

# La traducció de la ironia en l'obra de Günter Grass

Les versions angleses, daneses, catalanes i  
espanyoles d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*

Diana Coromines i Calders

---

TESI DOCTORAL UPF / 2011

DIRECTORES DE LA TESI

Dra. Mercè Tricás Preckler i Dra. Pilar Estelrich Arce

Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge





*Al meu pare, Miquel Corominas i Sardà*



## Agraïments

Dono les gràcies molt especialment a Mercè Tricás i Pilar Estelrich, per les seves reflexions crítiques constants, per les observacions rigoroses que m'han fet al llarg de tot el procés de recerca, per la seva generositat i disposició extraordinàries. Aquesta tesi és, doncs, deutora del seu mestratge; per contra, els defectes i errors que pugui contenir són responsabilitat ben meva.

Vull fer palès també el meu agraïment sincer a Gyde Hansen, que va supervisar la meva estada de recerca en el Departament d'estudis internacionals de llengua i lingüística computacional de la Copenhaguen Business School; a Per Øhrgaard, que ha atès sempre amb amabilitat les meves consultes i peticions d'entrevista; a Enric Vallduví, que ha dedicat diverses hores a introduir-me pacientment en l'àmbit de la sintaxi que tracta de l'estructura informativa; a Cristina Gelpí, per les oportunes observacions que em va fer sobre la proposta de classificació d'estratègies de traducció de la ironia –quan es trobava en un estadi encara no definitiu– que es proposa en aquesta tesi; a Lluís de Yzaguirre, que em va orientar sobre la utilitat que podien tenir els corpus lingüístics digitals en la meva investigació (i gràcies al qual vaig obtenir una llista en versió electrònica dels mots més freqüents en català segons les dades del *Corpus textual informatitzat de la llengua catalana*); a Patrick Zabalbeascoa, per les interessants converses que hem tingut sobre aspectes teòrics relacionats amb la ironia i la seva traducció; i a Corina Stavinschi, per ajudar-me a explorar la possible relació entre ironia i dítctics en el marc del meu treball. Així mateix, agraeixo l'ajut constant de Jonathan Bradbury i Barbara Schober, que han atès, sempre sol·lícits, les meves freqüents consultes lingüístiques.

Gràcies, finalment (per mil raons que no cabrien en una tesi) a la meva mare, als meus germans Gisela i Marcel, i al Marc.



## Resum

Aquesta tesi se centra en l'anàlisi comparativa i descriptiva de vint passatges irònics de les obres *Unkenrufe* (1992) i *Im Krebsgang* (2002) de Günter Grass i les seves respectives traduccions a l'anglès, el danès, el català i l'espanyol. Partint de la hipòtesi que totes les versions tendeixen a atenuar la ironia excepte les daneses –per raons de proximitat lingüísticocultural amb l'alemany– ens proposem assolir dos objectius: 1) explorar l'abast macroestructural d'aquesta suposada atenuació; i 2) fer dues propostes de classificació: d'estratègies d'ironia original i d'estratègies de traducció de la ironia. Amb aquests objectius a l'horitzó, en primer lloc fem instruments de tipus narratològic per determinar el paper de la ironia en les obres originals, i seguidament duem a terme l'anàlisi comparativa i descriptiva dels passatges irònics mitjançant eines conceptuals semàntico-pragmàtiques. Els resultats de la investigació confirmen parcialment la hipòtesi inicial i aporten noves dades sobre la naturalesa de la ironia literària; el funcionament de la seva traducció; i el paper que hi juguen les restriccions lingüísticoculturals.

## Abstract

This dissertation presents the comparative and descriptive analysis of twenty ironic passages from *Unkenrufe* (1992) and *Im Krebsgang* (2002) by Günter Grass and their corresponding translations into English, Danish, Catalan and Spanish. Taking as a starting-point the hypothesis that irony will tend to be toned down in all the versions – except for the Danish ones, due to the linguistic and cultural proximity between Danish and German – the study has two objectives: 1) to explore the macrostructural impact of irony downtoning, and 2) to propose two classifications: one of original irony strategies, and one of translated irony strategies. With these objectives in mind, first we use narratological tools to determine the role played by irony in the original works, and then we use semantic-pragmatic tools to carry out a comparative and descriptive analysis of the ironic passages. The results of this study partially confirm the initial hypothesis and shed new light on the nature of literary irony, how its translation works, and the role played in it by linguistic and cultural constraints.





## Prefaci

Malgrat que fins a dia d'avui, la ironia ha estat poc explorada com a objecte d'anàlisi en l'àmbit dels estudis de traducció, en els darrers anys comença a haver-hi consciència de la necessitat d'aprofundir en la investigació d'un fenomen que, si bé constitueix un tret característic habitual de tota mena de textos orals, escrits i audiovisuals, segueix plantejant obstacles interpretatius al lector/receptor, així com també a l'estudiós de la llengua, la literatura o la traducció.

Els problemes interpretatius que planteja la ironia (relacionats amb la diversitat de matisos semàntics que activa, sovint en contrast i habitualment molt subtils), que la converteixen en un dels fenòmens comunicatius més difícils d'identificar de manera sistemàtica, esdevenen encara més profunds a l'hora de reexpressar-la en una altra llengua. Així mateix, per a l'investigador de la traducció el repte interpretatiu que suposa la ironia és, alhora, un repte metodològic, atès que es veu en la necessitat de trobar eines conceptuals que li permetin detectar, descriure i classificar objectivament les estratègies que ha emprat el traductor per reproduir els passatges irònics originals. És per això, doncs, que el fenomen de la ironia mereix una atenció especial i diferenciada com a objecte d'anàlisi propi no tan sols de la lingüística, la literatura, la psicologia o la retòrica, sinó també de la traducció.

Exemples de la major atenció que, en el món acadèmic, comença a rebre la traducció de la ironia, són les recerques de Mateo (1995), Pelsmaekers i Van Besien (2002) i Chakhachiro (2007, 2009) entre d'altres, o el fet que el Departament de traductors i intèrprets de la Universitat d'Anvers (l'"Artesis University College Antwerp") hagi dedicat recentment el darrer número de la revista internacional *Linguistica Antverpiensia (Translating Irony)*, 2010) a l'estudi de la traducció de la ironia des de diferents punts de vista.

En el marc d'aquest interès acadèmic creixent envers l'anàlisi de la traducció de la ironia, la tesi que presentem s'inscriu en l'àmbit dels estudis descriptius de la traducció. A partir de dues novel·les curtes de l'escriptor alemany Günter Grass (*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*) i les seves versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles, aquesta tesi es proposa abstrure i formalitzar les característiques que hi presenta la traducció de la ironia. La intenció, doncs, no és avaluar les traduccions analitzades sinó comparar i descriure un corpus de passatges irònics i les seves versions en diverses llengües amb l'objectiu d'obtenir dades que ens permetin comprendre millor l'objecte d'estudi. Partint del convenciment que els estudis sistemàtics a petita escala sobre traduccions existents constitueixen la base que ens permet avançar en el coneixement de la traducció i

formular principis generals sobre la seva naturalesa i funcionament (Holmes, 1972/1988; Toury, 1995), aquesta tesi pretén fer una aportació sobre la traducció de la ironia literària en obres de ficció narrativa.

A diferència d'estudis previs com el de Mateo (1995) o Pelsmaekers i Van Besien (2002), que se centren, fonamentalment, en l'anàlisi de passatges irònics aïllats, l'enfocament de la present recerca pretén ser holístic. En aquest sentit, se situa més a prop de la línia d'investigació de teòrics com Chakhachiro (2007, 2010), que aborden el fenomen en tant que element essencial de l'organització d'un text en conjunt. En l'àmbit de les obres de ficció narrativa, aquest és un aspecte que ha estat poc treballat fins a dia d'avui i que generalment s'ha desvinculat de la ironia “verbal”, concretada en elements lingüístics determinats. Aquesta tesi pretén, doncs, aprofundir en aquest aspecte partint d'una concepció de la ironia literària segons la qual els passatges irònics concrets poden ser una eina fonamental de construcció de la narració. Aquesta funció que poden exercir els passatges irònics en les obres de ficció narrativa s'ha denominat, en el marc de la investigació que presentem, “ironia com a recurs narratiu”.

Partir d'aquesta concepció de la ironia té diversos avantatges. D'una banda, permet analitzar els passatges irònics originals i traduïts com a indicis textuais per abstroure'n el funcionament des d'un punt de vista semàntico-pragmàtic. D'aquesta anàlisi, en sorgeix una proposta de classificació d'estratègies d'ironia original i de traducció de la ironia que entronca amb propostes anteriors amb l'objectiu d'aportar-hi noves dades i de contribuir, al mateix temps, al debat teòric-metodològic sobre els requisits que ha de tenir una tal classificació. D'altra banda, la possibilitat que aquests indicis textuais d'ironia funcionin també com un recurs narratiu que organitza tot el text, omple de sentit l'objectiu d'analitzar un possible abast macroestructural de les divergències sorgides de la traducció de la ironia. Per dur a terme aquesta anàlisi, es parteix d'un estudi previ en el qual s'empren eines conceptuals procedents de la narratologia per tal de veure fins a quin punt els passatges irònics són un principi estructurador de les obres originals.

Creiem que un dels valors d'aquesta tesi, doncs, rau en la rellevància de l'enfocament teòric-metodològic que presenta. Més enllà d'això, les conclusions que es desprenen de les estratègies de traducció identificades mitjançant l'anàlisi, formulades després de contrastar els resultats amb els de recerques rellevants fetes prèviament, aporten dades pertinents sobre el fenomen de la traducció de la ironia literària i, també –sempre tenint presents les limitacions de la recerca, derivades de la seva circumscripció a dues obres d'un sol autor i a les seves versions a determinades llengües–, sobre el funcionament de la traducció en general.





# Índex

<b>1. Introducció</b> .....	1
1.1 Hipòtesis i objectius.....	2
1.2 Metodologia.....	6
1.3 Obres de referència.....	12
1.4 Presentació del corpus.....	15
1.4.1 L'autor: Günter Grass.....	15
1.4.2 Les obres originals: <i>Unkenrufe</i> i <i>Im Krebsgang</i> .....	18
1.4.3 Els traductors.....	22
1.4.3.1 Els autors de les versions angleses: Ralph Mannheim i Krishna Winston.....	23
1.4.3.2 L'autor de les versions daneses: Per Øhrgaard.....	25
1.4.3.3 L'autor de les versions catalanes: Joan Fontcuberta i Gel .....	26
1.4.3.4 L'autor de les versions espanyoles: Miguel Sáenz.....	27
1.5 Denominació de conceptes.....	28
<b>2. Marc teòric</b> .....	35
2.1 Delimitació doble del concepte d'ironia.....	37
2.1.1 Delimitació literària i narratològica.....	37
2.1.2 Delimitació semàntico-pragmàtica.....	45
2.1.3 Ironia i fenòmens fronterers.....	52
2.1.3.1 L'humor.....	53
2.1.3.2 El sarcasme.....	54
2.2 La ironia com a recurs narratiu.....	55
2.2.1 Instruments narratològics per a l'anàlisi de la ironia com a recurs narratiu.....	58
2.2.1.1 Instruments narratològics per a l'anàlisi al nivell de la història.....	60
2.2.1.2 Instruments narratològics per a l'anàlisi al nivell del text .....	63
2.3 La ironia com a índex textual.....	68
2.3.1 Estructures i eines d'ironia: proposta de classificació.....	71
2.3.1.1 Estructures d'ironia.....	74
a) Estructures de dissimulació de naturalesa intencional.....	75
b) Estructures d'ostentació de naturalesa polifònica.....	76
2.3.1.2 Eines d'ironia.....	77
a) Eines de contrast entre instrucció i intenció.....	77
b) Eines de <i>foregrounding</i> equívoc.....	81
c) Eines de contrast entre dues veus del narrador.....	84

d) Eines de contrast entre dues veus de personatge .....	91
--	----

### 3. Anàlisi prèvia: Els passatges irònics com a estructuradors de

<b>l'univers narratiu a <i>Unkenrufe</i> i <i>Im Krebsgang</i>.....</b>	<b>97</b>
3.1 El paper dels passatges irònics en l'estructuració de l'univers narratiu d' <i>Unkenrufe</i> .....	97
3.1.1 La faula.....	97
3.1.2 La història.....	99
3.1.3. El text .....	110
3.1.4 Resum.....	120
3.2 El paper dels passatges irònics en l'estructuració de l'univers narratiu d' <i>Im Krebsgang</i> .....	121
3.2.1 La faula.....	121
3.2.2 La història.....	122
3.2.3 El text.....	133
3.2.4 Resum.....	142
3.3 Conclusions.....	142

### 4. Anàlisi comparativa i descriptiva dels passatges irònics originals i

<b>traduïts.....</b>	<b>147</b>
4.1 <i>Unkenrufe</i> .....	147
4.1.1 Passatge irònic 1UR.....	147
4.1.2 Passatge irònic 2UR.....	159
4.1.3 Passatge irònic 3UR.....	173
4.1.4 Passatge irònic 4UR.....	197
4.1.5 Passatge irònic 5UR.....	216
4.1.6 Passatge irònic 6UR.....	237
4.1.7 Passatge irònic 7UR.....	273
4.1.8 Passatge irònic 8UR.....	289
4.1.9 Passatge irònic 9UR.....	302
4.1.10 Passatge irònic 10UR.....	312
4.2 <i>Im Krebsgang</i> .....	328
4.2.1 Passatge irònic 1IK.....	328
4.2.2 Passatge irònic 2IK.....	342
4.2.3 Passatge irònic 3IK.....	360
4.2.4 Passatge irònic 4IK.....	371
4.2.5 Passatge irònic 5IK.....	398
4.2.6 Passatge irònic 6IK.....	407
4.2.7 Passatge irònic 7IK.....	415
4.2.8 Passatge irònic 8IK.....	428
4.2.9 Passatge irònic 9IK.....	442

4.2.10 Passatge irònic 10IK.....	464
<b>5. Anàlisi de resultats.....</b>	<b>475</b>
5.1 Mecanismes i tècniques de traducció de la ironia: proposta de classificació.....	475
5.1.1 Mecanismes de preservació.....	477
a) Tècniques de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció.....	477
b) Tècniques de preservació d'un <i>foregrounding</i> equívoc.....	478
c) Tècniques de preservació d'un contrast entre dues veus del narrador.....	479
d) Tècniques de preservació d'un contrast entre dues veus de personatge .....	480
5.1.2 Mecanismes d'atenuació o d'omissió.....	481
a) Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre instrucció i intenció.....	482
b) Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un <i>foregrounding</i> equívoc.....	484
c) Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus del narrador.....	485
d) Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus de personatge .....	488
5.1.3 Mecanismes d'intensificació.....	489
a) Tècniques d'intensificació d'un contrast entre instrucció i intenció.....	489
b) Tècniques d'intensificació d'un contrast entre dues veus del narrador.....	489
c) Tècniques d'intensificació d'un contrast entre dues veus de personatge .....	490
5.2 Anàlisi de tendències.....	493
5.2.1 Abast macroestructural de l'atenuació de la ironia a cada versió.....	493
5.2.1.1 Versions angleses.....	494
5.2.1.2 Versions daneses.....	494
5.2.1.3 Versions catalanes.....	495
5.2.1.4 Versions espanyoles.....	495
5.2.2 Restriccions lingüísticoculturals.....	497
5.2.3 Funcionament general de mecanismes i tècniques.....	502
5.2.3.1 Mecanismes més emprats.....	502
5.2.3.2 Interacció entre mecanismes.....	504
5.2.3.3 Tècniques més emprades.....	506
5.2.3.4 Interacció entre tècniques.....	509

<b>6. Conclusions</b> .....	513
<b>References</b> .....	519
Primary sources.....	519
Secondary sources.....	519
Reference resources.....	530



## Llista de figures

Fig. 1. Les formes de presentació d'actes de parla segons Semino i Short	65
Fig. 2. Nivells narratius i actes de parla	66
Fig. 3. L'efecte irònic com a resultat d'un contrast entre instrucció i intenció	78
Fig. 4. L'efecte irònic com a resultat d'un <i>foregrounding</i> equívoc	81
Fig. 5. L'efecte irònic com a resultat d'un contrast entre dues veus del narrador	85
Fig. 6. L'efecte irònic com a resultat d'un contrast entre dues veus d'un mateix personatge.	91
Fig. 7. L'efecte irònic com a resultat d'un contrast entre dues veus de personatges diferents	91
Fig. 8. Abast macroestructural de l'atenuació dels passatges irònics	496
Fig. 9. Ubicació dels mecanismes de traducció de la ironia en un contínuum entre màxima atenuació i màxima intensificació	502
Fig. 10. Mecanismes i tècniques de traducció de la ironia i contínuum d'intensitat.	507

## Llista de taules

Taula 1. Eines de contrast entre instrucció i intenció	80
Taula 2. Eines de <i>foregrounding</i> equívoc	84
Taula 3. Eines de contrast entre dues veus del narrador	91
Taula 4. Eines de contrast entre dues veus de personatge	94
Taula 5. Classificació d'estructures i eines d'ironia	95
Taula 6. Els passatges irònics d' <i>Unkenrufe</i> i l'estructuració de la història i el text	144
Taula 7. Els passatges irònics d' <i>Im Krebsgang</i> i l'estructuració de la història i el text	145
Taula 8. Tècniques de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció	478
Taula 9. Tècniques de preservació d'un <i>foregrounding</i> equívoc	479
Taula 10. Tècniques de preservació d'un contrast entre dues veus del narrador	480
Taula 11. Tècniques de preservació d'un contrast entre dues veus de personatge	481
Taula 12. Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre instrucció i intenció	486
Taula 13. Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un <i>foregrounding</i> equívoc	487
Taula 14. Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus del narrador	487
Taula 15. Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus de personatge	488
Taula 16. Tècniques d'intensificació d'un contrast entre instrucció i intenció	490
Taula 17. Tècniques d'intensificació d'un contrast entre dues veus del narrador	490
Taula 18. Tècniques d'intensificació d'un contrast entre dues veus de personatge	491
Taula 19. Classificació de tècniques i mecanismes de traducció de la ironia	492
Taula 20. Nombre de passatges que atenuen, ometen, preserven o intensifiquen la ironia a cada versió	493
Taula 21. Nombre de passatges que atenuen, preserven o intensifiquen la ironia a <i>The Call of the Toad</i> i <i>Crabwalk</i>	494
Taula 22. Nombre de passatges que atenuen, preserven o intensifiquen la ironia a <i>Ildevarsler</i> i <i>I Krebsgang</i>	494
Taula 23. Nombre de passatges que atenuen, preserven o intensifiquen la ironia a <i>Mals averanys</i> i <i>Com els</i>	495

<i>crancs</i>	
Taula 24. Nombre de passatges que atenuen, preserven o intensifiquen la ironia a <i>Malos presagios</i> i <i>A paso de cangrejo</i>	495
Taula 25. Combinacions de mecanismes en el si d'un passatge i ironia global resultant	505

## Abreviatures i símbols

<b>1IK</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Im Krebsgang</i> , amb les corresponents versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles
<b>1IKca</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Im Krebsgang</i> , versió catalana
<b>1IKda</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Im Krebsgang</i> , versió danesa
<b>1IKde</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Im Krebsgang</i> , versió original
<b>1IKen</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Im Krebsgang</i> , versió anglesa
<b>1IKes</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Im Krebsgang</i> , versió espanyola
<b>1UR</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Unkenrufe</i> , amb les corresponents versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles
<b>1URca</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Unkenrufe</i> , versió catalana
<b>1URda</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Unkenrufe</i> , versió danesa
<b>1URde</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Unkenrufe</i> , versió original
<b>1URen</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Unkenrufe</i> , versió anglesa
<b>1URes</b>	Passatge irònic 1 d' <i>Unkenrufe</i> , versió espanyola
<b>adj.</b>	adjectiu
<b>adv.</b>	adverbi
<b>Al-Ca</b>	<i>Diccionari Alemany-català</i> (Enciclopèdia Catalana)
<b>An-Ca</b>	<i>Diccionari Anglès-català</i> (Enciclopèdia Catalana)
<b>atrib.</b>	atributiu
<b>BNC</b>	<i>British National Corpus</i> (Oxford)
<b>CALD</b>	<i>Cambridge Advanced Learner's Dictionary</i> (Cambridge)
<b>COED</b>	<i>Concise Oxford English Dictionary</i> (Oxford)
<b>conj.</b>	conjunció
<b>CREA</b>	<i>Corpus de referencia del español actual</i> (Real Academia Española)
<b>CTIL</b>	<i>Corpus textual informatitzat de la llengua catalana</i> (Institut d'Estudis Catalans)
<b>Da-En</b>	<i>Dansk-engelsk ordbog</i> , <Diccionari danès-anglès> (Gyldendal)

<b>DCVB</b>	<i>Diccionari català-valencià-balear</i> (Editorial Moll i Institut d'Estudis Catalans)
<b>DDO</b>	<i>Den danske ordbog</i> , <El diccionari danès>, (Gyldendal)
<b>DIEC2</b>	<i>Diccionari de la llengua catalana</i> (2a ed., Institut d'Estudis Catalans)
<b>Duden</b>	<i>Deutsches Universalwörterbuch</i> (Duden)
<b>DUE</b>	<i>Diccionario de uso del español</i> , de María Moliner (Gredos)
<b>DWDS</b>	<i>Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts</i> , <El diccionari digital de la llengua alemanya del segle XX>, (Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften)
<b>GDuden</b>	<i>Das große Wörterbuch der deutschen Sprache</i> (Duden)
<b>IKca</b>	<i>Im Krebsgang</i> , versió catalana
<b>IKda</b>	<i>Im Krebsgang</i> , versió danesa
<b>IKde</b>	<i>Im Krebsgang</i> , text original alemany
<b>IKen</b>	<i>Im Krebsgang</i> , versió anglesa
<b>IKes</b>	<i>Im Krebsgang</i> , versió espanyola
<b>KorpusDK</b>	<i>KorpusDK. Sproget i brug</i> , <Corpus DK. Llengua en ús>, (Det Danske Sprog-og Litteraturselskab, <Societat danesa de llengua i literatura>)
<b>OALD</b>	<i>Oxford Advanced Learner's Dictionary</i> (Oxford)
<b>ODS</b>	<i>Ordbog over det danske sprog</i> , <Diccionari sobre la llengua danesa>, (Gyldendal)
<b>OED</b>	<i>Oxford English Dictionary</i> (Oxford)
<b>Politiken</b>	<i>Nudansk</i> , <Danès actual>, (Politiken)
<b>prep.</b>	preposició
<b>RAE</b>	<i>Diccionario de la lengua española</i> (22a ed., Real Academia Española)
<b>S. Adj.</b>	sintagma adjectival
<b>S. Prep.</b>	sintagma preposicional
<b>SN</b>	sintagma nominal
<b>subst.</b>	substantiu

<b>URca</b>	<i>Unkenrufe</i> , versió catalana
<b>URda</b>	<i>Unkenrufe</i> , versió danesa
<b>URde</b>	<i>Unkenrufe</i> , text original alemany
<b>URen</b>	<i>Unkenrufe</i> , versió anglesa
<b>URes</b>	<i>Unkenrufe</i> , versió espanyola
<b>Ø</b>	“absència” (d'ironia o bé d'un mecanisme o tècnica de traducció de la ironia)
→	“desemboca en”
<...>	traducció de l'autora de la tesi
<<...>>	glossa de l'autora de la tesi
>>	“substitució”







# 1. INTRODUCCIÓ

La tesi que presentem està organitzada en sis capítols. En el capítol introductori hi esbossem els pilars bàsics damunt dels quals hem bastit la nostra investigació: les hipòtesis i els objectius, la metodologia que hem seguit, les obres de referència emprades, els textos que han servit de base per a la nostra anàlisi i els conceptes principals.

El segon capítol el dediquem al marc teòric. En primer lloc hi delimitem el concepte d'ironia literària des de dos punts de vista complementaris: d'una banda, partint de les definicions tradicionals que provenen dels estudis literaris i de la filosofia, arribem a la definició de la “ironia com a recurs narratiu”; de l'altra, definim els trets principals del fenomen mitjançant eines de l'àmbit de la lingüística de text, la pragmàtica i l'anàlisi del discurs. Després d'aquesta introducció, el cos del marc teòric es divideix en dos grans apartats. En el primer, hi expliquem i definim un conjunt d'eines conceptuals procedents de la narratologia de les quals més endavant, en el capítol 3, ens valem per analitzar la funció narrativa dels passatges irònics originals a les obres *Unkenrufe* (1992) i *Im Krebsgang* (2002). En el segon apartat, hi definim les estratègies d'ironia que hem identificat a les obres originals i les ordenem en una proposta de classificació que s'inspira en propostes anteriors però que adaptem i repensem d'acord amb els nostres propòsits.

El tercer capítol el constitueix l'anàlisi prèvia dels vint passatges irònics identificats a *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, que ens ha de permetre determinar, mitjançant els instruments d'anàlisi narratològica prèviament definits en el marc teòric, fins a quin punt aquests passatges determinen l'univers narratiu de les dues obres de Grass. Hem dividit aquest capítol en dos subapartats, de manera que en el primer hi analitzem els passatges irònics relatius a *Unkenrufe* i en el segon els relatius a *Im Krebsgang*.

El cos de la tesi el constitueix el quart capítol, dedicat a l'anàlisi comparativa i descriptiva dels vint passatges irònics i les seves respectives versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles, que duem a terme mitjançant les eines semàntico-pragmàtiques exposades prèviament en el marc teòric. A la primera part hi analitzem els deu passatges d'*Unkenrufe*, i a la segona part els deu corresponents a *Im Krebsgang*.

En el cinquè capítol hi analitzem els resultats de l'anàlisi comparativa i descriptiva, que organitzem en dos blocs. En primer lloc, definim i racionalitzem les estratègies de traducció de la ironia (que anomenem “mecanismes” i “tècniques”) identificades en una proposta de classificació, dissenyada en paral·lel amb la classificació d'estratègies

d'ironia original. En segon lloc, analitzem els resultats obtinguts mitjançant l'anàlisi des de dos punts de vista; d'una banda, en cadascuna de les versions traduïdes; i de l'altra considerant el gruix de dades globalment.

Finalment, en el capítol de conclusions<sup>1</sup> hi resumim, destaquem i contextualitzem els aspectes més rellevants de la nostra recerca. La tesi va acompanyada, a més, d'un annex digital on incloem els llistats de les paraules més freqüents en alemany, anglès, danès, català i espanyol, que hem emprat de manera tangencial en la nostra anàlisi.

A continuació, doncs, exposem els eixos fonamentals entorn dels quals hem concebut, estructurat i dut a terme la investigació que presentem. En primer lloc, definim les hipòtesis de partida i els objectius que ens proposem assolir, i a continuació expliquem la metodologia en la qual ens hem basat, explicitant les diferents fases de la recerca i fent referència a les eines conceptuals emprades. Després de la metodologia, dediquem un apartat a les obres de referència, en el qual justifiquem la rellevància dels diccionaris i corpus lingüístics que hem pres com a punt de partida per a l'anàlisi comparativa i descriptiva de la nostra selecció de passatges irònics. Seguidament presentem el corpus de textos en el qual ens hem basat per bastir la investigació; després d'una breu introducció a l'autor, presentem les seves obres *Unkenrufe* i *Im Krebsgang* i dediquem un subapartat als traductors anglesos, danès, català i espanyol. Finalment, el darrer apartat el reservem a la denominació i explicació d'alguns conceptes clau que han guiat la nostra recerca i que fem al llarg de la tesi.

## 1.1 Hipòtesis i objectius

La nostra investigació parteix de dues hipòtesis que podem formular així:

a) A les obres *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, la ironia hi té un paper essencial com a element que estructura i determina la narració. En totes dues obres, l'actitud irònica del narrador (envers els protagonistes de la història i, a vegades, també envers ell mateix) duu el lector a preguntar-se pel detonant d'aquesta actitud i genera expectatives entorn dels esdeveniments que tindran lloc més endavant. Atès que aquestes informacions es mantenen parcialment en secret fins als darrers capítols, l'actitud irònica del narrador exerceix de fil conductor, constant i coherent, que guia el receptor i el manté en suspens fins al desenllaç de les dues novel·les.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Hem redactat aquest capítol en anglès, així com també l'apartat de bibliografia ("References"), per tal de complir una de les condicions requerides per optar al títol de Doctor Europeu.

<sup>2</sup>Per a més informació sobre aquesta hipòtesi, vegeu Coromines, 2010b, 2010c.

b) Les versions angleses, catalanes i espanyoles d'aquestes obres tendeixen a atenuar la ironia, de manera que aquesta deixa de tenir el paper central d'estructurar tot l'entramat narratiu. Tres factors ens fan arribar a aquesta hipòtesi: una primera lectura (intuïtiva) de les diverses versions; la complexitat inherent al fenomen de la ironia; i l'especial repte que aquesta planteja a les obres de Günter Grass, en la mesura que es basteix damunt d'un entramat de peces múltiples en el qual cap element no hi és per atzar i on tot encaixa a la perfecció, de manera que qualsevol petita alteració pot desmuntar l'edifici que sosté la ironia. Atesos els vincles existents entre els àmbits lingüísticoculturals alemany i danès,<sup>3</sup> l'única excepció podrien ser les versions daneses, on és possible que l'atenuació de la ironia hi sigui menys acusada.

A partir d'aquestes hipòtesis, formulem els següents objectius:

1) Analitzar les versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles dels passatges irònics d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* amb l'objectiu de veure si, efectivament, tendeixen a atenuar la ironia i si aquesta atenuació té un abast macroestructural.

2) Fer una proposta de classificació d'estratègies d'ironia, basant-nos en l'anàlisi dels passatges irònics originals. El nostre propòsit, a l'hora

---

<sup>3</sup>A nivell lingüístic, aquests vincles es perceben, per exemple, en el fet que un bon nombre de topònims alemanys existeixen, també, en grafia danesa, com per exemple “Hamborg” (“Hamburg”), “Flensborg” (“Flensburg”), “Slesvig-Holsten” (“Schleswig-Holstein”), “Hanslev” (“Handewitt”), “Harreslev” (“Harrislee”), etc. Així mateix, per als danesos, determinats topònims de l'antiga Prússia oriental i occidental són més coneguts en la seva forma alemanya que en polonès, com explica Øhrgaard (2004, p. 118): “Et politisk og sprogligt korrekt moderne dansk atlas skriver Wisla for Weichsel. Men det er ikke naturligt for flertallet af danskere, og vi har jo også Carsten Hauchs digt “Hvorfor svulmer Weichselfloden...”, som man ikke laver om på, lige så lidt som man kan begynde at kalde Thomas Manns fortælling for Døden i Venezia” (<En un atlas danès modern que sigui correcte políticament i lingüística, hi trobarem “Wisla” i no “Weichsel”. Però per a la majoria de danesos aquesta no és la manera natural de fer-hi referència; a més, en danès tenim el poema “Per què creix el riu Weichsel”, de Carsten Hauch, en el qual el topònim no es canvia, de la mateixa manera que no diem “Mort a Venezia” per referir-nos a l'obra de Thomas Mann >). Una altra mostra d'aquesta història de contactes entre Alemanya i Dinamarca són els conflictes bèl·lics que han mantingut al llarg dels segles. L'enciclopèdia *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* (1980) explica, per exemple, com durant part del segle XIX alemanys i danesos es van enfrontar pels territoris de Schleswig i Holstein fins que esclatà l'anomenada “Deutsch-Dänischer Krieg” (1864) que van perdre els danesos. D'altra banda, cal no oblidar que Dinamarca va ser annexionada al Tercer Reich l'any 1939, i en formà part durant tota la Segona Guerra Mundial.

d'analitzar aquests indicis textuais d'ironia, és allunyar-nos de les idiosincràsies específiques que presenten per abstreure'n possibles regularitats i classificar-les en termes d'estratègies, la qual cosa ens ha de permetre avançar en el nostre coneixement dels trets que caracteritzen la ironia. A diferència del que postulen alguns teòrics (Hutcheon, 1994) som de l'opinió, com Barbe (1995, p. 65), que aquestes regularitats existeixen:

[...] regularity is present because all agree that irony exists, even though not everybody agrees on all its properties. Such as idioms, proverbs, clichés, formulas, for example, irony also constitute repetitions in discourse.

Ens proposem, doncs, de fer una classificació que reflecteixi el doble nivell en què es manifesta, simultàniament, aquest fenomen, és a dir, que permeti donar comptes de com petits elements microlingüístics funcionen conjuntament i constitueixen una determinada estratègia d'abast macrotextual. Al nostre entendre, les poques classificacions que s'han proposat fins ara en el camp dels estudis de traducció no reflecteixen aquest doble nivell o bé ho fan de manera confusa.

3) Fer una proposta d'estratègies de traducció de la ironia partint de l'anàlisi comparativa i descriptiva dels passatges originals i traduïts, que altra vegada reflecteixi el doble nivell microlingüístic i macrotextual. En coherència amb el nostre convenciment que les estratègies d'ironia es poden identificar amb precisió per mitjà de criteris lingüístics, també creiem que les estratègies emprades per traduir-la es poden classificar i etiquetar de manera sistemàtica. Diferim, doncs, de la posició relativista de traductòlegs com De Wilde (2010, p. 31), que renunciï a aquest objectiu adduint que difícilment una tal classificació d'estratègies de traducció de la ironia pot tenir la mateixa validesa i rellevància per a totes les comunitats discursives. Admetent que assolir una classificació vàlida en tots els casos és, probablement, un objectiu utòpic, pensem que l'única manera d'avançar de manera objectiva en el nostre coneixement sobre la traducció de la ironia és, precisament, mitjançant estudis concrets que permetin, progressivament, anar abstraient les característiques generals que la regulen.

Més enllà d'aquests objectius principals, de manera secundària ens proposem, també:

4) Indagar en el paper que poden haver exercit les restriccions lingüísticoculturals en les estratègies de traducció utilitzades. Cal puntualitzar que la nostra intenció no és estudiar les restriccions lingüísticoculturals enteses com a resultat de les diferències que puguin

existir en la manera com es concep la ironia en cadascuna de les llengües i àmbits culturals implicats en l'anàlisi. D'una banda, perquè pràcticament no disposem d'estudis contrastius de la ironia en diferents cultures en els quals ens puguem basar per donar compte de determinades divergències sorgides mitjançant la traducció; i de l'altra, perquè creiem que el concepte d'ironia en els àmbits lingüísticoculturals alemany, anglès, danès, català i espanyol (tots ells europeus) és, fonamentalment, el mateix.

En canvi, pensem que la influència que poden exercir les especificitats culturals i lingüístiques en la traducció de la ironia radica, sobretot, en aquests dos aspectes: a) les referències culturals en què sovint es basen les estratègies d'ironia, les quals, atesa la seva idiosincràsia, en contextos diferents de l'original poden resultar menys efectives (o bé perdre del tot la seva efectivitat); i b) les particularitats pròpies de cada llengua (l'estructura sintàctica, el funcionament de les categories gramaticals, els límits semàntics concrets de les paraules, etc.); si la ironia, a nivell microlingüístic, es concreta en alguna d'aquestes particularitats, la seva traducció a una altra llengua es farà sota el condicionament que suposa aquesta no correspondència entre els patrons lingüístics d'una i altra llengua.

El fet que la nostra anàlisi inclogui versions de llengües germàniques (les angleses i les daneses) i versions de llengües romàniques (les catalanes i les espanyoles) ens ha d'aportar dades sobre aquesta mena de restriccions i ens ha de permetre explicar perquè la ironia s'atenua o s'omet en determinats casos i en d'altres no.

Som conscients que, d'acord amb l'enfocament descriptiu de la nostra recerca, hauríem pogut estudiar altres tipus de restriccions, com per exemple les condicions específiques de gestació de cadascuna de les versions i el factor individual del traductor. Tanmateix, en el cas del nostre corpus la importància de la primera és relativa, atès que les circumstàncies especials que envolten la traducció de les obres de Grass (que quan publica una obra organitza, juntament amb l'editorial Steidl, un seminari d'uns quants dies per debatre el text amb els traductors) fan que les condicions concretes de gestació de les diverses versions siguin força semblants en tots els casos i es puguin considerar com a privilegiades.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>Les qualifiquem de “privilegiades” en el sentit que els traductors tenen l'oportunitat poc habitual d'estudiar el text original intensament amb l'autor i amb altres col·legues de la professió; de comentar els passatges més difícils i, en definitiva, de debatre amb Grass tot allò que pugui constituir un problema a l'hora de redactar la versió traduïda (vegeu l'apartat “Els traductors”). Cal dir, però, que si d'una banda considerem aquestes reunions com un factor que per força ha de contribuir a homogeneïtzar les condicions de gestació concretes de les diverses versions analitzades –atès que el fet que les editorials implicades s'avinguin a

Pel que fa al factor individual del traductor, probablement és un dels més difícils d'estudiar de manera sistemàtica;<sup>5</sup> per poder determinar-ne l'abast i la influència en les versions analitzades, ens hauria calgut determinar prèviament els trets característics de l'estil de cada traductor, la qual cosa ens hauria allunyat dels objectius centrals de la nostra recerca.

5) Analitzar els resultats obtinguts a partir de l'anàlisi dels passatges originals i traduïts per tal de detectar-hi normes de comportament (Toury, 1995) que es puguin considerar pròpies de la traducció de la ironia, amb tota la prudència que aquesta mena d'extrapolacions requereixen i tenint en compte les reduïdes dimensions del corpus de textos en què es basa la nostra recerca. En aquest sentit, ens proposem de veure fins a quin punt els nostres resultats són coherents amb les conclusions de la investigació de Pelsmaekers i Van Besien (2002), segons els quals les estratègies de traducció que atenuen la ironia sovint ho fan mitjançant una explicitació de la intenció negativa de l'emissor.

6) A un nivell més global, també ens proposem d'extreure, a partir del conjunt d'estratègies identificades a les versions, patrons de traducció que es puguin estudiar a la llum de les lleis universals de la traducció (Toury, 1995; Baker, 1996). Entre les més estudiades hi ha l'explicitació, la normalització i la simplificació (Laviosa, 1998); tenint en compte els resultats d'estudis com el de Pelsmaekers i Van Besien (2002), en la nostra investigació tindrem present, sobretot, la hipòtesi de l'explicitació (Blum-Kulka, 1986).

## 1.2 Metodologia

La metodologia que fem servir per dur a terme la nostra recerca té un vessant doble (narratològic i semàntico-pragmàtic), d'acord amb la nostra concepció d'ironia literària com a recurs narratiu i com a indicatiu textual.

Tal com exposem al capítol "Marc teòric", entenem que la ironia concebuda com a element que arrela profundament en tota l'obra literària (que tradicionalment ha rebut diverses denominacions, entre elles la de "global" o "filosòfica") es reflecteix, a nivell microlingüístic, en indicis

---

finançar l'assistència dels traductors a les dites reunions pressuposa un cert interès en publicar una traducció de qualitat i una predisposició a respectar les decisions del traductor-, al mateix temps també som conscients que el grau d'intervenció de les editorials en el producte final difereix d'un àmbit lingüísticocultural a l'altre, i que no sempre és negligible.

<sup>5</sup>Reiss (1986), una de les investigadores que més a fons ha teoritzat sobre aquesta restricció, considera que tota traducció és una interpretació possible del text original, i que el procés hermenèutic, impregnat de subjectivitat, condiona la manera com el lector-traductor atribueix sentit al text.

textuals que essencialment presenten les mateixes característiques que la ironia “retòrica” o “verbal”. Com veurem, l'única diferència substancial entre les dues menes d'ironia és que la darrera (que nosaltres anomenem “ironia com a indicatiu textual”) no necessàriament arrela en tota l'obra literària, és a dir que els indicis d'ironia no sempre tenen una funció narrativa que actui a nivell global.

Així doncs, per analitzar l'abast macroestructural que té una hipotètica atenuació de la ironia en cadascuna de les versions analitzades, el primer pas ha estat la identificació dels passatges irònics presents a les obres *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*. Per dur a terme aquesta identificació, hem tingut en compte el següent:

1) Una sèrie de paràmetres (vegeu l'apartat “Delimitació semàntico-pragmàtica”) que hem acotat mitjançant eines conceptuals procedents de: a) la pragmàtica, la lingüística de text i l'anàlisi del discurs, atès que és en el marc d'aquestes disciplines que s'han proposat instruments per detectar els indicis textuals d'ironia de manera objectiva i sistemàtica; i b) dels estudis literaris, per tal com aquests indicis textuals tenen unes característiques específiques pel fet de ser part d'una obra literària.

2) La ironia del narrador. Partint de la preeminència que té el narrador pel fet de ser l'agent mitjançant el qual el lector rep una determinada visió del món ficcional –com assenyala Zuschlag (2002) a les conclusions del seu estudi sobre narratologia orientada a la traducció–,<sup>6</sup> la ironia que ens interessa és “intencionada” (Gibbs, 1994; Mateo, 1995)<sup>7</sup> i està vinculada a l'actitud del narrador.

Més enllà de la teoria narratològica –en el marc de la qual s'atorga una importància especial a la veu narrativa com a agent central en

---

<sup>6</sup>Zuschlag (2002, p. 352) afirma que “Die entscheidende Instanz, die das abstrakte Konstrukt der Fabel dem Leser durch die Gestaltung des Sujets überhaupt zugänglich macht, ist dabei der Erzähler” (<La instància decisiva, la única que fa accessible al lector el constructe teòric de la faula per mitjà de l'arranjament de la trama, és el narrador>).

<sup>7</sup>Tant Gibbs (1994, p. 387) com Mateo (1995, p. 173) fan referència a una ironia creada deliberadament, que entronca amb la “instrumental irony” de Muecke (1969, 1982; oposada a la “observable irony” o la “dramatized irony”), però que anomenen “intended” (en el cas de Gibbs) i “intentional” (en el cas de Mateo). Pensem que el terme “intended” és més adequat que “intentional”, atès que aquest darrer es fa servir en el marc de la teoria dels “speech acts” i de la Lingüística de Text en general per fer referència a les intencions concretes que revelen els parlants en emetre actes de parla. Ens sembla, doncs, que el mot “intended” és més adequat per reflectir la idea d'una ironia creada no pas casualment sinó de manera deliberada.

l'estructuració de la narració—, la Teoria Polifònica de l'Enunciació (Ducrot, 1984; Rubattel, 1990) també avala aquesta preeminència del “locutor” o narrador en la mesura que el considera el responsable últim de tots els enunciacions, fins i tot d'aquells que són emesos per un altre “enunciador” o personatge.

En l'àmbit de la traductologia, Tricás (1991) reflexiona sobre les conseqüències que té el joc polifònic en la traducció de textos literaris. Per a Tricás, el grau d'implicació personal del traductor en l'univers evocat pel text original es pot mesurar analitzant la seva identificació amb el “locutor” o narrador. Així, si el traductor decideix suplantar la veu del narrador per la seva, el resultat pot ser “un discurso indirecto en el que el traductor nos refleja el mensaje original filtrado a través de las marcas de su propio universo” (Tricás, 1991, p. 518).

Per tot plegat considerem, doncs, que la veu narrativa és un paràmetre adient per calibrar les diferències entre un text original i la seva traducció, atès que en ella hi ha incloses, per defecte, la resta de veus que participen del joc polifònic.

D'acord amb això, seleccionem els passatges irònics en els quals: a) el narrador es mostra irònic mitjançant la seva pròpia veu; i b) ho fa mitjançant la veu d'un altre personatge. En canvi, queden fora de la nostra selecció els passatges en què la ironia que el narrador expressa mitjançant un personatge respon a l'objectiu de caracteritzar-lo i no pas de canalitzar la seva (del narrador) actitud irònica. Pensem que aquests passatges no són rellevants en el nostre cas perquè, atès el seu valor descriptiu i anecdòtic,<sup>8</sup> no ens permeten assolir el nostre propòsit d'analitzar els indicis textuais d'ironia en tant que reflexos d'una ironia profunda que determina tot l'entramat narratiu.

Després de sotmetre a un escrutini més detallat els passatges irònics identificats, descartem aquells que no reflecteixen amb claredat tots els paràmetres acotats prèviament. La selecció definitiva inclou 20 passatges en total (10 corresponents a *Unkenrufe* i 10 corresponents a *Im Krebsgang*), que considerem representatius de la ironia present a les obres originals.

El segon pas de la nostra metodologia consisteix en indagar en l'abast macroestructural de l'atenuació de la ironia a les versions traduïdes. Això implica haver determinat, prèviament, fins a quin punt aquest fenomen impregna els textos de partida. Per fer-ho, és imprescindible tenir en

---

<sup>8</sup>Amb això no volem dir que siguin menys importants, sinó que la seva importància radica en un aspecte que té menys interès d'acord amb els objectius d'aquesta tesi.



compte el gènere al qual pertanyen els originals. Chakhachiro (2007, 2009), per exemple, que proposa un model per a l'anàlisi i traducció de la ironia en textos periodístics sobre política (“political commentary texts”) centrat en la idea que els recursos irònics contribueixen activament a forjar l'estructuració pròpia d'aquesta mena de textos, estudia prèviament les convencions que regulen l'estructuració dels comentaris polítics (és a dir, els trets propis de la introducció, la substanciació de la tesi, l'argumentació, la contraargumentació i la conclusió).

En el nostre cas, i atès que els originals són obres literàries de ficció narrativa, pensem que el més adient és recórrer a la narratologia per tal d'extreure'n una sèrie d'instruments (vegeu l'apartat “Instruments narratològics per a l'anàlisi de la ironia com a recurs narratiu”) que ens permetin determinar com i fins a quin punt la ironia contribueix a estructurar la narració a *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*.

El tercer pas, un cop confirmat –i aquí avancem ja el resultat de la nostra primera hipòtesi– el rol essencial que, efectivament, la ironia té en la definició dels estrats narratius de la “història” i el “text” a les dues obres originals, és l'anàlisi comparativa i descriptiva de la ironia com a indicatiu textual, és a dir, dels vint passatges irònics i les seves versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles. Per determinar, en cada cas, si la càrrega irònica disminueix, incrementa o es manté respecte del text original, ens basem en la noció d'intensitat. Es tracta d'un concepte amb una llarga tradició en el camp de la lingüística (Palma, 1995), i que sovint s'ha emprat també en l'àmbit de la psicolingüística per descriure i entendre les emocions (Argaman, 2009).

En alguns dels estudis fonamentals sobre la ironia, com per exemple el de Muecke (1969),<sup>9</sup> la noció d'intensitat ja hi apareix de manera implícita. Així mateix, en l'àmbit de la traductologia els investigadors Pelsmaekers i Van Besien (2002) l'empenen indirectament en la seva anàlisi de la ironia en subtítols traduïts.

En la nostra anàlisi es converteix en una eina conceptual bàsica, que ens permet analitzar les diferències (que poden ser de moltes menes diferents: semàntiques, estilístiques, culturals, entre d'altres) que sovint sorgeixen entre original i traducció en termes d'ironia tot fent-les passar pel sedàs d'un únic criteri. Segons aquest criteri, la ironia és d'una intensitat menor, major, equivalent o bé inexistent respecte del text de partida (vegeu Coromines, 2009, 2010c). El guany que suposa l'ús d'aquesta noció en termes de sistematització i racionalització de les divergències té, en

---

<sup>9</sup>En comentar els trets característics de la ironia, Muecke (1969, p. 32) suggereix que “the irony may be made more striking either by stressing the ironic incongruity or by stressing the ironic 'innocence’”.

contrapartida, un desavantatge. Com queda palès en la nostra anàlisi, sovint els elements microlingüístics emprats en un determinat passatge traduït ofereixen prou evidència per determinar fins a quin punt un determinat cas d'atenuació o d'intensificació és significatiu. En altres casos, en canvi, valorar l'abast d'aquestes divergències esdevé una tasca complexa, en la mesura que depèn de qüestions lingüístiques extremadament subtils i sovint subjectives; admetem que, en aquests casos, l'aproximació que la noció d'intensitat ens permet fer al nostre objecte d'estudi és menys objectiva.

D'acord amb aquesta noció central d'intensitat i amb el nostre objectiu de mostrar les dues facetes (microlingüística i macrotexual) de tot índex irònic, classifiquem les estratègies de traducció de la ironia emprades a cada passatge en “mecanismes” de preservació, atenuació, omissió o intensificació de la ironia (corresponents a l'estratègia macrotexual) i “tècniques” (corresponents als elements microlingüístics que, combinats entre si, desemboquen en un determinat “mecanisme”). Aquesta classificació, que elaborem paral·lelament a la classificació de les estratègies d'ironia original a mesura que anem fent l'anàlisi, ens permet: 1) estructurar la nostra explicació entorn d'un patró argumentatiu coherent i sistemàtic; i 2) formalitzar una proposta de classificació d'estratègies d'ironia original i de traducció de la ironia literària que, atès el nivell d'abstracció i sistematització que presenta, es pot ampliar en un futur.

Un altre aspecte que determina la manera com duem a terme l'anàlisi és l'assumpció que la ironia és un fenomen dinàmic, de manera que per estudiar un determinat passatge irònic cal tenir present no només el seu productor –en el nostre cas, el narrador– sinó també el receptor o lector (Hutcheon, 1994; De Wilde, 2010). Tanmateix, la influència que aquesta concepció té en la nostra recerca és relativa, atès que portada a l'extrem implicaria negar la possibilitat de fer generalitzacions, partint d'anàlisis concretes, sobre la traducció de la ironia. Així doncs, partint de la idea que els passatges analitzats proporcionen indicis per atribuir-los una determinada intenció irònica, en elaborar la nostra anàlisi comparativa i descriptiva prenem com a punt de referència (i sovint ens hi referim de manera explícita) un lector hipotètic, probablement més atent que el lector mitjà atesa la minuciositat i exhaustivitat que, per regla general, caracteritza la lectura del traductor o l'investigador (Reiss, 1986, p. 107).

Un cop analitzats els vint passatges irònics i les versions corresponents, el darrer pas de la nostra metodologia és l'anàlisi dels resultats. Cal tenir present que aquests resultats no seran absolutament imparcials, atès que, d'acord amb els objectius de la nostra tesi, hem fet la selecció de passatges irònics basant-nos en un estudi exhaustiu de l'original i no pas de les traduccions. Malgrat que som conscients que és possible que les

traduccions continguin passatges irònics addicionals (no presents en el text original), no hem contemplat aquesta possibilitat.

Altrament, d'acord amb el nostre enfocament descriptiu i el propòsit d'aproximar-nos a l'objecte d'estudi de manera sistemàtica i objectiva, considerem imprescindible fer una mínima anàlisi quantitativa que ens permeti identificar tendències fonamentalment a dos nivells:

a) En cada una de les versions traduïdes, per determinar si atenuen la ironia i fins a quin punt.

b) Globalment, per detectar possibles patrons de traducció (tant referits a la ironia, com referits a la pràctica de la traducció en general).

Dit això, l'aspecte quantitatiu ens serveix com a punt de referència per detectar tendències generals; en cap cas hi donem un valor preeminent ni ens fixem en totes les xifres concretes, sinó tan sols en les més significatives.

Finalment, pel que fa a la secció de bibliografia (“References”), l'hem organitzat en tres apartats. En el primer hi incloem el corpus de textos emprats per a l'anàlisi; en el segon hi recollim les obres de referència ordenades per ordre alfabètic (sense classificar en subapartats per evitar les dificultats que amb freqüència això ocasiona a l'hora de localitzar determinades obres bibliogràfiques que es poden adscriure a més d'un apartat); i, finalment, el tercer apartat el reservem a les obres de lexicografia (corpus, diccionaris i enciclopèdies).

Pel que fa a la citació de referències bibliogràfiques, hem emprat el sistema APA (de l'“American Psychological Association”), que en els darrers anys ha esdevingut força comú en publicacions acadèmiques de l'àmbit de la traductologia, com per exemple la revista internacional *Linguística Antverpiensia*. A l'apartat de “References”, seguim el sistema proposat en el darrer manual de l'APA (American Psychological Association, 2010); per a les referències en el text, fem l'adaptació al català d'aquest mateix estil feta per investigadors de la Universitat de Girona.<sup>10</sup> Per a les referències en el text a cites extretes de les obres que formen part del nostre corpus –i amb l'objectiu de diferenciar-les de la resta de cites– fem l'abreviació que hem definit per a l'obra o versió traduïda en qüestió seguida de dos punts i la pàgina que s'escaigui (per exemple: “IKde:34”).

---

<sup>10</sup>Es pot consultar al web de la Biblioteca de la Universitat de Girona: <http://www.udg.edu/tabid/11972/language/ca-ES/default.aspx#CitesText>.

### 1.3 Obres de referència

Per a l'anàlisi comparativa i descriptiva dels passatges irònics originals i traduïts, hem fet servir fonamentalment dos tipus d'obres de referència: diccionaris i corpus.

Pel que fa als diccionaris, ens en valem com a punt de partida per a l'estudi dels elements microlingüístics en què es concreten les eines d'ironia original així com també les tècniques emprades per traduir-les en cada versió. Per a cada llengua, consultem en primer lloc els diccionaris prescriptius de referència i, en segon lloc –i segons les necessitats amb què ens trobem en cada moment– recorrem també a diccionaris descriptius, especialitzats, de sinònims, d'estil, d'expressions idiomàtiques i enciclopèdies.

Per analitzar els passatges originals en alemany, fem com a eina fonamental el *Deutsches Universalwörterbuch*, conegut amb el nom de “Duden”, l'editorial que el publica. Juntament amb *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* (que consta de diversos volums i conté un tipus d'informació de caràcter més enciclopèdic), són els dos diccionaris de referència en llengua alemanya que utilitzem. Pel que fa a diccionaris bilingües, fem el *Diccionari alemany-català* d'Enciclopèdia Catalana.

Per a l'estudi dels passatges irònics en anglès, fem servir tres diccionaris prescriptius: el *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, l'*Oxford Advanced Learner's Dictionary* i el *Concise Oxford English Dictionary*. El motiu pel qual ens basem, sobretot, en els dos primers, és que ens han resultat més útils a l'hora de trobar informació referent al registre lingüístic al qual es poden adscriure determinades paraules. Puntualment, també hem consultat el diccionari descriptiu de referència en anglès britànic: l'*Oxford English Dictionary*. D'altra banda, més enllà dels monolingües, el diccionari bilingüe en el qual ens basem és l'anglès-català d'Enciclopèdia Catalana.

En el cas del danès, disposem fonamentalment de tres diccionaris: el prescriptiu *Nudansk* de l'editorial Politiken i els descriptius *Den danske ordbog* i *Ordbog over det danske sprog*. El primer recull el lèxic danès de 1955 ençà, mentre que el segon és un diccionari històric que abasta un període de 250 anys (del 1700 al 1955), i que ens ha estat útil, en alguns casos, per determinar si una paraula en concret es pot considerar d'ús literari, culte o, en general, si ha quedat obsoleta. D'altra banda, i atès que no existeix encara cap diccionari bilingüe danès-català (només disposem del català-danès d'Enciclopèdia Catalana), ens hem basat en el *Dansk-engelsk* (danès-anglès) de l'editorial Gyldendal, que és també qui publica *Den danske ordbog*.

Pel que fa a les versions en català i en espanyol, en el primer cas hem emprat com a eina fonamental el *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans i, de manera secundària, també el descriptiu *Diccionari català-valencià-balear* d'Alcover i Moll. En el segon cas, hem utilitzat el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española i, en menor mesura, el *Diccionario de uso del español* de María Moliner.

L'altre gran àmbit d'obres de referències en el qual hem basat la nostra anàlisi són els corpus digitals. El seu ús ens ha permès fer més objectiu i sistemàtic el nostre estudi dels elements microlingüístics en què es basen les eines i tècniques d'ironia que hem anomenat “de contrast entre dues veus”. Aquest contrast, que constitueix una de les quatre estructures d'ironia identificades en el nostre corpus de passatges irònics, es genera mitjançant la contraposició entre elements lingüístics que tendeixen a l'escripturalitat i d'altres que tendeixen a l'oralitat. Com que sovint és difícil d'establir el registre concret al qual pertany un mot o expressió (i la majoria de diccionaris no ofereixen aquesta informació de forma sistemàtica), pensem que una manera de determinar si les unitats lèxiques emprades contribueixen a crear un contrast entre dues veus (i alhora d'evitar la subjectivitat que habitualment va lligada a aquesta mena d'apreciacions) és classificar-les entre “poc freqüents” (indicadores d'un estil que tendeix a l'escripturalitat) i “freqüents” (indicadores d'un estil que tendeix a l'oralitat).

Per fer-ho, hem consultat les unitats lèxiques que calia analitzar en: 1) els corpus lingüístics de referència en llengua alemanya, anglesa, danesa, catalana i espanyola; i 2) el llistat de les 5000 paraules més freqüents en cada una d'aquestes llengües, que sovint proveeixen les mateixes institucions que gestionen els corpus. A partir d'aquí, hem considerat una determinada unitat lèxica com a “freqüent” o “poc freqüent” en funció de si apareixia en aquest llistat o no. En els casos que, en el marc de l'anàlisi, ens cal precisar una mica més fins a quin punt una paraula és poc usual, prenem com a punt de referència el nombre d'ocurrències que té el mot o mots menys freqüents del llistat (els que apareixen a la posició 5000), i el comparem amb el nombre d'ocurrències del mot que ens interessa estudiar.

Els corpus en els quals ens hem basat són, fonamentalment, els següents: l'alemany *DWDS* (*Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts*, que recull 100 milions de mots), l'anglès *BNC* (*British National Corpus*, que recull, també, 100 milions de paraules), el danès *KorpusDK* (amb 56 milions de mots), el català *CTIL* (*Corpus textual informatitzat de la llengua catalana*, amb 52 milions de mots) i l'espanyol *CREA* (*Corpus de referencia del español actual*, amb 160 milions de

paraules). Per bé que no coincideixen en el nombre total de mots (el *DWDS*, el *BNC* i el *CREA*, probablement pel fet de correspondre a llengües més esteses, en tenen pràcticament el doble que el *KorpusDK* i el *CTIL*), pensem que aquests corpus són comparables per dues raons. En primer lloc, perquè tots ells es constitueixen, en percentatges semblants, de textos de gèneres diferents (típicament classificats segons si són literaris, periodístics, científics o assagístics) i en segon lloc, perquè tots han estat concebuts amb l'objectiu de reflectir la llengua i el lèxic actual. Un exemple de la validesa que la comunitat acadèmica atorga a aquesta mena de corpus és l'afirmació de Leech, Rayson, i Wilson (2001, p. 1) sobre el *BNC*:

[...] the BNC is a finite, balanced, sampled corpus. It is possible to extrapolate from corpus frequencies to inferences about the language as a whole, because the compilers have taken pains to sample different kinds of speech and writing (e.g. conversation, novels, news reporting) broadly in accordance with their representation in everyday language use.

Cal dir, però, que fonamentalment es refereixen a la llengua escrita (el percentatge aproximat de llengua oral que recullen oscil·la entre el 5 i el 10 per cent),<sup>11</sup> la qual cosa no ens permet ser tan objectius com voldríem. Tanmateix, no disposem d'altres eines més adequades en aquest sentit, atès que excepte en el cas del *BNC*,<sup>12</sup> la resta de corpus són els únics d'aquestes característiques que existeixen en els àmbits lingüístics respectius.

A l'annex digital que acompanya aquesta tesi, hi presentem la llista de les 5000 paraules més freqüents segons les dades proporcionades per cadascun dels corpus utilitzats. En el cas del *BNC*, el *KorpusDK* i el

---

<sup>11</sup>Tal com expliquen els autors del llibre *Word Frequencies in Written and Spoken English* (Leech et al., 2001, p. 1) basat en el corpus *BNC*, el perquè d'aquesta descompensació entre la part referida a la llengua escrita i la part referida a la llengua oral rau en les dificultats que implica recollir i processar textos orals.

<sup>12</sup>En anglès, per la importància i el pes que té a nivell internacional, existeixen diversos corpus similars al *BNC*. Alguns exemples són el *Bank of English* o el *COCA* (*Corpus of Contemporary American English*). Hem optat pel primer per dues raons; d'una banda, perquè sembla que és el que té més reputació entre la comunitat acadèmica (tal com mostra la cita de Leech et al., 2001); i de l'altra, perquè el *Bank of English* i el *COCA* recullen prop de 400 i 600 milions de mots respectivament, la qual cosa els fa menys comparables amb la resta de corpus que el *BNC*.

CREA, hem obtingut les llistes que s'hi refereixen descarregant-les dels llocs webs respectius. Pel que fa a la llista del *DWDS*, l'hem obtingut a partir del web *dlexDB*, gestionat per la Universitat de Potsdam, i la llista del *CTIL* (que ara per ara només és consultable en format paper, al *Diccionari de freqüències*, 1996) ens l'ha facilitat el professor de la Universitat Pompeu Fabra Lluís de Yzaguirre, investigador principal del grup de recerca LATEL (Laboratori de Tecnologies Lingüístiques). Cal dir que els llistats que finalment hem utilitzat per a l'anàlisi no són exactament els que hem obtingut de la manera exposada; n'hem suprimit els símbols i les xifres, i els hem convertit del format text csv (“comma separated value”) a un full de càlcul per facilitar-ne la consulta.

## 1.4 Presentació del corpus

En els apartats que segueixen presentem els textos que hem pres com a base per a la constitució del nostre corpus. En primer lloc, fem una aproximació introductòria a l'obra de Günter Grass, molt concisa i destinada a esbossar les coordenades estilístiques en les quals se situen les estratègies d'ironia que descriurem i analitzarem més endavant. Seguidament descrivim, amb l'objectiu de preparar el terreny per a l'anàlisi, les dues obres (*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*) a partir de les quals hem seleccionat els vint passatges irònics originals; i finalment presentem els autors de les versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles per tal de mostrar la solvència de les seves respectives trajectòries professionals en el món de la traducció.

### 1.4.1 L'autor: Günter Grass

Günter Grass, nascut a Danzig l'any 1927, és un dels escriptors més destacats i amb més renom de tot el panorama literari internacional. La seva obra, que comprèn prop d'una vintena de novel·les, nou obres de teatre i vuit llibres de poesia, ha estat traduïda a prop de trenta llengües, i la majoria de crítics –tant dins com fora d'Alemanya– coincideixen en considerar-lo un dels escriptors més importants de la literatura alemanya contemporània i universal.<sup>13</sup> Des d'un punt de vista institucional, aquest

---

<sup>13</sup>El crític alemany Stolz (2005, p. 8) considera que és “der mittlerweile wohl prominenteste deutsche Autor” (<l'autor alemany actualment més destacable>), i Neuhaus (2010, p. 8) afirma que “Mit dem Werk von Günter Grass war die deutsche Literatur an führender Stelle ins Konzert der Weltliteratur zurückgekehrt, in dem ihr Platz seit dem Verstummen von Thomas Mann und Bertolt Brecht leergeblieben war.”, <Amb l'obra de Günter Grass la literatura alemanya va tornar a ocupar el lloc de director en el concert de la literatura universal, en el qual havia deixat un buit després que emmudissin Thomas Mann i Bertolt Brecht>. El fet que el crític americà Bloom, conegut sobretot per la seva

reconeixement va assolir la cota màxima en ser-li atorgat, el 1999, el Premi Nobel de literatura.

Sovint s'ha considerat com un autor difícil,<sup>14</sup> tant per la profunditat amb què aborda determinats temes, sovint vinculats a qüestions polítiques i socials controvertides, com per la complexitat i caràcter innovador que s'atribueixen a les seves obres des d'un punt de vista estrictament literari. El primer aspecte, relacionat amb l'elevat compromís social i polític que ha mostrat Grass des dels inicis de la seva carrera literària,<sup>15</sup> l'ha convertit en un escriptor polèmic. Un exemple de la controvèrsia que habitualment causen les obres de Grass (fonamentalment a Alemanya) el trobem en la manera com va reaccionar l'opinió pública arran de la publicació d'*Unkenrufe*. Segons que explica Zimmermann (2006, p. 509), bona part de la crítica va acusar-lo de pretendre reavivar la discòrdia entre polonesos i alemanys, a la qual cosa Grass va replicar, en una entrevista a Stern (18-05-92), que la seva intenció havia estat justament la contrària.<sup>16</sup>

---

proposta de canon literari (*The Western Canon*, 1994), inclogui dues novel·les de Grass (*Die Blechtrommel*, 1959 i *Der Butt*, 1977) en la seva llista d'obres literàries fonamentals, sembla confirmar les paraules de Neuhaus.

<sup>14</sup>Del fet que Grass, en general, és percebut com un escriptor difícil, en tenim nombroses evidències. Tiesler (1985, p. 10), per exemple, assenyala que els crítics sovint exigeixen a Grass que conciliï el màxim nivell intel·lectual amb una obra accessible a un públic més ampli. Aquesta percepció que la literatura de Grass només és accessible a un determinat perfil de lector probablement és encara més acusada fora d'Alemanya. A Catalunya, per exemple, l'editor i crític J. M. Castellet explica, en una entrevista apareguda a la revista *El Temps*, que Grass “era un autor difícil i ja vèiem que es vendria poc” (Bonada, 1999, p. 83), referint-se a la poca acollida que va tenir la primera obra de Grass publicada en català, *El gat i la rata* (1968).

<sup>15</sup>Per a Grass, un escriptor no pot desentendre's de la societat; s'hi ha de comprometre d'una manera o altra i la seva obra ha de reflectir aquest compromís. Stolz (2005, p. 9) parla d'una “Doppeltätigkeit als Autor und zeitgeistkritischer Trommler” (< doble activitat com a autor i com a timbaler crític amb l'esperit de l'època >), que d'una banda el duu a participar amb freqüència en debats i conferències per pronunciar-se sobre temes socials i polítics candents i, de l'altra, a esborrar la línia divisòria entre literatura i política, la qual en les seves obres es fa difícil de localitzar. Øhrgaard explica amb detall el vincle entre el vessant polític i el vessant literari de Grass al capítol “Art et politique” del seu llibre *Günter Grass: L'homme et l'œuvre* (2007).

<sup>16</sup>Probablement l'exemple més conegut de la polèmica que envolten les seves obres és la que es va desfermar arran de la publicació de *Beim Häuten der Zwiebel* (2006), on Grass confessava que durant l'hivern de 1944-1945 havia estat membre de les “Waffen-SS” (i no de la “Wehrmacht” o forces armades, com s'havia cregut fins llavors). L'allau de crítiques que va rebre per aquesta confessió està relacionada, en part, amb el fet que Grass havia reivindicat en nombroses ocasions la necessitat de no oblidar l'Holocaust i de tenir sempre present la part



Més enllà de la qüestió política, a nivell estilístic l'obra de Grass presenta una complexitat que alguns crítics atribueixen al fet que es tracta d'un microcosmos poètic en el si del qual operen principis estètics canviants i difícils de sistematitzar (Stolz, 2005, p. 13).

En les obres de narrativa, és probable que aquesta complexitat estigui relacionada amb la diversitat de trames que presenten moltes de les novel·les de Grass (*Im Krebsgang* n'és un bon exemple), i amb la imbricació entre les dimensions d'espai i temps que se'n deriva. Segons Øhrgaard (2007, p. 57),<sup>17</sup> aquesta imbricació és pràcticament una simbiosi:

L'espace se transforme donc en temps. Ce qui remplit l'espace, ce sont des personnages ou des objets qui ont une histoire. L'espace est si plein que sa description précise contient déjà la plus grande partie de ce qui doit être raconté. On n'a pas besoin d'imaginer quoi que ce soit: tout est là.

Aquesta idea que l'espai en el qual se situa la narració conté, des de bon principi, tota la informació que se'ns explicarà sobre els esdeveniments i els seus protagonistes (en la mesura que la vinculació que s'estableix entre ells i l'espai on es mouen va més enllà del temps primordial de la narració i arrela en el passat, el qual permet entendre el present i determina, en part, el futur) suggereix fins a quin punt, en les obres de Grass, tot està meditat fins al més petit detall.

Es tracta d'una planificació que sobreïx dels límits de cadascuna de les novel·les, de manera que, sovint, els personatges d'una d'elles tenen un passat ja determinat en una obra que la precedeix. Així, per exemple, el personatge de Tulla d'*Im Krebsgang* (la mare del protagonista-narrador) apareix de nena a *Katz und Maus* (1961) i *Hundejahre* (1963), i la manera com actua a *Im Krebsgang* és coherent amb el seu passat. Tanmateix, el cas on el solapament de personatges i trames narratives entre diverses obres es veu amb més claredat és a l'anomenada "Danziger Trilogie" (<Trilogia de Danzig>), integrada per les novel·les *Die Blechtrommel*, *Katz und Maus* i *Hundejahre*; totes tres se situen a Danzig i comparteixen escenaris, personatges i esdeveniments. Si bé són novel·les independents i cada una d'elles presenta uns trets definatoris que la singularitzen (tant a

---

de culpa que hi tenia el poble alemany (vegeu, per exemple, el discurs que va pronunciar el 1970 amb motiu de l'obertura d'una exposició sobre Auschwitz a Berlín; Tank, 1973, p. 174).

<sup>17</sup>Citem la traducció francesa (en lloc de l'original danès *Fortsættelse følger*, 2006) perquè és la versió a la qual hem tingut accés.

nivell argumental com estilístic), al mateix temps es poden concebre com un tot coherent, tratat com a tal de manera conscient i premeditada pel seu autor.<sup>18</sup>

Tant els crítics com els traductors de Grass coincideixen en destacar la minuciositat amb què aquest planifica i escriu les seves novel·les. Reich-Ranicki (2005, p. 45) el defineix com un artista que treballa amb una gran exactitud i ho calcula tot amb una cura extrema, i Øhrgaard (2002a, p. 100) el defineix com un escriptor artesà, que escriu (a mà) fins a quatre o cinc versions de les seves obres abans de considerar-les definitives.

A les novel·les de Grass, doncs, no hi ha res que sigui atzarós; la narració es construeix amb una precisió mil·limètrica des del nivell més microlingüístic (on cap element lexicogramatical no hi és sobrer sinó que encaixa a la perfecció en el seu entorn cotextual així com també en el context) fins al nivell de la macroestructura. A *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, com veurem a l'apartat següent a mode de prèambol i en el cos de la tesi en profunditat, els passatges irònics tenen un paper fonamental en aquest procés d'edificació mil·limètric de la narració. Així doncs, la complexitat que presenten els passatges irònics que constitueixen el nostre corpus s'inscriu, en part, en el marc de la complexitat inherent a l'estil de Günter Grass.

#### **1.4.2 Les obres originals: *Unkenrufe* i *Im Krebsgang***

Si bé és possible que *Unkenrufe* i *Im Krebsgang* no constitueixin, en el marc de l'obra de Grass, una unitat tan compacta com la de l'anomenada “Danziger Trilogie” (la <Trilogia de Danzig>, integrada per les obres *Die Blechtrommel*, 1959; *Katz und Maus*, 1961; i *Hundejahre*, 1963), tenen molts aspectes en comú: el gènere (totes dues són novel·les curtes),<sup>19</sup> la

---

<sup>18</sup>Tal com ho presenta Vormweg (2002), allò que defineix la Trilogia de Danzig i el seu valor no són l'elevat grau de precisió que hi mostra la veu narrativa ni la fantasia grotesca i desbordant, sinó el fet de retratar la petita burgesia que Hitler va seduir i utilitzar. Mitjançant imatges tosques i un estil provocador, Grass dona visibilitat, mostrant-ne el caràcter contradictori, a una classe social i històrica que des de la fi de la Segona Guerra Mundial havia esdevingut invisible (2002, p. 84).

<sup>19</sup>Ho indiquen els subtítols de totes dues obres: “Eine Erzählung” (que podem traduir per <una narració>) en el cas d'*Unkenrufe*, i “Eine Novelle”, en el cas d'*Im Krebsgang*. Segons Tiesler (1985, p. 23), el tret que distingeix la “Novelle” d'altres gèneres narratius és la concentració en un sol esdeveniment digne de ser explicat, de manera que les trames secundàries i la presentació dels personatges se circumscriuen a allò estrictament necessari per entendre aquest esdeveniment. Malgrat, doncs, que *Unkenrufe* i *Im Krebsgang* no pertanyen exactament al gènere de la novel·la –i deixant al marge la discussió sobre si els subtítols emprats per Grass designen amb encert el gènere de les obres en qüestió, cosa que alguns

temàtica, alguns aspectes de l'estructura narrativa, els tipus de personatges i l'actitud irònica del narrador. Aquest darrer element fa que les dues obres siguin especialment comparables, atès que la ironia de la veu narrativa – d'acord amb una de les nostres hipòtesis de partida– hi funciona com a eix vertebrador de tot l'entramat narratiu. En aquest sentit, el fet que tant *Unkenrufe* com *Im Krebsgang* pertanyin al gènere de la novel·la curta suposa un avantatge de cara a l'anàlisi, per tal com l'estructura actancial és, en conseqüència, més diàfana i senzilla que en altres obres de Grass, i permet observar millor l'actitud del narrador.

Per tal de comentar amb més detall aquestes similituds, abans resumirem breument l'argument d'una i altra obra. *Unkenrufe* explica la història d'un vidu alemany (Alexander Reschke) i una vídua polonesa (Alexandra Piątkowska) que es coneixen a Danzig poc abans de la caiguda del mur de Berlín i s'enamoren al primer cop d'ull. De seguida queda clar, però, que no és una novel·la melodramàtica: a la primera cita, els dos protagonistes tenen la idea de posar en marxa un “cementiri de la reconciliació”, amb l'objectiu de permetre que els alemanys expulsats de Polònia i els polonesos expulsats de Lituània després de la Segona Guerra Mundial puguin ser enterrats a les respectives terres natsals un cop morts. Aconsegueixen fer realitat la seva idea, però a mesura que passa el temps el seu projecte (que havia de ser filantròpic) s'acaba convertint en un negoci immobiliari i de trasllat de cadàvers, que facilita als descendents dels alemanys expulsats de Polònia a mitjans del segle XX el retorn a la terra dels seus avantpassats. Després d'abandonar el projecte, els protagonistes es casen i marxen de viatge de noces, durant el qual moren en un accident de trànsit.

Pel que fa a *Im Krebsgang*, el protagonista-narrador (Paul) ens explica la seva pròpia història, marcada per la circumstància d'haver nascut a bord del *Gustloff*. Aquest vaixell, enfonsat pels russos a finals de la Segona Guerra Mundial amb milers d'alemanys a bord (entre ells civils que fugien de la Prússia oriental), ha esdevingut una veritable obsessió per a la mare del protagonista (Tulla), que trasllada aquesta obsessió al seu nét Konrad. Paul, incapaç d'aturar la relació entre àvia i nét, veu amb desesperació com el seu fill es converteix en un neonazi i acaba matant un noi jueu.

Un primer aspecte comú a totes dues novel·les és la temàtica de fons, que gira entorn d'un dels episodis més punyents i tràgics de la història recent d'Alemanya: l'expulsió, després que les Potències de l'Eix perdessin la Segona Guerra Mundial, dels alemanys que fins aleshores havien viscut als territoris de la Prússia oriental i occidental, de Pomerània, Silèsia i els

---

crítics posen en dubte (per a més informació vegeu Tiesler, 1985, p. 21)–, a partir d'ara i per raons pràctiques ens hi referirem simplement en tant que “novel·les”.

Sudets. Més enllà de les connotacions polítiques i culturals que hi van associades pel fet que en els territoris esmentats hi havia hagut, des de l'Edat Mitjana, una important població d'ètnia germànica (de fet, en la memòria històrica del poble alemany justament aquesta zona es considera el bressol d'Alemanya), aquest episodi s'associa a la mort i al desarrelament de milions d'alemanys. El fet que Grass, en part, construeixi la seva narració entorn d'aquesta qüestió, palesa la seva voluntat de posar damunt la taula un tema que, com explica el mateix narrador d'*Im Krebsgang*, ha estat tabú durant molts anys.<sup>20</sup>

Des d'un punt de vista narratològic, en totes dues novel·les l'agent que ens explica la història (en el primer cas com a narrador heterodiegètic, és a dir, sense tenir-hi una implicació directa; i en el segon com a protagonista-narrador) es mostra irònic des de bon principi. Aquesta ironia va acompanyada d'una forta dimensió emocional (vegeu Coromines, 2009, 2010a) que a *Unkenrufe* revela l'escepticisme i el rebuig del narrador envers el controvertit projecte dels dos protagonistes; i a *Im Krebsgang* mostra la seva actitud reprovadora i desesperada davant la ideologia nazi del seu fill.<sup>21</sup>

Tanmateix, la càrrega emocional que acompanya aquesta ironia és excessiva tenint en compte els fets que la motiven d'acord amb la informació que té el lector. Això genera un suspens que es manté fins al final de les respectives novel·les, en què es mostra la informació que el narrador ha estat ocultant: en el cas d'*Unkenrufe*, el final tràgic dels dos protagonistes, que moren en un accident de trànsit; i en el cas d'*Im Krebsgang*, el crim comès pel fill del protagonista. Així doncs, en totes dues novel·les el suspens generat per l'actitud irònica del narrador sembla que té un paper fonamental en l'estructuració de l'entramat narratiu.

Una peculiaritat estilística present a totes dues obres és la tendència a fer explícits els mecanismes de creació literària. En aquest sentit, a *Im*

---

<sup>20</sup>A l'inici del capítol 2 de la novel·la, el protagonista-narrador expressa el malestar que li produïa haver de sentir parlar la seva mare constantment sobre l'enfonsament del *Gustloff*: "Aber ich wollte nicht. Mochte doch keiner was davon hören, hier im Westen nicht und im Osten schon gar nicht. Die *Gustloff* und ihre verfluchte Geschichte waren jahrzehntelang tabu, gesamtdeutsch sozusagen." (IKde:31), <Però jo no volia. Ningú no en volia sentir parlar; ni aquí a l'oest, ni tampoc a l'est. Durant dècades, el *Gustloff* i la seva maleïda història van ser, per dir-ho d'alguna manera, un tabú a tot Alemanya.>

<sup>21</sup>Segons Muecke (1982, p. 55), els àmbits on la ironia té més tendència a aparèixer són aquells en els quals s'inverteix més "capital emocional": la religió, l'amor, la moralitat, la política o la història. Les obres de Günter Grass *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, que giren entorn d'esdeveniments amb fortes implicacions polítiques, socials i ètiques, en són un bon exemple.

*Krebsgang* són constants les referències del narrador al seu propi poder d'organitzar i marcar el tempo de la narració, anant endavant i endarrere en el temps. En el cas d'*Unkenrufe*, aquesta voluntat de posar al descobert els artificis de la ficció literària es manifesta de manera una mica diferent i sovint està relacionada amb la ironia. En la mesura que descriu els protagonistes com si fossin marionetes que ell mateix dirigeix,<sup>22</sup> el narrador contribueix a mostrar la intenció ridiculitzadora subjacent a alguns passatges irònics.

Pel que fa als personatges, la protagonista femenina d'*Unkenrufe* (Alexandra) i el personatge de Tulla a *Im Krebsgang* presenten uns trets característics semblants: parlen una llengua peculiar (en el primer cas, un alemany impregnat de trets gramaticals propis del polonès i, en el segon, la variant dialectal pròpia dels alemanys de l'antiga Prússia oriental); tenen un caràcter fort, assertiu i propens a canviar radicalment d'opinió,<sup>23</sup> i el seu discurs es caracteritza per una exposició sovint categòrica de les idees, contundent i poc matisada.

Aquests dos personatges, per oposició al protagonista masculí d'*Unkenrufe* i al protagonista d'*Im Krebsgang* (que mostren un caràcter més aviat prudent, reposat i propens a la reflexió), permeten a la veu narrativa de generar un tipus d'"estructures" d'ironia que hem anomenat "de contrast entre dues veus". En alguns casos es concreta en la impostació, per part del narrador, d'una veu propera a l'escripturalitat mitjançant la qual imita un altre personatge; en d'altres casos, es concreta

---

<sup>22</sup>Aquesta manera de presentar els personatges com si fossin actors dalt d'un escenari en el qual es mouen segons la voluntat del narrador, caracteritza bona part de l'obra narrativa de Grass. Øhrgaard (2007, p. 63) l'anomena "estil escènic", i el descriu com un mecanisme mitjançant el qual el temps es converteix en espai: "Un morceau de temps est extrait du cours habituel, regardé à la loupe, agrandi, devient tableau, comme le couteau qui reste en l'air et «simule l'immobilité»".

<sup>23</sup>Un exemple de la tendència que té el personatge de Tulla a canviar d'opinió el trobem en el següent comentari del protagonista, Paul: "el dia que es va saber que Stalin era mort va encendre espelmes a la cuina i va plorar de valent. No l'he tornada a veure mai més plorar tant. [...] Ella, que era una antifeixista declarada, es va queixar tanmateix de la destrucció, els anys cinquantes, de la làpida de Wilhelm Gustloff i va protestar per la «fastigosa profanació de sepultura»" (IKca:35). En el cas del personatge d'Alexandra, un exemple del seu tarannà contradictori i propens a anar d'un extrem a l'altre l'observem en aquesta informació que ens en dóna la veu narrativa: "qualifica de vergonya la seva afiliació de massa temps al partit, per passar tot seguit a fer el comunisme responsable de tots els mals imminents (fins i tot tenia la culpa, amb el seu contradogma, de la pertinàcia de l'Església Catòlica en el dogma)" (URca:65).

en un contrast entre dues veus irreconciliables, forçat pel narrador amb la intenció de ridiculitzar els personatges que les emeten.

Les estratègies d'ironia emprades en un cas i en l'altre són, doncs, força semblants. Tanmateix, la ironia d'*Unkenrufe* té un caràcter més aviat benivolent, que probablement té a veure amb el tipus de relació existent entre el narrador i els dos protagonistes, un dels quals (el vidu) havia estat company seu d'escola. El fet que es tracti d'una relació molt tènue i quasi esborrada pels anys permet que l'actitud crítica i irònica de la veu narrativa sigui menys agressiva que la mostrada pel protagonista-narrador d'*Im Krebsgang*. En aquest cas, com que la relació entre Paul i els personatges víctimes de la ironia és de sang (Konrad és el seu fill i Tulla la seva mare), la seva actitud irònica té un caràcter més amarg i s'apropa al sarcasme. De totes maneres, en la nostra anàlisi el paper d'aquests aspectes qualitatius de la ironia és reduït; ens interessa exclusivament en els casos en què incideixen de manera directa, mitjançant la traducció, en el paràmetre de la intensitat.

### **1.4.3 Els traductors**

Els autors de les versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* són traductors de prestigi i renom, no només en els seus àmbits lingüísticoculturals respectius sinó també, en la majoria de casos, a nivell europeu. Abans de comentar la trajectòria professional de cada un d'ells, pensem que val la pena destacar una circumstància especial que envolta la tasca de traducció de les obres de Günter Grass. Des de l'any 1978, cada vegada que publica una obra (o bé en revisa una d'antiga, com en el cas de *Die Blechtrommel*, 1959; *El timbal de llauna*, 1993) Grass es reuneix amb els seus traductors durant uns dies i es posa a la seva disposició per debatre sobre el text original i els possibles problemes de traducció que aquest plantegi.

Aquestes reunions són organitzades per l'editorial (Luchterhand en les tres primeres edicions, i Steidl a partir d'aleshores i fins l'actualitat), que en cada ocasió elabora un dossier amb mapes, fotografies i informació sobre terminologia històrica, lingüística, literària o científica que pot ser d'utilitat per a l'elaboració de la traducció. A més, també es redacten uns "Protokolle" en els quals es recull amb detall tot allò que s'ha debatut i que es lliura al final de les sessions; no només als traductors que hi han assistit sinó també a aquells que, per la raó que sigui, no han pogut fer-ho.

És interessant destacar que els autors de les versions daneses, catalanes i espanyoles d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* són els mateixos: Per Øhrgaard, Joan Fontcuberta i Miguel Sáenz respectivament. Pel que fa a les versions angleses, en canvi, van ser elaborades per dos traductors diferents: Ralph

Mannheim en el cas d'*Unkenrufe* i Krishna Winston en el cas d'*Im Krebsgang*. Per mitjà dels “Protokolle” sabem, d'altra banda, que tots ells van assistir a les reunions celebrades amb motiu de la publicació de les dues obres, a excepció de Ralph Mannheim (que no va assistir a la trobada relativa a *Unkenrufe*) i Krishna Winston (que únicament va participar a la d'*Im Krebsgang*). L'únic traductor que ha assistit, invariablement, a totes les convocatòries que s'han celebrat fins a dia d'avui és Per Øhrgaard (2002b, p. 10), que reflecteix així l'atmosfera d'aquestes trobades:

Bei allen Wandlungen ist der Kern des Treffens derselbe geblieben. Der Schriftsteller trägt zwar heute die Haare kürzer und dreht sich keine Zigaretten mehr. Dafür zündet er seine Pfeife immer wieder neu an, weil sie ihm ausgeht, wenn er einiges erklären oder eine Passage vorlesen muß, damit nicht nur die Worte, sondern auch die Tonlagen haften bleiben. Das Gespräch ist nach wie vor heiter und aufgeräumt, eine Republik der Literaten, ein Freundschaftsbund.”<sup>24</sup>

Més enllà de ser un cas probablement únic en el món, aquesta relació especial entre Grass i els seus traductors és rellevant, en el nostre cas, en la mesura que redueix la influència que les restriccions relacionades amb les condicions de gestació de les traduccions hagin pogut exercir en la presa de decisions de cada traductor particular.

### **1.4.3.1 Els autors de les versions angleses: Ralph Mannheim i Krishna Winston**

Ralph Mannheim (Nova York, 1907; Cambridge, Anglaterra, 1992) és un traductor de renom en el món anglosaxó. Per bé que ocasionalment va traduir de l'holandès i el polonès, es va dedicar, sobretot, a la traducció d'obres literàries de l'àmbit germànic i francès. D'entre els autors de l'àmbit germànic que més va traduir destaquen Bertolt Brecht, Peter Handke, Novalis, Herman Hesse i Heidegger.

És autor, també, de les versions angleses de set obres de Günter Grass: *Die Blechtrommel* (*The Tin Drum*, 1962), *Katz und Maus* (*Cat and mouse*, 1963); *Hundejahre* (*Dog Years*, 1965); *Örtlich betäubt* (*Local Anaesthetic*, 1970); *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (*From the Diary*

---

<sup>24</sup><A desgrat de tots els canvis que hi ha hagut, l'essència de la trobada és la mateixa que als inicis. Si bé avui l'escriptor porta els cabells més curts i ja no es fa cigarretes. En canvi, encén la pipa ara i adés, quan se li apaga, quan vol aclarir alguna cosa o ha de llegir un passatge en veu alta, perquè no només les paraules són importants; el to de veu també ha de ser l'adequat. La conversa és, com aleshores, distesa i alegre, una República dels Literats, un cercle d'amics>.

*of a Snail*, 1973); *Der Butt* (*The Flounder*, 1978), *Das Treffen in Telgte* (*The Meeting at Telgte*, 1981), *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus* (*Headbirths, or, The Germans are dying out*, 1982), *Die Rätin* (*The Rat*, 1987), *Zunge Zeigen* (*Show your tongue*, 1989) i *Unkenrufe* (*The Call of the Toad*, 1993).

Precisament la seva versió d'*Unkenrufe*, objecte de la nostra anàlisi, és una de les darreres traduccions que va fer abans de morir. L'any 2008, la seva versió de l'obra *Die Blechtrommel* (*The Tin Drum*, 1961) de Günter Grass va ser triada per la Translation Association del Regne Unit com una de les més destacables de la darrera meitat del segle XX.

Al llarg de la seva vida, va rebre nombrosos reconeixements en honor de la seva trajectòria com a traductor. Entre ells destaquen el premi Schlegel-Tieck de la Society of Authors del Regne Unit (el 1979 per la seva versió de *Der Butt*, i el 1988 per la traducció de *Die Rätin*), el National Book Award de traducció (1970) o la Pen Medal for Translation (1988). Malgrat que va ser molt prolífic –va publicar prop de dues-centes traduccions–, no va deixar reflexions per escrit sobre l'ofici de traduir.

La germanista Krishna Winston, nascuda a Vermont el 1944, és autora d'un bon nombre de traduccions de literatura alemanya a l'anglès. Entre molts d'altres, ha traduït Goethe, Peter Handke, Hans Jonas, Christian Graf von Krockov i Eva Heller.

És autora de les versions angleses de tres obres de Günter Grass: *Ein weites Feld* (*Too Far Afield*, 1995), *Im Krebsgang* (*Crabwalk*, 2002) i *Die Box* (*The Box: Tales from the Darkroom*, 2008). La seva traducció d'*Ein weites Feld* la va fer mereixedora, l'any 2001, del premi Schlegel-Tieck de la Society of Authors i del Helen-und-Kurt-Wolff-Preis, atorgat pel govern alemany. Algunes de les seves reflexions sobre la traducció de Grass a l'anglès giren entorn de la dificultat que suposen les múltiples i subtils referències culturals presents a les seves obres. Un exemple és la referència, implícita en el nom d'un dels personatges d'*Ein weites Feld*, a l'escriptor Theodor Fontane:

Wie würden die Leser der Übersetzung den Namen »Fonty«  
entschlüsseln, wenn sie den Zusammenhang nicht erkannten? Irgendwie  
mußte ich also einen Hinweis auf Theodor Fontane ins Buch  
hineinschmuggeln. Um dem von Grass beachteten Tabu die Treue zu  
halten, durfte ich Fontane auf keinem Fall im Text selbst erwähnen. [...]  
Mir ist dann der Kunstgriff eingefallen, dem Romantext eine Mottoseite



mit der letzten Zeile von *Effi Briest* vorauszuschicken.<sup>25</sup> (Winston, 2002, p. 77)

A més de traductora, Winston és professora i cap del departament d'estudis germànics de la Wesleyan University, a Connecticut, i actualment la seva recerca se centra en la història dels escriptors exiliats de l'Alemanya de Hitler i els traductors de les seves obres.

#### **1.4.3.2 L'autor de les versions daneses: Per Øhrgaard**

El germanista Per Øhrgaard, nascut el 1944 a Copenhaguen, és un dels especialistes en literatura, cultura i societat alemanyes més reconeguts actualment a nivell europeu. En aquest camp, ha publicat nombrosos estudis, tant de literatura (sobre Goethe, Enzensberger i, en general, sobre literatura germànica) com d'història, cultura i política alemanya contemporània (una de les seves darreres publicacions en aquest sentit és la monografia *Tyskland. Europas hjerte*, <Alemanya. El cor d'Europa>). També ha publicat, per bé que en menor mesura, estudis sobre literatura danesa. Com a expert en Günter Grass, ha escrit diversos assaigs d'entre els quals destaca *Fortsættelse følger... Et essay om Günter Grass* (<Continuarà... Un assaig sobre Günter Grass>), que és, alhora, una biografia i un estudi de l'obra narrativa de Grass.

Øhrgaard ha combinat sempre aquesta faceta assagística amb la seva tasca de traductor de l'alemany. A més de traduir al danès nombrosos escriptors alemanys (Kafka, Schiller, Enzensberger, Adorno i Horkheimer, entre d'altres) és autor de les versions daneses de tota l'obra completa de Günter Grass. Arran d'aquesta tasca com a traductor, ha publicat diversos articles en els quals reflexiona, en general, sobre les característiques que planteja la traducció de textos entre els àmbits lingüísticoculturals alemany i danès i, més en concret, sobre les dificultats que suposa traduir Günter Grass. En un d'aquests articles, Øhrgaard (1988, p. 189) fa èmfasi en la multitud de problemes de traducció amb què es troba a l'hora de traduir Grass malgrat la proximitat lingüística entre el danès i l'alemany:

To take my own experience as an example: most words in German are the same as in Danish, but the syntax differs very much. If I translate an

---

<sup>25</sup><Com s'ho farien, els lectors de la traducció, per desxifrar el nom "Fonty", si no identificaven la referència? D'una manera o altra havia d'introduir alguna pista sobre Theodor Fontane enmig del llibre. Per tal de respectar el tabú suggerit per Grass no podia, sota cap concepte, esmentar directament el nom de Fontane. Aleshores se'm va acudir de posar una pàgina a l'inici de tot i citar-hi la darrera línia de la novel·la *Effi Briest*.>

informative German text, a newspaper article for instance, I will try to make this article “Danish” in the sense that it can be read without any difficulties at all. But if I deal with the translation of e.g. Günter Grass, doing this would be a mistake because Grass uses this German syntax as an important element of his whole style – and the translator must of course follow him in that although he cannot follow him all the way.

Actualment, Øhrgaard és professor d'estudis germànics i europeus de la Copenhaguen Business School, a més d'haver-ho estat, en el passat, de la Københavns Universitet (Universitat de Copenhaguen) i en diverses universitats arreu del món. D'altra banda, és membre de la Reial acadèmia danesa de les ciències i les lletres; de l'Acadèmia de literatura danesa; i de la “Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung” (<Acadèmia alemanya de llengua i poesia>). En reconeixement a la seva tasca com a germanista i com a traductor, ha rebut diversos premis i guardons, d'entre els quals destaquen el “Danish Translation Prize” (1987); el “Prize of the Danish-German Society” (1988); la “Goethe-Medal in Gold” (1994, concedida pel Goethe Institut); el “Translation Prize of the Danish Literary Academy” (1997); o el “Friedrich-Gundolf-Preis für die Vermittlung deutscher Kultur im Ausland” (<Premi Friedrich-Gundolf a la difusió de la cultura alemanya a l'estranger>, 2003).

### **1.4.3.3 L'autor de les versions catalanes: Joan Fontcuberta i Gel**

Joan Fontcuberta i Gel, nascut el 1938 a Argentona, és un traductor de renom en l'àmbit lingüísticocultural català. Ha traduït clàssics anglesos i de literatura juvenil americana, però s'ha dedicat, sobretot, a la literatura alemanya i austríaca. En aquest camp destaca per les seves traduccions de Kafka, Thomas Mann, Thomas Bernhard i Stefan Zweig, entre molts d'altres.

Com a traductor de Günter Grass, és autor de les versions catalanes d'*Unkenrufe* (*Els mals averanys*, 1992), *Die Blechtrommel* (*El timbal de llauna*, 1993), *Ein weites Feld* (*Una llarga història*, 1997) i *Im Krebsgang* (*Com els crancs*, 2002).

En un article titulat “L'experiència de traduir Günter Grass o la importància de la documentació” (1999), Fontcuberta fa èmfasi en el paper central que juguen els aspectes culturals en l'obra de Grass, i explica fins a quin punt resulten útils els debats que sorgeixen entre l'escriptor i els traductors en el marc dels seminaris, així com també els dossiers que els lliura l'editorial. Comenta, per exemple, que en una d'aquestes trobades va prendre consciència de les connotacions que evoquen mots com

“Rotkäppchen”, una marca de xampany molt popular a l’antiga RDA, o “Mitropa”, una empresa estatal de vagon llit i vagon restaurant que “tenien fama de tronats” (Fontcuberta, 1999, p.142). Fontcuberta resumeix així què suposa per al traductor tenir un contacte directe amb l'escriptor que ha de traduir:

Wenn ein Schriftsteller sich so lebhaft für die Übersetzung seiner Werke interessiert wie Grass, ist es wohl verständlich, daß der Übersetzer neben der Bewunderung auch Dankbarkeit empfindet. Günter Grass beantwortet alle Fragen seiner Übersetzer, er akzeptiert Gegenmeinungen, erklärt ihnen sein Werk, stellt ihnen Material zur Verfügung, das ihnen bei ihrer Arbeit hilft.<sup>26</sup> (Fontcuberta, 2002, p. 130)

Actualment, és catedràtic de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha publicat prop de setanta traduccions, i durant gairebé una dècada es va dedicar també a la traducció al català de guions cinematogràfics i de sèries televisives. L’any 1991 va rebre el Premi de la Institució de les Lletres Catalanes a la millor traducció dels anys 1989-1991 per *La mort de Virgili*, de Hermann Broch (1989), i el 2010 va ser guardonat amb el Premi Ciutat de Barcelona de traducció al català per *La impaciència del cor* (2010) d'Stefan Zweig.

#### **1.4.3.4 L'autor de les versions espanyoles: Miguel Sáenz**

Miguel Sáenz Sagaseta de Ilúrdoz, nascut a Larache el 1932, té també darrere seu una sòlida carrera professional com a traductor de literatura alemanya. El seu perfil acadèmic i professional és polièdric; a més de dedicar-se a la traducció (no només literària sinó també de textos legislatius i econòmics, a les Nacions Unides), durant un temps va ser assessor jurídic de l'exèrcit de l'aire. Com a docent, durant els anys vuitanta va impartir Teoria de la Traducció al Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de Madrid.

Ha traduït més d'una cinquantena d'obres de l'anglès i l'alemany a l'espanyol. És autor, per exemple, de traduccions de clàssics de la literatura juvenil com Michael Ende o Roald Dahl, i d'escriptors de renom internacional com William Faulkner o Salman Rushdie. El gruix més gran de la seva obra, però, el constitueixen les seves versions de clàssics

---

<sup>26</sup><Quan un escriptor s'interessa tan vivament per la traducció de les seves obres com ho fa Grass, és comprensible que el traductor, a més d'admiració, senti gratitud. Günter Grass respon a totes les preguntes que li fan els seus traductors, accepta rèpliques, els explica l'obra, els lliura material que els ajuda en la seva tasca.>

alemanys i austríacs com Arthur Schnitzler, Alfred Döblin, Thomas Bernhard i Bertolt Brecht.

D'altra banda, ha traduït pràcticament tota l'obra de Grass i ha assistit en gairebé totes les trobades amb l'escriptor.<sup>27</sup> De fet, Sáenz es va iniciar en la traducció literària fent la versió espanyola de *Der Butt (El rodaballo)*, 1980), novel·la arran de la qual es va celebrar la primera trobada. Des d'aleshores, ha traduït set novel·les més de Grass, bona part de l'obra d'assaig i una selecció de poemes. Malgrat que l'experiència el fa ser un gran coneixedor de la literatura de Grass, Sáenz explica en una entrevista amb Carlos Fortea (2003, p. 34) que és un dels autors que més li costa traduir:

Grass, cuya relación con los traductores es ya legendaria, es un autor difícil, sobre todo por su increíble manejo del idioma. Son las únicas traducciones que firmo con mi mujer, Grita Löbsack, porque son las únicas que ve y porque, realmente, necesito su colaboración.

A més de la investidura com a doctor honoris causa per la Universidad de Salamanca l'any 2002, se li han fet múltiples reconeixements públics. Entre els guardons més importants que ha rebut destaquen el Premi Nacional Fray Luis de León l'any 1981 (per la versió espanyola de *Der Butt, El rodaballo*, 1980); el Premi Nacional a l'Obra d'un Traductor (1991) i l'Aristeion, premi que li atorgà la Unió Europea el 1998 per la traducció de l'obra de Grass *Ein weites Feld (Es cuento largo)*, 1998).

## 1.5 Denominació de conceptes

A continuació presentem una sèrie de conceptes que, per la seva importància central en la nostra investigació o per la confusió terminològica amb què sovint s'empren en la literatura, creiem que és necessari definir prèviament amb l'objectiu de precisar en quin sentit els fem. Alguns d'ells els encunyem per raons teòriques i metodològiques; d'altres no són pròpiament traductològics sinó que provenen de l'àmbit de la lingüística i l'estilística. En aquests casos, en fem un ús més laxe que aquell que els és propi en les disciplines a les quals pertanyen, per tal d'adaptar-los als nostres propòsits i servir-nos-en com a eines operatives en el marc d'una tesi que s'inscriu en l'àmbit dels estudis de traducció.

---

<sup>27</sup>Cal puntualitzar, però, que en algunes ocasions hi ha assistit la seva dona Grita Loeb sack en nom seu, tal com recullen els "Protokolle".

### •Ironia com a indicatiu textual

Amb aquest terme ens referim a la ironia que es manifesta en passatges concrets en un text determinat, i en el marc d'aquesta tesi s'exemplifica en els vint passatges irònics extrets d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*. Renunciem a emprar el terme “ironia verbal” perquè, tal com exposem al “Marc teòric”, creiem que la ironia profunda que determina l'entramat narratiu d'una obra literària (que anomenem “ironia com a recurs narratiu”) es manifesta, en darrer terme, en indicis textuais concrets. Així doncs, a parer nostre allò que diferencia les dues menes d'ironia no és la seva naturalesa verbal o no verbal. Així mateix, renunciem també al terme “ironia retòrica” per evitar la connotació negativa que hi va associada i que en part es deriva del rang inferior que va adquirir aquesta mena d'ironia durant el romanticisme, per oposició a una ironia “filosòfica”, “global”, “moderna” que els filòsofs i teòrics romàntics consideraven superior. Pensem que la denominació “ironia com a indicatiu textual” és més neutra i reflecteix amb més precisió la nostra doble concepció d'ironia literària (vegeu l'apartat “Delimitació doble del concepte d'ironia”).

### •Ironia com a recurs narratiu

Emprem aquest terme per referir-nos a la funció essencial d'estructurar la narració que, a parer nostre, poden exercir els indicis textuais d'ironia en una obra de ficció narrativa. Quan això passa, els indicis textuais (concretats en un conjunt de passatges irònics) determinen tot l'entramat narratiu, incidint en aspectes decisius de la ”història” i el “text” (vegeu l'apartat “Instruments narratològics per a l'anàlisi de la ironia com a recurs narratiu”). Volem distingir aquesta mena d'ironia, que en darrer terme es manifesta en indicis concrets d'ironia “verbal”, d'un conjunt de conceptes força diferents del nostre però que alguns investigadors (com Zabalbeascoa, 2003) anomenen de manera semblant: “narrative irony”. En paraules de Zabalbeascoa (2003, p. 307), la ironia narrativa –emparentada amb els conceptes de “observable irony” i “dramatized irony” de Muecke (1969) i basada en la idea d’“ironia situacional”, que es refereix a les ironies del destí i ha estat àmpliament tractada en la literatura– “is a trait of a text as construed by its author. In other words, it involves designing “life's ironies” to affect the text's characters”. La nostra anàlisi no contempla aquesta mena d'ironia no verbal, atès que es refereix a un fenomen massa allunyat del que pretenem analitzar d'acord amb la nostra concepció d'ironia literària.

### •Eines i estructures (estratègies d'ironia original)

Emprem el terme “eina” per referir-nos a la unitat més petita en què es concreta la ironia emprada en un determinat passatge irònic. D'acord amb

el nostre convenciment que la ironia té sempre un caràcter pragmàtic, hem denominat cadascuna de les eines identificades en el nostre corpus de passatges originals de manera doble: una de les denominacions dóna comptes de la manera com, en virtut del seu ancorament en l'entorn cotextual i el context, es pot considerar com una unitat d'ironia; i l'altra mostra l'element microlingüístic en què es reflecteix.

Pel que fa al terme “estructures”, l'emprem per fer referència a un conjunt d'eines que interactuen i desemboquen, en virtut d'aquesta interacció i de la seva relació amb el context, en un determinat efecte irònic. La tria del terme (que el *DIEC2* defineix com a “arranjament de les parts, dels òrgans o de les partícules d'una substància, d'un cos, d'una construcció”) respon a la voluntat d'emfasitzar el caràcter ordenat, gens atzarós, de les diferents microunitats que integren les “estructures” d'ironia emprades en les obres de Günter Grass. Així mateix, amb la tria del terme “eina” (segons el *DIEC2*, “peça que en una màquina actua directament sobre el material que es vol modificar”) pretenem subratllar la importància que cadascuna d'aquestes microunitats té en tant que part integrant d'un conjunt coherent i perfectament travat.

Pel que fa al terme “estratègies”, l'emprem de manera general per referir-nos tant a les eines com a les estructures d'ironia.

#### •Tècniques i mecanismes (estratègies de traducció de la ironia)

Emprem el terme “tècnica” de traducció en el sentit que ho fa Marco (2004) basant-se en Hurtado Albir (2001), per referir-nos als diferents tipus de solució adoptats a nivell microlingüístic per traduir (en el nostre cas) la ironia i que, globalment, constitueixen una tipologia feta d'unitats que es poden arrencar al llarg d'un contínuum (Marco, 2004, p. 132), els dos extrems del qual són la màxima atenuació de la ironia (és a dir, la seva omissió) i la màxima intensificació de la ironia. Assumint, de nou, que la ironia és sempre de naturalesa pragmàtica, i en coherència amb el caràcter contextual que Hurtado Albir (2001, p. 268) atribueix al concepte, a l'hora d'etiquetar cadascuna de les tècniques que formen la nostra tipologia fem servir una denominació doble: una per referir-nos al tipus de solució entès com a microunitat pragmàtica, i l'altre per referir-nos al tipus d'element microlingüístic en què es concreta.

Emprem el terme “mecanisme” de traducció per referir-nos al tipus de solució global que resulta de la combinació d'un conjunt de tècniques i que, per si sol (a diferència de les tècniques) té una certa repercussió en la intensitat irònica d'un passatge. Si bé aquest terme no té tradició en l'àmbit de la traductologia,ensem que l'accepció referida a l'“arranjament, complex ordenat, de les parts d'una màquina” (*DIEC2*) serveix el nostre

propòsit de destacar el fet que és un tipus de solució derivada de la interacció entre altres microsolucions. Els “mecanismes” de traducció de la ironia poden ser, d'acord amb el nostre corpus, de quatre tipus diferents (de contrast entre instrucció i intenció, de *foregrounding* equívoc, de contrast entre dues veus del narrador i de contrast entre dues veus de personatge) i poden desembocar en una atenuació, omissió, preservació o intensificació de la ironia.

Pel que fa al terme “estratègies”, el reservem per als casos en què ens volem referir, globalment, tant a les tècniques com als mecanismes de traducció de la ironia. No l'emprem, doncs, en el sentit acotat per Hurtado Albir –“procedimientos (verbales y no verbales, conscientes e inconscientes) de resolución de problemas”, 2001, p. 272–, però per contra ens fem ressò de la presència que aquest terme té en els estudis sobre la traducció de la ironia on autors com Mateo (1995) i Pelsmaekers i Van Besien (2002) l'utilitzen en referència als diferents tipus de solució adoptats per traduir la ironia.

#### •Divergència

Emprem aquest terme, puntualment, per referir-nos a les tècniques que no desemboquen en una preservació de la ironia. Per tal d'emprar una terminologia el màxim de sistemàtica en la nostra classificació d'estratègies de traducció (que inclou “tècniques” i “mecanismes”) i per emfasitzar la nostra voluntat de no avaluar els tipus de solució aplicats pels traductors, ens referim a aquests casos de no preservació amb els termes “tècniques d'atenuació”, “tècniques d'omissió” i “tècniques d'intensificació”. Tanmateix, en algunes ocasions ens cal fer referència al caràcter divergent d'aquestes tècniques, i aleshores recorrem al terme divergència, seguint Rey i Tricás (2006) i com a equivalent del concepte anglosaxó de “shift”, emprat per Van Leuven-Zwart (1989, 1990) i Munday (1998) entre d'altres.

#### •Passatge irònic

Un passatge irònic és, en el marc d'aquesta investigació, un segment de l'obra original de llargada variable en el qual identifiquem, mitjançant una sèrie de paràmetres acotats prèviament, un conjunt d'eines d'ironia (o microunitats pragmàtiques mínimes en què es concreta el fenomen) que desemboquen en una o diverses estructures d'ironia (fruit de la combinació entre les diverses eines i de la seva interacció amb el context). La flexibilitat subjacent a aquest concepte pel que fa a l'extensió dels passatges i el nombre d'eines i estructures que típicament el constitueixen, si d'una banda és un desavantatge a l'hora d'identificar els indicis textuais d'ironia de manera sistemàtica, alhora ens dona un cert marge de llibertat

per ajustar-nos a les característiques específiques que, més enllà dels paràmetres bàsics acotats prèviament, presenta la ironia d'un determinat autor en una determinada obra literària. Cal tenir present que, atès el caràcter pragmàtic de la ironia, habitualment les eines i estructures es basen en aspectes que sobreixen dels límits del passatge en concret. Quan aquests aspectes són cotextuals i es troben en el paràgraf immediatament anterior o posterior, els reproduïm entre claudàtors.

### •Els tres estrats narratius

Tres conceptes que també són importants i entorn dels quals no hi ha consens terminològic són els tres nivells en què, segons alguns dels narratòlegs actuals més destacats, s'estructura l'obra literària. Com explica Zuschlag (2002, p. 13-23), aquesta divisió en tres nivells prové de la dicotomia entre “fabula” i “sjužet”<sup>28</sup> proposada pels formalistes russos a principis del segle XX amb l'objectiu de distingir entre 1) el material que l'escriptor transforma en narració per mitjà de determinats procediments de creació literària; i 2) l'obra literària resultant. Més endavant, diversos autors (entre ells, Genette, 1969, 1972) proposen afegir-hi una tercera categoria, i a partir d'aquí actualment es distingeix entre el contingut narratiu (la sèrie d'esdeveniments, ordenats lògicament i cronològic); la presentació d'aquests esdeveniments des d'una perspectiva concreta; i el conjunt de signes lingüístics en què es plasma el contingut narratiu, en el qual un narrador explica una història. Les dues autores en les quals ens basem per a l'anàlisi de la ironia com a recurs narratiu (Bal, 1980/1997 i Rimmon-Kenan, 1983) fan servir termes diferents per anomenar els mateixos conceptes. Seguint la terminologia emprada a la versió en anglès de l'estudi sobre teoria narrativa de Bal (1980/1997), “fable”, “story” i “text” (“geschiednis”, “verhaal” i “vertelling” en la versió original), fem servir els termes “faula”, “història” i “text”. Rimmon-Kenan (1983), en canvi, s'hi refereix respectivament amb els termes “story”, “text” i “narration”.

### •Oralitat versus escripturalitat

Basant-nos en Koch i Oesterreicher (1990), fem servir aquests conceptes per caracteritzar la veu impostada que fa servir sovint el narrador d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* en contrast amb la seva veu narrativa habitual, un contrast que es troba a la base de dues de les quatre estructures d'ironia que hem identificat en el nostre corpus d'anàlisi: el contrast entre dues veus del narrador i el contrast entre dues veus de personatge (vegeu l'apartat “Estructures i eines d'ironia: proposta de classificació”). Especialment en

---

<sup>28</sup>Els termes emprats en català per fer referència a aquests dos conceptes són “faula” i “trama” (vegeu, per exemple, Melción, 2003).



el primer cas, les veus que generen el contrast oscil·len sempre entre dos pols; una d'elles tendeix a un registre culte, mentre que l'altra tendeix a la col·loquialitat. Dos factors ens duen a emprar el terme “escripturalitat” en el primer cas, i “oralitat” en el segon: 1) el fet que la veu impostada del narrador (i sovint també la veu propera als seus esquemes de valor, quan el contrast és entre dues veus de personatge) no sigui sempre homogènia, de manera que en alguns casos es pot titllar de “literària”; en d'altres de “cultura” però no de “literària”; i altres vegades de “periodística” però no necessàriament de “cultura”; i 2) el fet que els diccionaris proporcionin escassa informació sobre el registre al qual pertanyen les paraules.

Com que, deixant de banda els diferents matisos amb què es manifesta la veu impostada pel narrador en els diferents passatges irònics, el tret característic comú és el fet que pertany a un registre elevat, pensem que el concepte de “Distanzdiskurs” de Koch i Oesterreicher (1990, p. 12) és el més adient per fer referència a aquesta veu impostada diferent de la veu narrativa habitual. Així mateix, el terme “Nähediskurs” (1990, p. 12) ens permet englobar els diferents matisos amb què es manifesta la veu narrativa no marcada, que a vegades tendeix a la col·loquialitat i d'altres presenta, en canvi, trets més propis d'un registre estàndard.

Els dos conceptes proposats per Koch i Oesterreicher tenen, a més, l'avantatge de permetre caracteritzar un discurs com a proper al llenguatge escrit o proper al llenguatge oral al marge del mitjà físic emprat. En el nostre cas això és especialment útil, atès que sovint els passatges analitzats reproduïen fragments en discurs directe que no necessàriament presenten trets d'oralitat fingida, sinó tot el contrari; reflecteixen la veu elevada que caracteritza un determinat personatge (per exemple, el protagonista d'*Unkenrufe*), el qual empra un llenguatge pompós i altisonant tant si s'expressa per escrit com si ho fa oralment.

Per referir-nos a aquests dos conceptes en català, fem els equivalents “oralitat” i “escripturalitat” seguint López Serena, traductora del llibre de Koch i Österreicher i autora de l'estudi *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial* (2007). Malgrat que aquesta autora també fa servir els termes “distància comunicativa” i “immediatez comunicativa” (més fidels als originals “Distanzdiskurs” i “Nähediskurs”), pensem que “oralitat” i “escripturalitat” són més transparents. Alhora permeten, a diferència dels conceptes tradicionals “discurs oral” i “discurs escrit”, fer referència a la variació diafàsica al marge del mitjà físic emprat.



## 2. MARC TEÒRIC

D'acord amb l'objectiu d'analitzar la traducció de la ironia en tant que principi estructurador de la narració (que determina els diversos nivells de l'entramat narratiu) i en tant que indici textual (identificable en passatges irònics concrets), el nostre marc teòric té dos pilars fonamentals. Es corresponen amb dos grans àmbits d'estudi força diferents que, com hem vist a l'apartat de metodologia, en el nostre cas esdevenen complementaris i ens permeten aproximar-nos a la traducció de la ironia en coherència amb la nostra concepció doble del fenomen. Aquests àmbits són: 1) la narratologia, i 2) la pragmàtica, la lingüística de text i l'anàlisi del discurs.

L'apartat “Delimitació doble del concepte d'ironia” del present capítol reflecteix aquest doble enfocament; els dos subapartats que l'integren responen a la necessitat d'acotar el concepte d'ironia des dels dos punts de vista esmentats. En el primer, partim de les definicions tradicionals d'ironia (procedents de l'àmbit de la literatura, la filosofia, la crítica literària, etc.) per arribar a la conclusió, davant la manca de consens i la dificultat de precisar les característiques del que s'ha anomenat “ironia global”, “filosòfica”, “romàntica” o “moderna”, que aquesta mena d'ironia es pot acotar semànticament i detectar de forma sistemàtica en un text literari mitjançant instruments narratològics. En el segon, partim de nocions bàsiques de l'àmbit de la pragmàtica que s'han emprat per definir la ironia i ens basem, sobretot, en la concepció dels traductòlegs Hatim i Mason (1990), segons els quals la ironia opera en la dimensió pragmàtica del context. A partir d'aquí, establim les característiques bàsiques que, al nostre entendre, permeten identificar els indicis textuais d'ironia literària. Per acabar, en un tercer subapartat explorem els límits entre la ironia i altres fenòmens fronterers com l'humor i el sarcasme.

En els dos apartats restants, hi explorem les eines conceptuals que ens han de permetre dur a terme l'anàlisi del nostre objecte d'estudi des del doble punt de vista exposat:

-”La ironia com a recurs narratiu”. Basant-nos en les recerques sobre teoria narrativa de Bal (1980/1997) i Rimmon-Kenan (1983), proposem una sèrie d'instruments d'anàlisi narratològica que més endavant (en el capítol 3) emprarem per estudiar de manera sistemàtica el paper dels passatges irònics originals del nostre corpus en l'estructuració de l'entramat narratiu d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*.

-”La ironia com a indici textual”. En aquest apartat, hi bastim primer les coordenades teòriques en les quals ens basem per elaborar un model de classificació d'estratègies d'ironia original i de traducció de la ironia. Per

fer-ho, revisem les principals classificacions fetes en l'àmbit de la traductologia, fonamentalment les de Mateo (1995) i Chakhachiro (2007). Atès que aquestes propostes no reflecteixen el doble nivell (microlingüístic i macrotextual) en què, a parer nostre, es manifesta la ironia com a índex textual, presentem la nostra pròpia categorització, que servirà de base per a l'elaboració de la classificació d'estratègies de traducció de la ironia que presentem en el capítol de resultats.

Subjacent al nostre marc teòric hi ha també la concepció –formulada per primer cop de manera explícita per Van Leuven-Zwart, 1989, 1990– que l'ús d'estratègies de traducció microlingüístiques constants pot redundar en canvis significatius en la macroestructura del text traduït. Zuschlag (2002, p. 349) ho expressa així:

[...] indem die Formulierung des Titels, die Verwendung von Personalpronomen, Deiktika und Tempora sowie die Form der Rede- und Bewußtseinsdarstellung die Erzählung strukturieren und die Erzählfigur charakterisieren, wirken sie unmittelbar auf die Tiefenstruktur, die Fabel, des narrativen Textes ein. Mit der Übertragung der Erzählung in eine andere Sprache verändert sich somit auch der Einfluß, den die einzelsprachliche Gestaltung der Textoberfläche auf die Tiefenstruktur des Textes hat.<sup>29</sup>

És precisament d'aquí que neix el nostre interès per avaluar la ironia com a fenomen global, que determina tot el text literari narratiu; només partint de l'assumpció que la ironia és un element essencial en el text original podem valorar un possible impacte macroestructural de les estratègies concretes emprades per traduir la ironia en les versions.

Finalment, i per bé que ja ho hem avançat al prefaci, volem remarcar un cop més que aquesta tesi té un enfocament essencialment descriptiu. Basant-nos en els postulats de Holmes (1972/1988) i Toury (1995), allò que ens duu a indagar en l'abast macroestructural d'una hipotètica atenuació de la ironia en les traduccions analitzades no és fer judicis de valor sinó aportar dades que contribueixin –modestament ateses les limitacions de la recerca, restringida a dues obres d'un determinat autor, a

---

<sup>29</sup><[...] la formulació del títol, l'ús dels pronoms personals, els dítics i els temps verbals, així com també la presentació dels actes de parla i pensament, en la mesura que estructuraven la narració i caracteritzen el narrador, exerceixen una influència directa en l'estructura profunda, en la faula del text narratiu. Amb la traducció de la narració a una altra llengua, doncs, canvia també la influència que la configuració microlingüística de la superfície verbal exerceix en l'estructura profunda del text>.

unes combinacions de llengües determinades i a un fenomen concret– al debat general sobre la naturalesa, el funcionament i les lleis universals de la traducció (Blum-Kulka, 1986; Toury, 1995; Baker, 1996).

## **2.1 Delimitació doble del concepte d'ironia**

La nostra manera de concebre la ironia literària té un vessant doble: d'una banda l'entendem com a fenomen arrelat a l'estructura narrativa de l'obra literària (“ironia com a recurs narratiu”); i de l'altra com a xarxa d'indicis textuais que interactuen entre si, així com també amb l'entorn cotextual immediat i el context (“ironia com a indicatiu textual”). D'acord amb aquest doble vessant, tot seguit presentem una delimitació del concepte d'ironia literària des de dos punts de vista: literari i narratològic, i semàntico-pragmàtic.

### **2.1.1 Delimitació literària i narratològica**

Per indagar en les característiques i funcionament de la ironia com a eina per construir i articular la narració, em basaré en una sèrie de conceptes que s'han fet servir –sovint de manera confusa i sense gaire homogeneïtat– des del segle XVIII fins a l'actualitat per fer referència a una mena d'ironia global, profunda, essencial en l'obra literària, la qual filòsofs, teòrics i crítics de la literatura diferenciaven de la “ironia com a recurs retòric” –considerada sovint com a anecdòtica, accidental i secundària–.<sup>30</sup> Aquests conceptes sobre els quals no sembla que hi hagi un consens semàntic i terminològic clar però que tenen el denominador comú de designar una ironia literària en certa manera holística, són fonamentalment quatre: 1) la ironia filosòfica; 2) la ironia entesa com a reflex o resultat de la modernitat literària; 3) la ironia socràtica; i 4) la ironia romàntica.

Behler (1972, 1990) exposa de manera especialment aclaridora l'oposició que, des del segle XVIII, s'estableix entre dues menes d'ironia diferents, tot assenyalant que al llarg de la història del pensament contemporani occidental hi ha hagut, tradicionalment, dues grans maneres d'entendre el fenomen de la ironia: 1) com a recurs retòric (és a dir, com a eina lligada a l'objectiu de persuadir, criticar o polemitzar sense caure en la vulgaritat); i 2) com a actitud filosòfica subjacent a l'obra literària en la mesura que arrela profundament en tots els aspectes que hi són essencials; actitud que té els orígens en el pensament socràtic i que és inseparable de la

---

<sup>30</sup>Muecke (1969, p. 10), per exemple, considera que “For most 'serious' writers, whether poets, novelists, or dramatists, irony is now much less often a rhetorical or dramatic strategy which they may or may not decide to employ, and much more often a mode of thought silently imposed upon them by the general tendency of the times.”

modernitat literària que s'inicia a Europa a finals del segle XVIII amb l'adveniment del romanticisme.

Però si bé la ironia com a “recurs retòric” (o com a “indici textual”, d'acord amb la denominació que emprem en aquesta tesi)<sup>31</sup> ha estat estudiada àmpliament (Booth, 1974; Enright, 1988; Ballart, 1994; Hamon, 1996, entre d'altres), no només en el camp dels estudis literaris sinó també en l'àmbit de la lingüística (com es veurà amb detall a l'apartat següent), l'estudi de la ironia entesa com a fenomen més global que permet articular un text no gaudeix del mateix nivell d'implantació. Alguns dels pocs autors que han fet aproximacions a la ironia des d'aquest punt de vista són Hutcheon (1994), per a qui les marques d'ironia tenen una funció estructuradora del context en el qual un enunciat s'interpreta com a irònic; Simpson (2003), que basant-se en textos extrets d'una revista satírica britànica, considera la ironia com una tècnica fonamental entorn de la qual s'organitza el discurs satíric; i Chakhachiro (2007, 2009), que analitza el fenomen en tant que element essencial en l'estructuració dels textos polítics i en la determinació del seu missatge global.

En l'àmbit dels estudis literaris i de la filosofia, les aproximacions a una ironia global i arrelada a l'obra literària són més nombroses i constants,<sup>32</sup> però han generat una gran varietat de conceptes i termes que s'empren sense gaire consens. Aquesta heterogeneïtat terminològica i conceptual es fa palesa en les diverses definicions d'ironia que ens ofereixen diccionaris i enciclopèdies de literatura prestigiosos, com per exemple el *Metzler Literatur Lexikon* (1990, p. 224).

A les dues primeres accepcions, s'hi descriu la ironia com a “Redeweise” (“manera de parlar”) i com a “rhetorisches Mittel” (“recurs retòric”) respectivament, mentre que les dues següents es dediquen a la “sokratische Ironie” i la “romantische Ironie” (i s'obvien, per tant, els qualificatius de “moderna” i “filosòfica” emprats per Muecke i Behler entre d'altres). La ironia socràtica es descriu com a “Vehikel didaktischer Kommunikation” (“mitjà de comunicació didàctica”) i es defineix de la següent manera:

Diese von Sokrates praktizierte und nach ihm benannte »Sokratische Ironie« (Maieutik) ist jedoch nicht nur als Methode der Erkenntnisförderung verstanden worden, sondern zugleich als grundsätzlich menschliche Haltung. Dadurch hat der Ironie-Begriff eine

<sup>31</sup>Tal com expliquem a l'apartat “Denominació de conceptes”.

<sup>32</sup>Behler (1990, p. 101) suggereix, però, que el concepte d'ironia en el seu vessant filosòfic o romàntic perd, amb l'adveniment de la postmodernitat, el paper central que havia tingut en el discurs literari modern.

Ausweitung erfahren, so daß unter Ironie allgemein ein distanzierkritisches Verhalten und dessen sprachliche Ausdrucksformen gezählt werden.<sup>33</sup> (*Metzler Literatur Lexikon*)

Aquesta definició de la ironia socràtica centrada en la idea del “distanciament” té punts en comú, al seu torn, amb la descripció que sovint trobem de l'ironista romàntic en tant que “narrator that holds the center of the stage, disposing his characters and arranging his materials before our very eyes so that we see not the finished product but the creative process” (Furst, 1988, p. 300). De fet, són els romàntics els primers a considerar com a irònica l'actitud del narrador que mostra obertament els mecanismes de la pròpia creació literària, en tant que “free critical detachment from, and fully conscious power over, one's own creations” (Muecke, 1969, p. 9). Alguns teòrics, però, afirmen que l'origen d'aquesta actitud es troba en Sòcrates,<sup>34</sup> i que el paper del romanticisme alemany va consistir únicament en recuperar-la, fer-la visible i repensar-la en clau d'ironia.

Malgrat la importància que diversos estudiosos semblen atorgar a la idea del “distanciament” a l'hora d'explicar el concepte d'ironia romàntica –fins a cert punt deutora de la ironia socràtica en virtut d'aquesta actitud distanciada–, el *Metzler Literatur Lexikon* no el descriu en aquests termes. En lloc d'això, recorre a una de les definicions més citades –i probablement, també una de les més vagues– de Friedrich Schlegel.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup><Aquesta ironia practicada Sòcrates i que porta el seu nom, “ironia socràtica” (Maièutica), no només s'entén com a mètode per fomentar el coneixement sinó també com una actitud humana essencial. Com a resultat, el concepte d'ironia s'amplia i passa a englobar, en general, un comportament crític i distanciat així com també les seves formes d'expressió lingüístiques.>

<sup>34</sup>Szegedy-Maszák (1988, p. 205), per exemple, afirma que “The Romantic ironist started out from Socratic ignorance, 'the irony of life, which shows itself in the sphere of understanding, bidding true understanding begin with ignorance' (Socrates) like God creating the world out of nothing”. Així mateix, segons Behler (1990, p. 82) és el mateix artífex de l'ideari romàntic, Friedrich Schlegel, qui reivindica obertament com a model a seguir per a l'artista l'actitud distanciada pròpia de Sòcrates, el qual mostra, als seus diàlegs, una pretesa ignorància permanent davant dels seus interlocutors.

<sup>35</sup>Behler (1990, p. 75), per exemple, es val també d'aquesta cita en el decurs d'una de les seves disquisicions sobre la ironia romàntica: “It contains and arouses a feeling of the indissoluble antagonism between the absolute and the relative, between the impossibility and the necessity of complete communication”, la qual cosa demostra la dificultat amb què els estudiosos es troben a l'hora de definir el concepte, i la forta associació que té aquest amb els seus màxims exponents, el filòsof Friedrich Schlegel i el seu germà August Wilhelm Schlegel, teòric i crític literari.

Die »romantische Ironie«, wie sie von F. und A. W. Schlegel diskutiert wird, bezeichnet »Das Gefühl von dem unauslöschlichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mittheilung« (F. Schlegel, Lyceum-Fragment 42).

L'*Encyclopedia of Rhetoric* (2001, p. 404), de la seva banda, no reserva una accepció independent per al concepte d'ironia romàntica. Després d'explicar en què consisteix la ironia com a trop i com a figura retòrica, fa una aproximació al concepte d'ironia "as a Universal Paradigm" i als "Postmodern Concepts of Irony". Sota la primera etiqueta es fa referència a la filosofia de la "ironia infinita" desenvolupada per Friedrich Schlegel i adoptada pels romàntics, i a l'apartat següent s'explica com aquesta filosofia segueix tenint un paper important en les visions postmodernes del concepte d'ironia que sorgeixen al llarg del segle XX, el precursor de les quals és Nietzsche.

Observem, per tant, una profusió de termes i conceptes considerable, tots ells amb objectes d'anàlisi emparentats –referits a una ironia global, concebuda sovint com a actitud filosòfica subjacent a l'obra literària i reflex de la modernitat– però de contorns semàntics poc definits i sovint intercanviables, que reflecteix la manca de coherència terminològica existent entre les diferents aproximacions teòriques que s'han fet, des del segle XVIII fins a l'actualitat, a aquesta mena d'ironia.

Com que la gran majoria de teòrics que l'han explorada remetien, en algun moment o altre dels seus assaigs, a la "ironia romàntica", pensem que val la pena d'aprofundir una mica més en aquest concepte per mirar de precisar en què consisteix exactament aquesta ironia de caire "filosòfic" i "modern", que els romàntics alemanys van recuperar de l'oblit<sup>36</sup> i van tornar a situar en la centralitat literària occidental.

Malgrat les definicions poc precises i sovint una mica críptiques que ens n'ofereixen bona part dels teòrics, l'actitud de l'ironista romàntic habitualment es descriu de manera força diàfana. Es tracta d'una actitud paradoxal: d'una banda, apareix com a creador de l'obra literària; i de

---

<sup>36</sup>Segons Behler (1990, p. 81), Friedrich Schlegel és conscient (1990) que la ironia socràtica "had been extinguished in the classicist tradition of the *ars poetica* by a glossy and formal device of rhetorical irony that followed established rules and, in its firm strictures of truth-oriented relations, constituted almost the opposite of what Socratic irony once had been", i en reivindica la recuperació en tant que estil irònic superior, punt de trobada entre una filosofia "perfectament instintiva" i una de "perfectament conscient".



l'altra, com a comentarista crític distanciat de tot allò que narra, sovint sarcàstic o fins i tot cínic. Muecke (1970, p. 79) ho explica de la següent manera:

the author expresses his awareness that what he is writing is after all only an illusion by bringing himself or his readers unexpectedly into the work or, if it is a play, by making his actors drop their roles, or by ending a novel with the revelation that one of the characters is going to set about writing it, ending and all. We come closer to Romantic Irony when the work is accompanied by a critical commentary on events and characters and closer still when the commentary directs its ironic attention to literary composition in general or even to the composition of the work in hand. This is what the novel has offered us from its beginnings in *Don Quixote*, chiefly in the eighteenth century (Marivaux, Fielding, Sterne, Diderot, Goethe) but intermittently ever since.

Per a Roetzer i Siguán (1990), aquesta tendència a mostrar obertament els mecanismes de la ficció literària és fruit d'una concepció de la literatura com a representació d'allò infinit amb mitjans finits, i constitueix el tret definidor central de l'actitud que adopta l'ironista romàntic envers la seva pròpia obra:

dado que el producto de la fantasía lúdica sólo es una parábola insuficiente o una aprehensión subjetiva, limitada por el conocimiento humano, el autor señala constantemente el carácter ilusorio de la obra de arte y rasga la bella apariencia de la fantasía.  
(Roetzer i Siguán, 1990, p. 168)

Un altre aspecte que sovint es destaca com a tret distintiu de la ironia romàntica és la seva capacitat de reflectir les contradiccions inherents a la naturalesa humana. Kierkegaard (1841/1968) i Muecke (1969), per exemple, malgrat que fan valoracions molt diferents del concepte (Kierkegaard titlla l'ironista romàntic de llunàtic, narcisista i fals; Muecke el defensa pel fet de ser conscient de les contradiccions pròpies de la vida) coincideixen en destacar aquesta peculiaritat de la ironia romàntica.

Resumint, doncs, bona part de les definicions, assaigs i aproximacions teòriques que tenen per objecte escatir en què consisteix la ironia romàntica assenyalen almenys dos aspectes com a trets constitutius fonamentals del fenomen: d'una banda, l'emissor (l'ironista) és un narrador-creador que, a la vegada, fa d'observador i comentarista crític de

la seva pròpia obra; i de l'altra, els comentaris d'aquest narrador sovint conviden a la reflexió sobre les contradiccions que afecten l'ésser humà.

Totes dues coses apunten cap a la mena d'ironia objecte del nostre estudi: una ironia de caire transcendent, reflexiu, global, que va més enllà de l'estratègia retòrica puntual. Així i tot, el concepte d'ironia romàntica presenta inconvenients en tant que eina metodològica, per dues raons: 1) en primer lloc, fins i tot després d'una anàlisi detallada de les recerques principals que s'han fet entorn del tema, continua presentant aspectes en certa manera críptics que en dificulten la definició i detecció sistemàtica;<sup>37</sup> i 2) és un concepte fortament arrelat a un context històric, cultural i literari molt determinat, el del romanticisme alemany, de manera que és difícil d'aplicar en unes coordenades diferents sense que hi vagin associades tota una sèrie d'idiosincràsies alienes al nou context d'anàlisi.

Per tal d'acostar-nos una mica més al concepte d'ironia que ens ha de permetre delimitar el vessant narratiu del nostre objecte d'estudi i analitzar-lo de manera objectiva als textos que constitueixen el nostre corpus d'anàlisi, el terme "General Irony" de Muecke (1969) ens és d'una gran utilitat. Muecke és el teòric que, a parer nostre, mostra amb més encert els vincles existents entre els conceptes d'ironia romàntica (tal com hem vist, hereva de la socràtica), el d'ironia filosòfica, i el d'ironia entesa com a reflex de la modernitat literària.

La "General Irony" de Muecke es refereix a un tipus d'ironia en certa manera transcendent, amb un sentit més filosòfic que l'anomenada "Specific Irony" (accidental, que té per víctima un individu concret i no pas tota la raça humana). D'altra banda, es tracta d'una ironia de caire modern, atès que reflecteix l'actitud d'un home cada vegada més conscient de les contradiccions que tenallen la seva existència i més escèptic envers les solucions que li ofereix la religió.

A més, aquesta "General Irony" posa de manifest la distància entre autor i obra –i l'autoconsciència del novel·lista en tant que artista creador que hi va associada– per la qual advoquen els postulats literaris romàntics. Aquesta distància permet al poeta o escriptor adoptar, davant les

---

<sup>37</sup>Japp (1999, p. 42), després de reproduir una cita de Schlegel en la qual el teòric lloa els poemes que traspuen ironia "divina", es pregunta fins a quin punt podem parlar d'ironia si no és possible reconèixer-la en expressions verbals concretes. Més contundent i escèptic es mostra Enright (1988, p. 13) quan, després de citar una definició d'"ironista romàntic", afirma que "We had better rid our minds of the ingenuous supposition that romantic irony is either romantic or ironic in any generally understood sense of the words. The trouble is that so few seizable defining examples of it are forthcoming."

situacions que ell mateix recrea, “a God's eye view” (Muecke, 1969, p. 224).

És precisament aquesta mena d'ironia –a la cruïlla entre els conceptes d'ironia romàntica, ironia filosòfica i ironia pròpia de la modernitat literària– la que trobem a les obres de Günter Grass *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*. El narrador hi adopta l'actitud de doble agent (com a creador i, al mateix temps, com a comentarista crític) pròpia dels romàntics, que contribueix a posar de manifest les contradiccions que afecten l'ésser humà. A través d'un conjunt de passatges irònics concrets i aparentment accidentals (en terminologia de Muecke, “específics”), el narrador revela una ironia més global, de la qual podria ser víctima qualsevol persona com a conseqüència de les limitacions que es deriven de la seva naturalesa humana.

A l'hora de l'anàlisi, però, la “General irony” de Muecke presenta les mateixes dificultats metodològiques derivades dels conceptes d'ironia que, com hem dit, a parer nostre representa: rarament se'ns proporcionen eines per poder-los analitzar de manera sistemàtica. Potser és precisament a causa d'aquesta indefinició que els investigadors centrats en l'estudi de la traducció de la ironia literària obvien, tot sovint, aquest sentit global i profund suggerit per teòrics i crítics literaris, assagistes i filòsofs.

Al nostre entendre, aquestes dificultats metodològiques es poden superar fent servir instruments de tipus narratològic, és a dir: deixant de banda les consideracions filosòfiques que envolten els diferents conceptes que hem vist per centrar-nos en la relació que s'estableix entre aquesta mena d'ironia i els mecanismes narratius que determinen l'obra literària.

De fet, Furst (1988, p. 295) ja suggereix una relació entre “ironia romàntica” i “narrative stance” (<punt de vista o perspectiva del narrador>):

Irony is essentially a mode of perception; its arena is that crucial space between the narrator and the narrative on the one hand, and on the other, between the narrative and the reader. Thus, like beauty, irony may lie in the mind of the perceiver; ironies that strike one reader may wholly escape another. However, in the attitude of the narrator to his narrative the presence of irony can be established with greater objectivity from the evidence of the text. Narrative stance therefore suggests itself as a suitable focus for investigation.

Però si bé Furst intueix que existeix un lligam entre ironia romàntica i narratologia, no fa créixer la seva intuïció més enllà d'algunes

consideracions molt generals. En aquesta tesi, ens proposem explorar una mica més a fons les possibilitats metodològiques que ofereix aquest lligam.

En el marc de la narratologia, és possible discriminar i definir, de manera metòdica, tots i cadascun dels elements que basteixen l'entramat narratiu d'una obra literària. Atès que un d'aquests elements pot ser la ironia (com succeeix en el cas d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, dues novel·les amb un univers narratiu, com veurem, fortament determinat per una dimensió irònica), sembla que una anàlisi que s'emmarqui en l'àmbit d'aquesta disciplina pot ser útil i pertinent.

Tenint en compte que, en el marc d'aquesta investigació i com hem exposat a l'apartat de “Metodologia”, la ironia ens interessa en tant que actitud (és a dir, com a fenomen rere el qual hi ha una intenció), pensem que la manera més adient d'abordar-ne la detecció, descripció i anàlisi en el marc de la disciplina narratològica és centrant-nos fonamentalment en dos dels tres nivells que, segons els narratòlegs (Genette, 1969, 1972; Bal, 1980/1997; Rimmon-Kenan, 1983, entre d'altres), defineixen l'entramat narratiu d'una obra literària: la “història” i el “text”. És en aquests dos estrats narratius que podem detectar i observar millor l'actitud del narrador; pel que fa al nivell de la faula, ens interessa sobretot –atès el seu elevat grau d'abstracció– com a context d'anàlisi previ.

A nivell d'“història” i de “text”, els instruments narratològics que emprarem són, fonamentalment, l'estructuració del flux cronològic, la focalització, les formes textuais i els nivells narratius (vegeu l'apartat “Instruments narratològics per a l'anàlisi de la ironia com a recurs narratiu”). Aquests instruments ens han de permetre fer més palpable la ironia “filosòfica” i “moderna”, emparentada amb la ironia romàntica, que hem presentat més amunt. Concebent aquesta ironia de caire transcendent i global com un conjunt d'indicis textuais o passatges irònics –que més enllà de presentar els trets característics que sovint s'han atribuït a la ironia “retòrica” o “verbal”, mostren també la doble actitud del narrador com a creador i comentarista crític que posa de manifest les contradiccions pròpies de l'ésser humà–, defensem que el seu caràcter holístic i el seu paper essencial en l'obra literària es pot calibrar estudiant fins a quin punt determinen l'entramat narratiu, per mitjà dels instruments narratològics esmentats.

Aquesta concreció de “la ironia com a recurs narratiu” en indicis textuais no ha de causar estranyesa, fonamentalment per dues raons: 1) l'actitud distanciada, crítica i sovint sarcàstica de l'escriptor respecte del món ficcional que ell mateix ha creat (així com també el seu lligam amb les contradiccions pròpies de la naturalesa humana) difícilment es pot palpar

sense expressions verbals concretes; i 2) la gran majoria d'estudiosos que actualment analitzen la ironia coincideixen en anar més enllà de la definició secular que redueix el fenomen a l'expressió d'una intenció oposada a aquella que es dona a entendre en primera instància.<sup>38</sup>

A partir d'aquí, reivindiquen un marc teòric transversal i multidisciplinari que permet concebre la ironia com un fenomen observable a la llum d'àmbits que abasten des de la lingüística tradicional fins a la pragmàtica, la lingüística de text i l'anàlisi del discurs, passant per la semàntica i l'estilística.<sup>39</sup> Sembla difícil, doncs, imaginar que la ironia emprada com a recurs narratiu no desemboqui, en darrer terme, en un fenomen d'aquestes característiques.

Així doncs, segons la nostra aproximació narratològica, el conjunt de passatges irònics identificats en una obra literària de ficció narrativa es poden considerar –si es demostra que tenen un paper essencial en l'estructuració de l'entramat narratiu– com la punta de l'iceberg d'una ironia de caràcter holístic subjacent a tot el text.

### **2.1.2 Delimitació semàntico-pragmàtica**

Per tal de delimitar les característiques específiques i el funcionament dels passatges irònics del nostre corpus en tant que indicis textuais, ho farem tenint present que, com indica Chakhachiro (2009) basant-se en Fowler (1981), tan sols una anàlisi que combina l'aproximació microlingüística amb la macrotectual pot explicar la força il·locucionària de determinats elements lingüístics: “although stylistics is able to explicitly show the significance of the linguistic elements in texts, it lacks the precision to explain, again linguistically, why parts of the literary style or discourse are perceived as ironic (2009, p. 40).

---

<sup>38</sup>Sperber i Wilson (1981, p. 302), per exemple –que a principis dels 80 criden l'atenció sobre la necessitat d'adoptar un marc teòric més eclèctic que el que s'havia emprat fins aleshores per tal de poder explicar millor el funcionament de la ironia–, il·lustren, per mitjà del següent exemple, que ser irònic no necessàriament implica suggerir el contrari d'allò que es diu. Dos amics es troben enmig d'un xàfec, i un d'ells diu a l'altre: “Did you remember to water the flowers?”. Segons Sperber i Wilson, “Clearly someone who asks *Did you remember to water the flowers?* (4) cannot mean the opposite of what he says. Indeed it is hard to see what would be the opposite of (4) or of most other ironical questions. [...] The speaker is not interested in the answer; he is much more likely to have asked the question precisely to highlight its irrelevance and the pointlessness of asking or answering in the circumstances.”

<sup>39</sup>Chakhachiro (2009, p. 46), per exemple, fa èmfasi en la necessitat de “resorting to a hybrid of linguistic and sub-linguistic theories, namely: stylistics, functional, speech acts, logic and conversation and discourse, for the analysis of irony”.

Pensem, com Hatim i Mason (1990, p. 78), que la ironia és una noció pragmàtica “which often pervades a whole text”, i que en conseqüència ha de ser estudiada des de dos punts de vista complementaris:

1) Com a element lingüístic específic.

2) Com a element que forma part d'una xarxa d'indicis textuais estretament vinculats entre ells i en interacció amb l'entorn cotextual en què es troben, així com també amb el context cultural i el sistema de relacions socials que hi impera.

L'afirmació de Hatim i Mason (1990, p. 78) que cal analitzar els enunciats concrets d'un text en el seu entorn cotextual –i com a part integrant d'un grup d'elements textuais relacionats– per tal de copsar-ne correctament el “text act” (la força il·locucionària<sup>40</sup> predominant d'una seqüència d'actes de parla), és especialment rellevant en el cas de la ironia, atès el seu caràcter “indirecte”.<sup>41</sup> Com que la intenció de l'emissor, en la ironia, rarament s'expressa de manera explícita, és imprescindible recórrer a elements cotextuals i contextuals per interpretar-la.

Aquest aspecte “implícit”, “indirecte” o de “dissimulació” propi de la ironia (recordem que el terme prové del mot grec “eironeia”, que significa “dissimulació”)<sup>42</sup> ens obliga, també, a analitzar els passatges irònics que formen part del nostre corpus atorgant el protagonisme no només a l'emissor (en el cas que ens ocupa, narrador) sinó també al receptor (lector). Tal com apunten Green i Morgan (1981, p. 176), és agosarat afirmar que la tasca de reconstruir el significat d'un text consisteix en “entendre'l”; en lloc d'això, els autors consideren que el receptor més aviat atribueix significat a un text, és a dir, l'“interpreta”:

---

<sup>40</sup>Si bé Searle (1969/1992, p. 30) defineix la “illocutionary force” com l'acte il·locucionari que realitza el parlant en emetre una oració, en el marc d'aquesta tesi l'emprem de manera més general per referir-nos a les intencions del parlant, basant-nos en la definició d’“illocutionary” proposada per Hatim i Mason (1990:241): “Having to do with the intentions of the speaker of an utterance.”

<sup>41</sup>Attardo (2000, p. 823) porta a l'extrem la consideració de la ironia com un fenomen indirecte i afirma que “the reconstruction of the intended meaning (value) of the irony is entirely inferential and abductive: it is totally indirect, no aspect of the meaning is given in the text, except the presumption of relevance”.

<sup>42</sup>De fet, el mot grec εἰρωνεία significa, com indica Newman Hutchens (1973, p. 48), “jemand, der weniger sagt als er denkt” (<algú que diu menys coses de les que pensa>); no va ser fins a Ciceró –que va introduir el concepte al llatí– que es va començar a emprar el mot “dissimulatio” (Behler, 1972, p. 25).

The hearer's task in comprehension is to form a model of the speaker's plan that is consistent with the speaker's acts and the addressee's beliefs about the speaker and the rest of the world.

La intervenció del receptor, doncs, és imprescindible per atribuir una intenció irònica a un enunciat, perquè si bé el lector (incloent-hi el traductor i l'analista) no pot indicar amb total certesa quines són les intencions del narrador, sí que pot fer-ne una interpretació recurrent a les informacions cotextuals i al context, i fent suposicions sobre el coneixement que comparteix amb l'emissor dels enunciats irònics.

És aquesta capacitat del lector de fer suposicions i inferències el que li permet copsar la violació de les màximes conversacionals, que a partir de Grice (1975) bona part dels estudiosos de la ironia en l'àmbit de la lingüística consideren com un tret característic del fenomen que ens ocupa. Després de la revisió que van fer Sperber i Wilson (1981) de l'aportació de Grice a la teoria de la ironia, amb la qual indiquen que, en alguns casos, la màxima violada no és de qualitat sinó de quantitat o manera (com passa en el cas de l'"understatement"), Attardo (2000, p. 823) afirma que: 1) cal afegir una cinquena màxima en el marc del principi de cooperació de Grice: d'"appropriateness"<sup>43</sup> ("adequació"); i 2) la ironia "is essentially an inappropriate utterance which is nonetheless relevant to the context".

Estem d'acord amb Attardo que, en la ironia, la màxima violada no pot ser la de relació, atès que es tracta d'un fenomen essencialment vinculat a l'actitud de l'emissor (vegeu l'apartat "Metodologia"), i que pel seu caràcter valoratiu i argumentatiu rarament pot resultar irrellevant. Si bé és cert que en un primer estadi de processament<sup>44</sup> d'una ocurrència irònica

---

<sup>43</sup>Attardo introdueix aquesta màxima partint del concepte d'"appropriateness" (que traduïm per "adequació" seguint Gil i Vitores, 2009, p. 58) d'Austin (1962), també emprat per Searle (1979). Aquest darrer considera que el mecanisme que permet d'entendre una afirmació com a irònica (d'inferir allò que vol comunicar l'emissor, que no coincideix amb el significat literal de la frase) és el seu caràcter d'"inappropriate" d'acord amb la situació en què s'inscriu (Searle, 1979, p. 113).

<sup>44</sup>De fet, que hi hagi dos estadis consecutius en el processament de la ironia és un aspecte que ha estat discutit àmpliament en l'àmbit dels estudis de la ironia. Així, a diferència de Giora (1997) i Attardo (1997), Gibbs (1994) defensa que el receptor interpreta la ironia en un únic estadi, i Booth (1974, p. 13) posa en dubte que els "four steps of reconstruction" que, segons el teòric, són necessaris per copsar la ironia, tinguin lloc de manera seqüencial: "It may well be that the steps are not sequential at all, and they might better be called something like elements, or even vectors. We often do take all of them 'in a flash,' and there may be in this some explanation of why irony is such a powerful weapon so much enjoyed by authors and readers alike."

pot semblar que es viola la màxima de relació, en el segon estadi sempre es preserva (Attardo, 1997). En canvi, no estem d'acord que sempre es violi la màxima d'"adequació", com a mínim en l'àmbit de la ironia literària. En el corpus objecte de la nostra anàlisi, a vegades ens trobem amb comentaris del narrador que s'adiuen amb el context i encaixen amb la informació que el narrador ha mostrat prèviament sobre el món ficcional (i que, per tant, no violen la màxima d'"adequació"), però que en canvi mostren gran part dels trets que, tant en l'àmbit de la pragmàtica com dels enfocaments literaris tradicionals, s'han considerat com a propis de la ironia (i que resumim més avall).

Pel que fa a la màxima de manera, si bé estem d'acord que, atès el caràcter indirecte de la ironia que hem descrit més amunt, sempre es viola en menor o major grau (Chakhachiro, 2009, p. 43), pensem que en alguns casos aquesta violació té un caràcter més ostensible que en d'altres. Ens referim als casos en què la ironia es basa en la imitació d'un discurs o veu que no és propi de l'emissor i que, per tant, presenta uns trets estilístics que criden l'atenció (i que, en cas que la ironia sigui oral, poden ser substituïts o bé complementats per un to de veu o un gest que en subratllen el caràcter impostat). En el marc de la nostra anàlisi, considerem –basant-nos en l'afirmació de Grice (1975, p. 46) que aquesta màxima, a diferència de la resta, no es refereix a allò que es diu sinó en com es diu– que en els passatges on es reflecteix aquesta estratègia d'ironia (que denominem “contrast entre dues veus del narrador”) la violació de la màxima de manera hi és especialment acusada.

Precisament aquesta mena d'ironia, en què el parlant o la veu narrativa es fa ressò d'un discurs que no és el seu, és la que Sperber i Wilson (1981, 1998) prenen com a punt de partida per a l'elaboració de la seva teoria de l'"echoic mention", segons la qual les ocurrencies d'ironia sempre reflecteixen l'eco d'un punt de vista envers el qual l'emissor mostra una actitud de burla, d'enuig, desaprovació, etc. Som de l'opinió, però, tal com han suggerit diversos teòrics (Seto, 1998; Hamamoto, 1998, entre d'altres) que la noció d'"echoic mention" és insuficient per identificar i comprendre el fenomen de la ironia, atès que hi ha ocurrencies iròniques que no es poden considerar com l'eco d'una opinió expressada per algú diferent de l'emissor (i, de fet, bona part de les estratègies d'ironia identificades mitjançant la nostra anàlisi difícilment es poden explicar en els termes proposats per Sperber i Wilson). És per això que no considerem la noció d'"echoic mention" com un aspecte essencial a l'hora d'identificar la ironia com a indicatiu textual.

Partint d'aquest repàs de les aportacions teòriques principals que s'han fet en el camp de la pragmàtica per a la descripció, anàlisi i identificació de la



ironia, atribuïm les següents característiques bàsiques als vint passatges irònics que analitzem en el present treball:

1) Presenten la violació d'una o més màximes de Grice excepte la de rellevància, és a dir: la de qualitat, la de quantitat, la de manera o la d'"adequació" (aquesta darrera, seguint l'aportació d'Attardo a la teoria del principi de cooperació de Grice).

2) Tots ells estan interrelacionats, de manera que formen una xarxa de coherència textual en què la càrrega irònica de cada indicatiu textual depèn de la seva interacció amb la resta d'indicis, amb l'entorn cotextual immediat i amb el context. Per reconstruir la ironia, doncs, el lector no només contrasta la visió aparentment expressada en el text (Hatim i Mason, 1990, p. 99) amb elements cotextuals i contextuals que hi siguin discordants (que abasten des d'unitats lèxico-semàntiques fins a l'esquema de valors que el lector atribueix al narrador o l'entorn cognitiu que tots dos comparteixen) sinó que, a més, interpreta i refà les relacions entre els diversos indicis textuals d'ironia per mitjà de procediments anafòrics.

3) Tenen una força il·locucionària semblant, que en el cas que ens ocupa consisteix en posar en evidència o ridiculitzar un o més personatges per aconseguir un determinat efecte perlocucionari:<sup>45</sup> persuadir el lector que aquesta imatge que s'ofereix del món ficcional (sovint ridícula, grotesca, en alguns casos fins i tot patètica) és certa; per apropar-lo, en definitiva, a l'esquema de valors del narrador.<sup>46</sup>

D'altra banda, partint de les definicions que les teories tradicionals (en l'àmbit de la teoria i crítica literària, de la filosofia, etc.) ofereixen del concepte d'ironia com a recurs retòric puntual –no com a fenomen global, aspecte que hem tractat en l'apartat anterior–, atribuïm als nostres vint passatges irònics tres característiques més, també fonamentals:

---

<sup>45</sup>Tal com ho presenta Searle (1969/1992, p. 25) basant-se en Austin (1962), la noció d'"acte perlocucionari" es refereix a "the consequences or *effects* such acts [els il·locucionaris] have on the actions, thoughts, or beliefs, etc. of hearers. For example, by arguing I may *persuade* or *convince* someone, by warning him I may *scare* or *alarm* him, by making a request I may *get him to do something* [...]".

<sup>46</sup>Booth (1974, p. 41) descriu aquesta característica de la ironia en termes d'"invitació": "All authors [...] invite us to construct some sort of picture of their views and to judge them as in some sense coherent or plausible or challenging. But ironic authors obviously offer that invitation more aggressively, and we must answer it more actively: since the reader has in a sense put the final position together for himself, he can scarcely resist moving immediately to the third judgement: "Not only do I see it for what it is, but it must be sound since it is my own."

1) Presenten sempre alguna mena de contrast. En aquest sentit és important remarcar, com aclareix Muecke (1982, p. 34-35), que la relació entre aparença i realitat que es crea en virtut de la ironia no consisteix, únicament, en mostrar quelcom que en realitat no és el que sembla, en dir una cosa amb la intenció de comunicar-ne una altra, o en dir el contrari del que en realitat s'afirma:

The relationship between appearance and reality is, in other words, neither an unlikeness nor a likeness or equivalence but, as Chevalier says, a contrast (or an opposition, contradiction, contrariety, incongruity or incompatibility).

Com mostrem a l'apartat “Estructures d'ironia i eines d'ironia: proposta de classificació” i com exemplifiquem en el capítol “Anàlisi comparativa i descriptiva dels passatges irònics originals i traduïts”, la noció de contrast, si bé amb matisos diferents en cada cas, és subjacent en totes les estructures d'ironia identificades en el nostre corpus.

2) Causen un efecte inesperat, de sorpresa. En aquest sentit, Newman Hutchens (1973, p. 55) parla de “die psychischen Schockwirkungen und Erschütterungen” (<els efectes de xoc psíquics i les commocions> que provoca la ironia, i segons Booth (1974, p. 23) aquest moment de xoc és fruit del contrast entre diversos elements incompatibles. Però no és només el contrast, allò que provoca aquest efecte inesperat; al nostre entendre, també hi influeixen la manera indirecta de presentar-lo i el fet que el lector el copsi al final d'un camí interpretatiu complex.

3) Generen complicitat entre narrador i lector, en la mesura que aquest darrer se sent reconegut com a interlocutor intel·lectualment vàlid pel primer, que l'ha considerat capaç de superar el repte interpretatiu inherent al caràcter indirecte de tot fenòmen irònic. Booth (1974, p. 28) expressa així aquesta idea:

The author I infer behind the false words is my kind of man, because he enjoys playing with irony, because he assumes *my* capacity for dealing with it, and—most important—because he grants me a kind of wisdom; he assumes that he does not have to spell out the shared and secret truths on which my reconstruction is to be built.

Finalment, i segons la nostra aproximació al concepte d'ironia literària, una altra característica fonamental dels vint passatges irònics —com a manifestacions concretes del paper determinant que té la ironia en

l'estructuració de tot l'entramat narratiu— és que reflecteixen l'actitud doble del narrador: com a creador de la ficció i com a comentarista crític.

El conjunt de totes aquestes característiques constitueix la base a partir de la qual el lector inicia la interpretació dels passatges com a irònics. Aquest procés d'interpretació es pot concebre a la llum de les metafuncions lingüístiques de Halliday (1973): ideacional, interpersonal i textual. La funció ideacional permet copsar les connotacions dels elements lingüístics emprats més enllà de la seva accepció de diccionari i entendre, doncs, el contrast que s'estableix entre aquestes connotacions i altres elements cotextuals o contextuals; la funció interpersonal permet que s'estableixi la relació de complicitat entre narrador i lector; i la funció textual possibilita la reconstrucció, per mitjà de procediments anafòrics, de la xarxa de relacions que existeix entre els diversos passatges i que explica, en part, el seu caràcter irònic.

En definitiva, doncs, en el marc d'aquesta tesi entenem el concepte d'ironia literària com l'acord tàcit o complicitat que s'estableix entre narrador i lector, després que el primer hagi induït el segon a recórrer un camí interpretatiu ple de possibilitats semàntiques en contrast i de connotacions inesperades abans de deixar-li entreveure quina és la informació veritablement rellevant. Si el lector copsa la ironia, al final d'aquest camí interpretatiu tindrà la sensació que el narrador en certa manera ha fet trampa, perquè en lloc de revelar-li de bon principi les seves intencions informatives últimes, les hi ha amagat deliberadament tot posposant i emmascarant la solució de l'entrellat comunicatiu davant del qual s'ha trobat.

Al mateix temps, però, el lector també s'adona dels guanys que ha obtingut com a recompensa per haver fet un camí interpretatiu més llarg i complex: no només ha descodificat la informació central sinó que ha obtingut un valor afegit en forma de sorpresa, informació inesperada o fins i tot de suspens,<sup>47</sup> que renova i multiplica el seu interès per allò que està llegint i que, en definitiva, el reconcilia amb el narrador. És en virtut d'aquesta “reconciliació” que parlem de complicitat entre narrador i lector, una complicitat que només té lloc si el lector s'adona de dues coses: d'una banda, de l'actitud en certa manera tramposa del narrador; i de l'altra, dels beneficis que li reporta aquesta actitud, els quals esvaeixen la sensació inicial de “presa de pèl” i el fan sentir més a prop del narrador —i el seu esquema de valors<sup>48</sup>— que no pas del món ficcional que aquest ha creat.

<sup>47</sup>A l'apartat “La ironia com a recurs narratiu” expliquem amb detall les conseqüències que té, en termes d'estructuració de l'entramat narratiu, el fet que la ironia generi suspens.

<sup>48</sup>Quan parlem d’“esquema de valors” ens referim en certa manera a allò que Booth (1974, p. 12) anomena “unspoken beliefs”, que el lector atribueix a l'autor

La complicitat que fa possible la ironia s'estableix en passatges concrets que són exemples de la “ironia com a indicatiu textual” i que en el cas del nostre corpus, constituït a partir de dues obres literàries narratives, en últim terme revelen l'actitud crítica del narrador –al qual l'autor sovint adjudica un paper destacat com a protagonista o personatge clau– envers la seva pròpia creació literària. Les expressions concretes d'ironia són, doncs, una eina al servei de la necessitat que té el narrador de protestar –no pas d'una manera directa, sinó confiant en la capacitat del lector de reconstruir la seva intenció recurrent a elements cotextuals i contextuals– contra la situació (ficcional) en la qual es troba, que gairebé sempre juga en contra seu i que revela les contradiccions de les quals és presoner l'ésser humà.

Quan aquesta actitud crítica del narrador es troba arrelada als dos nivells de la narració citats (història i text), podem afirmar que la ironia és un element essencial en l'estructuració de l'obra literària analitzada, que impregna tot l'entramat narratiu i es reflecteix en passatges irònics determinats.

Totes aquestes nocions de pragmàtica són imprescindibles per identificar, descriure i analitzar les estratègies d'ironia emprades en el text original (per Günter Grass, en el cas que ens ocupa) i comparar-les amb les estratègies emprades per reproduir aquesta ironia en les versions traduïdes.

En els apartats 2.2 i 2.3 descrivim i analitzem amb detall les característiques i funcionament de la ironia com a recurs narratiu i com a indicatiu textual a les obres *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*.

### **2.1.3 Ironia i fenòmens fronterers**

Amb l'objectiu d'acabar de definir el concepte d'ironia en el qual es basa la nostra recerca i per tal de precisar-ne els límits semàntics en relació amb altres fenòmens que sovint s'hi solapen, tot seguit fem una breu presentació de l'humor i el sarcasme. Com passa amb la ironia, són fenòmens entorn dels quals no hi ha consens, en el si de la comunitat acadèmica, a l'hora d'assenyalar-ne les característiques concretes; és per això que n'ofereim la nostra visió, sempre partint de definicions prèvies i amb l'objectiu de justificar el lloc perifèric que ocupen en la present investigació.

---

d'una obra literària com a pas imprescindible per reconstruir la ironia d'un determinat passatge. Pensem, però, que és més aient parlar de “narrador” que no d’“autor”, perquè si bé és possible atribuir a la veu narrativa les creences i valors subjacents a un determinat passatge irònic, no sempre és possible atribuir-los a l'escriptor, les creences del qual poden ser molt diferents de les del narrador.

### 2.1.3.1 L'humor

Sovint s'ha concebut la ironia com una forma d'humor; de fet, com apunten Pelsmaekers i Van Besien (2002, p. 242), Aristòtil ja indica a la seva *Retòrica* que la ironia és un mitjà per fer broma, i aquesta idea es reproduceix més endavant en Ciceró i Quintil·lià.

Els lligams que teòrics i investigadors estableixen entre tots dos fenòmens s'estenen des de la retòrica clàssica fins l'actualitat, si bé —com hem vist a l'apartat anterior— en alguns períodes aquest lligam en certa manera es difumina, com quan durant el romanticisme la concepció d'ironia es tenyeix de gravetat i solemnitat i, en la mesura que redimeix l'artista, la seva funció humorística passa a ocupar un segon pla o fins i tot desapareix.

Actualment, alguns teòrics assenyalen que una de les funcions socials típiques de la ironia és l'humor. Segons Gibbs (1994, p. 372), per exercir aquesta funció la ironia es canalitza per mitjà de l'humor o bé el sarcasme (vegeu l'apartat següent):

Irony serves an important social function in helping people maintain social relationships between family members, friends, and co-workers. Two prominent kinds of irony that serve these social functions are jocularity and sarcasm.

Segons Pelsmaekers i Van Besien (2002, p. 242), la ironia vista com a eina humorística que afavoreix la cohesió social té també, gairebé sempre, una funció crítica que pot respondre a diversos objectius: des de promoure la solidaritat entre els membres d'un grup fins a consolidar les relacions jeràrquiques que s'hi estableixen.

D'altres, en canvi, remarquen que la ironia no sempre és humorística, com fa Hutcheon a la introducció del seu llibre *Irony's edge* (1994, p. 5), en el qual analitza la dimensió política de diverses ocurrences d'ironia relacionades amb qüestions de gènere, raça i identitat sexual:

A warning: not very many of these ironies are particularly “funny” ones. One of the misconceptions that theorists of irony always have to contend with is the conflation between irony and humor.

Barbe (1995, p. 94), de la seva banda, adopta una posició a mig camí entre aquestes dues maneres d'aproximar-se a la relació entre ironia i humor:

l'una, centrada en el vessant humorístic dels fenòmens irònics com a eina de cohesió social; l'altra, deslligada de tot aspecte humorístic i centrada en els aspectes discursius que determinen la funció política de la ironia. D'una manera que ens sembla especialment encertada, Barbe parla d'”areas of encounter” entre tots dos fenòmens:

Irony is often considered humorous and realizations of humor, for example jokes, often employ irony, perhaps building upon previously experienced ironic instances.

Partint del punt de vista de Barbe, concloem que la ironia emprava sovint recursos propis del llenguatge de l'humor, si bé no sempre respon a una voluntat humorística. En el marc d'aquesta tesi, veurem com les instàncies d'ironia de Günter Grass analitzades sovint mostren l'ús d'elements prosòdics, de metàfores i comparacions hiperbòliques (vegeu l'apartat “Anàlisi comparativa i descriptiva dels passatges irònics originals i traduïts”) o d'apel·latius ridiculitzadors, entre d'altres recursos humorístics que fan somriure el lector.

Els recursos que acabem d'esmentar, però, constitueixen només una petita part de les estructures d'ironia emprades per Grass. La funció principal de la ironia dels narradors d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* és, com hem vist, criticar els personatges i convèncer el lector que la imatge presentada del món ficcional (protagonitzat per uns personatges ridículs –sovint patètics– i reflex de les contradiccions pròpies de la naturalesa humana) és encertada i pertinent.

### **2.1.3.2 El sarcasme**

Malgrat la manca de consens que hi ha a l'hora de precisar exactament quines són les diferències i les similituds entre els fenòmens de la ironia i del sarcasme, la majoria de teòrics coincideixen en afirmar que aquest darrer és més explícit. A partir d'aquí, autors com Muecke (1970, p. 51), que consideren l'ambigüïtat entre aparença i realitat com un aspecte essencial de la ironia, posen en dubte que la naturalesa de tots dos fenòmens sigui la mateixa: “Without implying that sarcasm has no legitimate function in oratory or literature [...], we can still say that the art of sarcasm is barely related to the art of irony.”

Altres investigadors, en canvi, consideren que el sarcasme és un tipus concret d'ironia, però sovint no coincideixen en la manera de descriure en quins termes es diferencia el tipus del subtipus. Per a Gibbs (1994, p. 372), per exemple, es tracta d'una forma d'ironia especialment amarga;

segons Attardo (2000, p. 795), la diferència fonamental és que el sarcasme és obertament agressiu; Sperber i Wilson (1998, p. 284) el descriuen com a directe i immediat; i Barbe (1995, p. 28) n'assenyala, com a trets distintius respecte de la ironia, el fet de resultar obvi per a tots els qui participen en la situació comunicativa i de revelar un to més personal.

Dos investigadors que, a parer nostre, defineixen el sarcasme en tant que forma d'ironia amb especial encert són Toplak i Katz (2000, p. 1468), segons els quals la ironia sarcàstica consisteix en fer comentaris positius en un context en el qual resulta obvi que la intenció de l'emissor és negativa. Precisament, una tècnica de traducció de la ironia que apareix amb certa freqüència en el nostre corpus de passatges irònics traduïts és l'"explicitació de la intenció negativa". Com veurem, aquesta explicitació pot derivar-se d'un entorn cotextual que evidencia la intenció negativa subjacent a un determinat element microlingüístic; o bé de la tria mateixa d'aquest element, que desplega amb més claredat que en el text original un sentit d'orientació negativa.

El fet que es tracti d'una tècnica que, en el marc d'un contrast entre instrucció i intenció (vegeu l'apartat "Estructures i eines d'ironia: proposta de classificació"), desemboca en una atenuació de la ironia, ens porta a dues conclusions rellevants per entendre la relació entre ironia i sarcasme: a) en el text traduït la ironia esdevé més sarcàstica, en la mesura que la intenció negativa del narrador resulta més òbvia; i b) l'atenuació de la ironia coincideix amb un increment del sarcasme.

Així doncs, en el marc d'aquesta tesi considerem que el sarcasme és un tipus d'ironia de menor intensitat. Cal puntualitzar, per tant, que quan analitzem els textos originals de Grass el to més o menys sarcàstic de la ironia no és el nostre focus d'interès; només esdevé un factor rellevant en la mesura que comparem originals i traduccions, perquè és aleshores que el to més o menys sarcàstic va lligat al paràmetre de la intensitat i podem valorar si la ironia esdevé menys intensa com a resultat de l'aplicació d'una "explicitació de la intenció negativa".

## 2.2 La ironia com a recurs narratiu

A l'apartat anterior hem exposat que els indicis textuais d'ironia poden ser el reflex d'una ironia profunda, en funció de si contribueixen a forjar l'entramat narratiu de l'obra literària.

En els subapartats següents presentem els instruments que farem servir al capítol 3 per analitzar els 20 passatges irònics d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* als tres nivells suggerits per teòrics destacats de l'àmbit de la narratologia: "faula", "història" i "text", en terminologia de Bal (traduïda

per Van Boheemen, vegeu l'apartat “Denominació de conceptes” dins la “Introducció”). Per raons metodològiques ens centrarem sobretot en la història i el text, atès que són els dos contextos d'anàlisi que ens permeten obtenir més informació sobre la ironia entesa com a actitud del narrador.

Tal com es desprèn de definicions com la de Bal (“A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors”, 1980/1997, p. 5), la faula no és altra cosa que l'ordenació asèptica dels esdeveniments que, a nivell d'història i de text, són mostrats i narrats des d'un prisma determinat. Per tant, es tracta d'una mena d'estadi textual previ a la presència d'un o més subjectes (ja sigui personatge, narrador o autor implícit)<sup>49</sup> que filtra la informació que conté la faula per mitjà d'una determinada veu, personalitat i, en definitiva, actitud. Rimmon-Kenan (1983, p. 3) fa èmfasi en aquest caràcter exclusivament designatiu de la faula, que la investigadora israeliana anomena “story”:

'Story designates the narrated events, abstracted from their disposition in the text and reconstructed in their chronological order, together with the participants in these events. Whereas 'story' is a succession of events, 'text' is a spoken or written discourse which undertakes their telling. (...) In it, the events do not necessarily appear in chronological order, the characteristics of the participants are dispersed throughout, and all the items of the narrative content are filtered through some prism or perspective ('focalizer').

La rellevància de la faula per a la nostra anàlisi radica en el fet que ens permet entendre millor el funcionament de la història i el text, i que ens proporciona una sèrie de nocions teòriques bàsiques que després emprem

---

<sup>49</sup>Pensem que val la pena fer referència breument a la noció d'“autor implícit”, que Booth (1961/1991, p. 74) defineix com a “We can be satisfied only with a term that is as broad as the work itself but still capable of calling attention to that work as the product of a choosing, evaluating person rather than as a self-existing thing. The 'implied author' chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices”. La doble actitud de l'ironista que, com hem dit, caracteritza els indicis textuais d'ironia del nostre corpus, fa intuir la presència d'un agent que supera els límits conceptuals de la figura del narrador, i que d'altra banda tampoc no coincideix del tot amb l'autor real de l'obra literària. Compartim, però, l'opinió de Rimmon-Kenan (1983, p. 87) que l'autor implícit és una instància etèria i sovint difícil d'identificar, que més aviat “must be seen as a construct inferred and assembled by the reader from all the components of the text” i no pas com una consciència personificada. Així doncs, per referir-nos a l'ironista que s'amaga rere els passatges irònics que formen part del nostre corpus emprarem únicament el terme “narrador”.



per descriure amb més precisió terminològica els passatges irònics en tant que recursos narratius.

Els instruments narratològics que finalment seleccionem per analitzar el paper de la ironia en l'estructuració de l'entramat narratiu, però, es refereixen només a la història i el text. La raó per la qual evitem definir cap instrument narratològic referit a la falla radica en el fet que el nostre propòsit no és detectar la mena d'ironia que Muecke (1982) anomena "Observable irony", i que consisteix en presentar situacions iròniques sense el filtre d'una veu narrativa (és a dir; sense altre observador que el mateix lector).<sup>50</sup> Si el nostre propòsit fos aquest, podríem dir que la ironia d'*Unkenrufe* determina l'estructuració lògica i cronològica de la falla en la mesura que es basa en una situació irònica: la noble idea dels protagonistes (posar en marxa un "cementiri de la reconciliació") se'ls gira en contra i acaben ells mateixos al cementiri, després que el projecte hagi fracassat. De manera similar, podríem dir que en el cas d'*Im Krebsgang* la ironia estructura la falla per mitjà d'un encadenament irònic d'esdeveniments: el protagonista, un home d'esquerres i pacifista, veu com el seu fill esdevé un neonazi i acaba matant un noi jueu.

Ja hem dit, però, que en el marc d'aquesta tesi la ironia ens interessa en tant que eina al servei d'un agent amb veu pròpia que, des de dins o des de fora del món ficcional, ens en condiciona la lectura i percepció amb els seus comentaris irònics constants.

De totes maneres, cal tenir present que els mateixos narratòlegs fan èmfasi en el caràcter artificios i eminentment teòric de la divisió de l'obra narrativa en tres parts diferenciades, perquè en realitat, la narració és un tot indivisible:<sup>51</sup>

the narrative text is itself defined by these two other aspects: unless it told a story, it would not be a narrative, and without being narrated or written it would not be a text. Indeed, story and narration may be seen as

---

<sup>50</sup>Muecke (1982, p. 56) defineix així l'"Observable irony": "in presenting an Observable Irony the ironist presents something ironic – a situation, a sequence of events, a character, a belief, etc. – that exists or is to be thought of as existing independently of the presentation."

<sup>51</sup>Bal (1980/1997, p. 19) indica que aquesta divisió és rellevant únicament per a l'anàlisi. En realitat, tots tres nivells estan fortament travats i és difícil separar-los: "the separation into several layers is only temporarily meaningful, and has as its purpose a better insight into the functioning of the extremely complex meaning of the narrative text. If one proceeds to layering, one must do so analytically only."

two metonymies of the text, the first evoking it through its narrative content, the second through its production. (Rimmon-Kenan, 1983, p. 4)

A continuació ens centrarem, doncs, en aquells aspectes de la faula, la història i el text més rellevants per identificar la relació existent entre els passatges irònics i l'entramat narratiu d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*.

### **2.2.1 Instruments narratològics per a l'anàlisi de la ironia com a recurs narratiu**

Tot seguit fem una descripció de les eines conceptuals que considerem més importants per dur a terme una anàlisi narratològica dels passatges irònics d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* al nivell de la faula:

1) Els actors i els actants. Tal com indica Rimmon-Kenan (1983, p. 34), “The difference between the two is that *actants* are general categories underlying all narratives (and not only narratives) while *acteurs* are invested with specific qualities in different narratives”. El que ens interessa de la diferència entre tots dos conceptes és que els actants d'un mateix tipus tenen un denominador comú estretament relacionat amb la intenció teleològica de la faula (Bal, 1980/1997, p. 197). És per això que les faules presenten sovint un personatge (o més d'un) que, per la seva identitat, funció i comportament prototípic determinat, incideixen en l'estructura de la faula d'una manera particular que es pot abstrure i classificar com a “estructura actancial”. Els diferents tipus d'actants es poden concretar, segons Bal, en funció de diversos criteris o factors d'anàlisi, d'entre els quals cal triar els que siguin més rellevants en cada cas: a) l'oposició respecte un altre tipus d'actant (subjecte versus objecte; donant versus receptor; ajudant versus oponent, etc.); b) la duplicació d'un actant (subjecte i antisubjecte); c) el tipus de competència d'un actant per dur a terme els seus objectius (personatge amb poders; personatge amb coneixements); i d) el “truth value” (Bal, 1980/1997, p. 205) o grau de veracitat d'un personatge en el marc de l'estructura actancial, és a dir, fins a quin punt un actant és allò que sembla (mentider; fals heroi; fada invisible; portador de la veritat; seductor, etc.).

D'entre els diferents tipus d'actants, volem destacar l'“antisubjecte”, atès que és una figura que apareix tant a *Unkenrufe* com a *Im Krebsgang* i hi té un paper rellevant. Bal (1980/1997, p. 203) el defineix així, després de precisar que no és un “oponent”:

An anti-subject pursues his or her own object, and this pursuit is, at a certain moment, at cross purposes with that of the first subject. When an actant has his or her own program, his or her own aims, and acts to achieve this aim, s/he is an autonomous subject.

2) La faula entesa com a “procés de millora” o “procés de deteriorament”. Segons el model universal que proposa Bremond (citat a Bal, 1980/1997, p. 189), totes les faules es poden estructurar entorn de tres grans esdeveniments: possibilitat, realització (o no realització) i conclusió (satisfactòria o no satisfactòria), de manera que el procés resultant es pot qualificar de millora o de deteriorament respecte de l'estat en què es trobava el protagonista a l'inici. Segons Bremond, hi ha sis tipus diferents de procés de millora: l'acompliment d'una tasca; la intervenció d'aliats; l'eliminació de l'oponent; la negociació; l'atac; i la satisfacció. Així mateix, hi ha també diversos tipus de procés de deteriorament, que es poden classificar en les següents categories: l'ensopagada; la creació d'un deure; el sacrifici; l'atac suportat; i el càstig suportat.

3) L'estructura actancial. Dóna compte dels esdeveniments funcionals de la faula únicament en la mesura que els actants en determinen el curs (cal tenir present que no tots els esdeveniments decisius són causats per personatges, sinó que sovint són fruit de l'atzar, el destí, les forces de la natura, etc.). És important no confondre, doncs, l'“estructura actancial” amb l'“estructura de la sèrie d'esdeveniments”, que Bal (1980/1997, p. 188) defineix de manera molt general com “the relationships which connect one event to the other”.

L'estudiosa holandesa cita, com a exemples d'estructura actancial, la basada en un secret (la identitat veritable d'un o més actants que juguen un paper clau en l'evolució dels esdeveniments és desconeguda pel protagonista); i la basada en una mentida (la identitat veritable d'un o més actants s'amaga rere l'aparença d'un altre tipus d'actant, de manera que el protagonista té una imatge errònia del personatge en qüestió.).

Un cop fets aquests aclariments previs, ens centrarem en la descripció dels instruments narratològics que creiem que són més útils a l'hora d'indagar si els universos narratius d'*Im Krebsgang* i *Unkenrufe* estan determinats per la ironia.

### **2.2.1.1 Instruments narratològics per a l'anàlisi al nivell de la història**

El nostre primer context d'anàlisi de la ironia com a recurs narratiu és el nivell de la història, que Bal (1980/1997, p. 78) defineix en termes d'estructuració i ordenació del material que constitueix la *faula*. Rimmon-Kenan (1983, p. 3) indica que és la representació verbal d'aquest material: “the text is a spoken or written discourse”, i al mateix temps alerta de la necessitat de no confondre-la amb l'acte o el procés de producció del text.

Pel que fa als instruments narratològics que considerem més rellevants en el context d'anàlisi que constitueix la història, són aquests dos:

1) L'estructuració del flux cronològic dels esdeveniments,<sup>52</sup> que habitualment té lloc per mitjà de dos tipus de discrepància temporal respecte de la cronologia de la *faula*: la “retrospecció” i l’“anticipació”. Mitjançant la primera, se'ns explica un esdeveniment que se situa en el passat respecte del punt actual en què es troba la narració. Mitjançant la segona, la discrepància temporal es produeix en sentit contrari: se'ns avança l'explicació d'un esdeveniment que al nivell de la *faula* ocupa una posició temporal posterior.

Tant les anticipacions com les retrospeccions poden ser indicadors del paper que té la ironia com a element estructurador de la història. Si els passatges irònics que formen part del nostre corpus apunten cap a esdeveniments que tindran lloc més endavant (en altres paraules; si coincideixen amb anticipacions), és possible que contribueixin a forjar l'estructura de la història, en la mesura que creen suspens.

En la teoria de la narrativa de Bal, el suspens (que l'autora defineix com el resultat dels procediments pels quals el lector o el personatge es fan preguntes que no es respondran fins més endavant, 1980/1997, p. 160) pot ser un element clau en la definició de la història. En funció del coneixement que el lector i el/s personatge/s tenen d'aspectes clau del món ficcional, el suspens té unes característiques o unes altres. En aquest sentit hi ha tres possibilitats, que Bal etiqueta així: 1) “reader – character –”, és a dir, ni el lector ni el personatge no saben la resposta a preguntes decisives; 2) “reader + character –”, en què el lector sap més coses que el personatge i, per tant, el suspens es basa en la idea d’“amença”; 3) “reader –

---

<sup>52</sup>Com explica Rimmon-Kenan (1983, p. 45), el més habitual és que els esdeveniments, al nivell de la història (“text” en terminologia seva) s'estructurin seguint una ordenació temporal diferent de la cronològica: “when we compare text-time to the *conventional* story-time, i.e. to an ideal 'natural' chronology, we find that a hypothetical 'norm' of complete correspondence between the two is only rarely realized, and almost exclusively in very simple narratives”.

character +”, on el lector sap menys coses que el personatge i, per tant, el suspens es basa en un secret.

Però perquè puguem afirmar que la ironia té un paper determinant en la generació de suspens en la història, cal que els passatges irònics coincideixin amb anticipacions del tipus que Bal (1980/1997, p. 97) anomena “insinuacions” (“hints”).<sup>53</sup> A diferència dels “anuncis”, les “insinuacions” tenen un caràcter implícit i suggeridor. Es tracta de referències al desenllaç de la història, que apareixen de manera subtil o encoberta. Malgrat que no és fins al final –retrospectivament– que el lector les reconeix amb seguretat com a tals, serveixen per incrementar el suspens en el lector (Bal, 1980/1997, p. 97).

Pel que fa a les retrospeccions, també poden servir per crear suspens, però només en la mesura que siguin incompletes. Bal (1980/1997, p. 92) ho exemplifica a partir d'una anàlisi de la novel·la de L. Couperus *Van oude mensen, de dingen, die voorbij gaan...* (1906), traduïda a l'anglès amb el títol *Of Old People and the Things that Pass...*:

In *Of Old People* the retroversions concerning the murder are incomplete, as, for that matter, they are in every detective novel. Only when all the consequences of the murder – in *Of Old People* the anxiety which has remained with them – are discussed up until the 'present' is the retroversion complete.

2) La focalització, que en el marc d'aquesta investigació entenem com una visió ubiqua els límits de la qual el narrador gestiona i manipula, ja sigui directament, ja sigui a través de la visió d'un personatge, sovint amagant certa informació al lector. Quan això darrer succeeix, la focalització es pot estudiar en tant que instrument generador de suspens (Bal, 1980/1997, p. 160).

Rimmon-Kenan (1983, p. 71) la defineix en tant que faula presentada en el text “through the mediation of some 'prism', 'perspective', 'angle of vision', verbalised by the narrator though not necessarily his”. Estem d'acord que cal diferenciar el concepte de focalitzador del de narrador, perquè si bé és cert que a vegades el narrador expressa de manera directa la seva visió del món ficcional (si la focalització és externa, és a dir, quan l'exerceix un agent situat fora de la faula), sovint ho fa per mitjà d'un personatge (i aleshores parlem de focalització interna o de personatge).<sup>54</sup> En el darrer cas, narrador i focalitzador són dos agents diferents.

<sup>53</sup>Traduïm el terme “hints” basant-nos en l'equivalent emprat a la versió espanyola del llibre de Bal (*Teoría de la narrativa*, 1987): “insinuaciones”.

A *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, però, si bé estrictament parlant la focalització és sempre de personatge (atès que el narrador és, en un cas, un testimoni de la faula; i en el segon, el protagonista), els agents de narrador i focalitzador coincideixen pràcticament sempre. Malgrat que el narrador sigui un personatge, la seva tasca de focalització té molts punts en comú amb la d'un agent extern; potser perquè, en tots dos casos, la història explicada en primera persona ja forma part del passat.<sup>54</sup> Tan sols en algunes ocasions, el narrador-protagonista cedeix la funció focalitzadora a un altre personatge. Però fins i tot aleshores pensem que la veu narrativa segueix exercint un cert control sobre aquesta funció:

When EF [external focalizer] seems to 'yield' focalization to a CF [internal focalizer], what is really happening is that the vision of the CF is being given within the all-encompassing vision of the EF. (Bal, 1980/1997, p. 157)

En relació amb les obres que ens ocupen, doncs, en alguns casos parlarem de focalització externa i en d'altres de focalització interna. Amb la primera denominació ens referirem a aquells casos en què el narrador ens mostra el món ficcional sense recórrer a la visió de cap altre personatge, valent-se únicament de la seva condició d'agent extern que mira enrere i relata els fets que protagonitzà en el passat. En el marc d'aquesta focalització externa, sovint ens trobarem amb un cas que té certs punts en comú amb la focalització interna o de personatge; es tracta de fragments en què el narrador reflecteix la visió d'una instància aliena a l'obra literària, no identificable amb cap personatge ni tampoc, del tot, amb ell mateix. En canvi, quan l'angle de visió des del qual se'ns mostra el món ficcional es pot atribuir a un personatge de dins la faula, parlarem de focalització interna. Entre els dos extrems, hi ha tot un ventall de possibilitats en què és difícil de dir si la focalització és externa o interna; en aquests casos, parlarem d'una hibridació o confluència entre els dos tipus de focalització.

---

<sup>54</sup>Segons Bal (1980/1997, p. 148), "When focalization lies with one character which participates in the fabula as an actor, we could refer to internal focalization. We can then indicate by means of the term external focalization that an anonymous agent, situated outside the fabula, is functioning as focalizer."

<sup>55</sup>En aquest sentit (pel que fa a la focalització), Bal (1980/1997, p. 158) afirma que no hi ha cap diferència entre una narració en primera persona i una narració en tercera persona: "In a so-called 'first-person' narrative too an external focalizer, usually the 'I' grown older, gives its vision of a fabula in which it participated earlier as an actor, from the outside."

Una anàlisi dels passatges irònics centrada en la seva possible funció com a reguladors del flux cronològic d'esdeveniments, així com també en els efectes de la focalització que hi exerceix el narrador, ens ha de permetre determinar fins a quin punt tenen un paper determinant en l'estructuració de la història. Tots dos instruments narratològics (l'estructuració del flux dels esdeveniments i la focalització) tenen a veure amb la creació i gestió del suspens; el primer, com a resultat d'una retrospecció o anticipació que silencia peces informatives clau per a la plena comprensió de la història per part del lector; i el segon, en virtut de la capacitat, inherent a l'agent focalitzador, de manipular el món ficcional a través de la imatge –sovint deliberadament incompleta– que ens n'ofereix.

### **2.2.1.2 Instruments narratològics per a l'anàlisi al nivell del text**

El segon context d'anàlisi en què explorem la ironia com a recurs narratiu és el text, l'únic nivell directament accessible al lector en tant que història explicada per mitjà d'uns signes lingüístics determinats. Tal com apunta Bal (1980/1997, p. 8), dos factors juguen un paper fonamental en la conformació del text: 1) el narrador (com a agent que relata la història emprant uns signes lingüístics concrets, sovint recorrent a la veu d'altres personatges); i 2) els diferents tipus de forma textual emprats (narratius, descriptius o argumentatius).

Dit això, i per tal d'esbrinar si la ironia té un rol determinant a nivell del text, farem ús d'aquests dos instruments narratològics:

1) Els diferents tipus de formes textuales: a) narratives; b) descriptives; i c) argumentatives. Els fragments de text narratius són aquells en els quals s'expliquen esdeveniments de la faula. En els descriptius, hi predomina l'atribució de característiques a personatges o objectes; i pel que fa als argumentatius, són aquells que van més enllà del món ficcional en la mesura que expressen una opinió o una determinada visió del món. Per tal de veure si la ironia és present en la narració independentment de la forma textual emprada, cal estudiar fins a quin punt els passatges irònics d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* reflecteixen fragments de narració dels tres tipus: narrativa, descriptiva i argumentativa.

Si l'actitud irònica del narrador es mostra, efectivament, en les tres facetes narratives del text, això indica que l'ironista-narrador (que, recordem, coincideix amb la instància narratològica més important de l'obra en la mesura que tot el que llegim passa pel seu sedàs) ho és sempre i en tota mena de situacions, i en conseqüència els seus passatges irònics impregnen i contribueixen a definir l'estrat narratiu del text. Així, a les parts argumentatives (que, segons Bal, 1980/1997, p. 34, solen oferir

informació explícita sobre la ideologia del text) el narrador reflexiona amb ironia sobre determinats temes, actituds i punts de vista per distanciar-se'n i criticar-los; a les parts narratives, l'objectiu principal de l'ironista no és narrar un esdeveniment sinó fer un comentari crític sobre els fets narrats; i de manera semblant, a les parts descriptives l'objectiu no és descriure un personatge o una situació sinó distanciar-se'n i fer-ne befa mitjançant la ironia.

2) Els nivells narratius en què té lloc la narració, que segons Bal (1980/1997, p. 44-46) són fonamentalment dos: un primer nivell en el qual qui “parla” és el narrador; i 2) un segon nivell en què apareix en escena un altre “parlant”. Sovint, però, totes dues coses es barregen, de manera que es produeix una “interferència textual” (Bal 1980/1997, p. 47) entre les paraules del narrador i les del personatge. En tot cas, una anàlisi dels passatges irònics des del punt de vista dels nivells narratius ens ha de permetre veure fins a quin punt l'actitud irònica del narrador es reflecteix més enllà del “primer nivell” de la narració, o dit d'altra manera, si el narrador canalitza la seva ironia per mitjà d'altres veus més enllà de la seva.

En una obra literària en què el narrador és homodiegètic (és a dir, que està implicat en la història, tal com succeeix a *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*), si la ironia és un element determinant del text el més probable és que el narrador aprofiti tots els mitjans que té a la seva disposició per expressar la seva actitud; no només la seva pròpia veu, sinó també les veus d'altres personatges. Per analitzar fins a quin punt això és així, ens valdrem de les cinc formes de presentació dels actes de parla proposades per Semino i Short (2004):<sup>56</sup> a) el “Narrator Report of Speech Acts” o <informe del

---

<sup>56</sup>Poc després de la recerca de Bal sobre els diferents “levels of narration”, inclosa dins el llibre *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (1980/1997), Leech i Short (1981) van publicar el seu model de presentació de parla i pensament al llibre *Style in Fiction*, que des d'aleshores ha estat citat i reelaborat per un gran nombre d'investigadors (per exemple McKenzie, 1987; Fludernik, 1993; Thompson, 1996, citats a Semino i Short, 2004). Per això hem preferit recórrer a aquesta taxonomia (revisada i ampliada per Semino i Short, 2004) en lloc de la que fa servir Bal. La proposta de classificació de Semino i Short de les formes de presentació del discurs inclou no només els actes de parla i pensament, sinó també els d'escripturalitat. No obstant això, en el marc d'aquesta tesi ens referirem fonamentalment a la presentació d'actes de parla, per dues raons. En primer lloc, perquè en les obres objecte del nostre estudi són els més abundants; si bé n'hi trobem alguns d'escripturalitat (sobretot a *Unkenrufe*, quan el narrador reproduïx fragments del dietari de Reschke i ho indica explícitament), pràcticament no n'hi ha cap, en canvi, de pensament. És possible que això estigui relacionat amb el tipus de narrador d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, de caràcter homodiegètic i, per tant, sense accés al pensament d'altres personatges. I, en





partint d'aquesta reflexió de Bal, considerarem que el discurs directe pertany al segon nivell de la narració però és també una forma híbrida, perquè la reproducció literal de les paraules del personatge va precedida d'un verb declaratiu del narrador. Als dos extrems del contínuum hi figuren la “narració” i el “discurs directe lliure”, que representen, amb més nitidesa que en la resta de casos, el primer i el segon nivell narratiu respectivament.

Ho podem esquematitzar així:

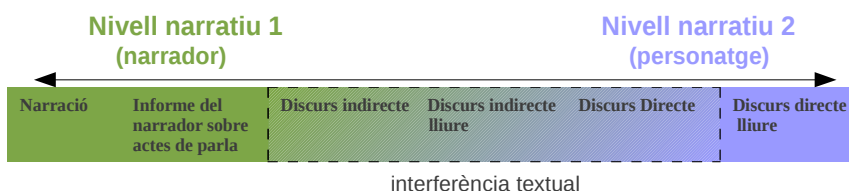


Figura 2. Nivells narratius i actes de parla.

D'altra banda, cal tenir present que hi ha un cert parentiu entre els actes de parla i la focalització (tal com suggereix Bal 1980/1997, p. 146), en el sentit que quan el narrador empra la veu d'un altre personatge, li cedeix també la tasca de focalització (si bé, com hem explicat anteriorment, només ho fa en part).<sup>59</sup> En aquest sentit, veurem que hi ha una certa correspondència entre la focalització que exerceix el narrador al nivell de la història i la manera com gestiona els actes de parla al nivell del text. En tot cas, a priori sembla lògic establir un paral·lelisme entre: a) els casos de narració o d'informe del narrador sobre actes de parla i una focalització externa; b) el discurs directe lliure i una focalització interna; i c) el discurs

---

del narrador, que es diferencien perquè els primers són de caire personal (pronoms personals de primera o segona persona; mots que reflecteixen emocions; etc.) i els segons, habitualment, són de caire impersonal (pronoms de tercera persona; absència de mots que reflecteixen emocions, etc.): “Signals of the personal language situation of the actor and of the (im)personal language situation of the narrator cross”.

<sup>59</sup>Això no vol dir, però, que siguin conceptes equivalents; el narrador pot mostrar-nos un determinat aspecte del món ficcional des de l'angle de visió d'un altre personatge sense necessitat de manllevar-li la veu.

indirecte, el discurs indirecte lliure i el discurs directe i una confluència entre focalització externa i interna. Ho veurem amb més detall al capítol 3.

Dit això, i tenint en compte que la narració i l'informe del narrador sobre actes de parla són les categories en què la presència del narrador és més evident (és la seva veu la que emet el discurs; és ell qui focalitza el personatge), pensem que són, també, les formes que li donen més marge per distanciar-se del personatge, criticar-lo, burlar-se'n o oferir-ne una imatge irònica. Segons Leech i Short (1981), però, la forma que més es presta a la ironia és el discurs indirecte lliure, atès que presenta una barreja de trets propis del discurs directe (habitualment percebuts pel lector com a indicadors de fidelitat envers el discurs emès pel personatge) i del discurs indirecte (indicadors d'una fidelitat menor):

Because FIS is a 'deictic mix' of the words of the original and its presentation by someone else, Leech and Short (1981), who had argued that the norm for speech presentation is DS, went on to suggest that FIS is perceived by the readers as distancing them from what the character said (often with attendant effects of irony), since its choice constitutes a movement away from the DS norm. (Semino i Short, 2004, p. 13).

Aquesta barreja de trets genera una certa ambigüitat que duu el lector a preguntar-se qui és l'emissor del discurs reproduït (el personatge o el narrador?), i que pot ser explotada per l'escriptor com una eina de burla o crítica subtil, que permet imitar les paraules d'un personatge sense esvaïr completament el dubte sobre la identitat de l'emissor.

En canvi, el discurs directe i el discurs directe lliure –en la mesura que reproduïxen el segment de discurs original sense pràcticament cap interferència de la veu narrativa–, habitualment no s'inclouen dins el grup de categories associades a un narrador distanciat i, per tant, propens a adoptar una actitud irònica. Pensem, però, que seria equivocat no considerar aquestes dues formes com a possibles fonts d'ironia, per les raons que exposen Semino i Short (2004, p. 12):

(...) it is open to writers to misuse the canonical forms, for example by using the DS form but not using the words and structures uttered in some original, in order to mislead or rhetorically affect readers.

D'altra banda, com afirma Ducrot (1984, p. 199), el discurs directe “ne vise pas nécessairement à une reproduction littérale”, en la mesura que és

evocat per un agent diferent del personatge a qui s'atribueixen les paraules citades. Això vol dir que el narrador té llibertat per manipular amb finalitats iròniques les paraules del personatge citat. De fet, a l'apartat “Anàlisi prèvia: els passatges irònics com a estructuradors de l'univers narratiu a *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*” es mostrarà que sovint, a les obres objecte de la nostra anàlisi, l'ús de fragments en discurs directe està estretament vinculat a l'actitud irònica del narrador.

També es posarà de manifest que, quan en un passatge irònic hi ha un fragment de text presentat en discurs directe o indirecte lliure, l'autor es distancia de la seva pròpia creació (el món ficcional) en la mesura que dona pistes per entendre que, darrere de les paraules aparentment fidedignes al discurs original del personatge (en un cas més que en l'altre, en funció de si el discurs apareix entre cometes o no), s'hi amaga el control i la manipulació d'un narrador.

Resumint, doncs, en aquest apartat hem volgut presentar i definir els instruments narratològics que emprarem en el capítol “Anàlisi prèvia: els passatges irònics com a estructuradors de l'univers narratiu a *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*” per veure si la ironia té, a les obres originals objecte de la nostra anàlisi, un paper determinant en l'estructuració de la narració.

## 2.3 La ironia com a indicatiu textual

La ironia entesa com a indicatiu textual, en el marc del concepte d'ironia literària que hem presentat en apartats precedents, s'exemplifica en els vint passatges irònics concrets que constitueixen el nostre corpus (i que, com veurem, tenen un paper fonamental en l'estructuració de l'entramat narratiu d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*).

Abans d'analitzar amb detall el funcionament dels vint passatges irònics (vegeu el capítol 3) d'acord amb l'enfocament semàntico-pragmàtic que hem exposat a l'apartat “Delimitació doble del concepte d'ironia”, descriurem i classificarem les diferents estratègies d'ironia que hem identificat en aquests vint indicis textuais.

La nostra proposta de classificació parteix de tipologies anteriors. En l'àmbit literari, diversos teòrics han establert classificacions d'estratègies d'ironia, sovint enteses com a mitjà per assolir determinades finalitats retòriques i concebudes com a elements discrets, independents els uns dels altres. Les més conegudes i citades són, probablement, les de Muecke (1969) i Booth (1974). Muecke proposa una llista de dinou tècniques del que defineix com a “Impersonal Irony”.<sup>60</sup> Algunes d'aquestes tècniques

---

<sup>60</sup>La “Impersonal Irony” és, segons Muecke, un dels quatre “modes” principals d'ironia. El seu tret característic principal és “the absence of the ironist as a

(“praising in order to blame”, “overstatement”, “understatement”) ja apareixen en obres tan antigues com la *Retòrica* d'Aristòtil (Barbe, 1995, p. 62), i són citades encara avui en nombrosos manuals i recerques sobre la ironia.<sup>61</sup>

Pel que fa a la classificació de Booth (1974), presenta diverses estratègies agrupades en cinc tipus diferents, que anomena “clues to irony” i etiqueta de la següent manera: “straightforward warnings in the author's own voice”, “known error proclaimed”, “conflicts of facts within the work”, “clashes of style” i “conflicts of belief”. La gran majoria d'aquestes estratègies es reflecteixen en la nostra proposta de classificació, per bé que –com veurem– adaptades a l'enfocament i propòsits de la nostra recerca.

En l'àmbit de la lingüística pràcticament no disposem de classificacions, atès que els teòrics que estudien el fenomen en aquest àmbit s'han centrat, sobretot, a mirar de trobar un marc teòric que permeti identificar i explicar objectivament i científica les condicions gràcies a les quals un determinat enunciat pot ser creat i reconegut com a irònic. Així, per exemple, un cop Sperber i Wilson (1982) han desenvolupat i justificat la seva teoria de la ironia com a “echoic mention”, es limiten a suggerir que n'hi ha diversos tipus:

It seems more accurate to say that all examples of irony are interpreted as echoic mentions, but that there are echoic mentions of many different degrees and types. Some are immediate echoes, and others delayed; some have their source in actual utterances, others in thoughts or opinions; some have a real source, others an imagined one; some are traceable back to a particular individual, whereas others have a vaguer origin. (Sperber i Wilson, 1982, p. 309)

Si bé en l'àmbit de la traductologia hi ha hagut més interès en desenvolupar classificacions (potser perquè tota proposta d'estratègies per traduir la ironia implica haver definit, prèviament, unes estratègies d'ironia original), poques es fan amb voluntat sistemàtica i exhaustiva. Mateo (1995), per exemple, es basa en algunes de les estratègies de Muecke i a partir d'aquí proposa una llista de tècniques per traduir la ironia en textos

---

person; we have only his words. Consequently, Impersonal Irony, when Covert, is generally, though not always, dispassionately expressed” (Muecke 1969, p. 64), i segons aquest investigador és el mode d'ironia més comú. Els altres tres són la “Self-disparaging Irony”, la “Ingénu Irony” i la “Dramatized Irony”, però en cap d'aquests casos el teòric no fa cap proposta de classificació de tècniques.

<sup>61</sup>En són exemples destacats Booth (1974) i Leech i Short (1981), i dins l'àmbit dels estudis de traducció, Mateo (1995) i Alsina (2008).

dramàtics; no ofereix, però, cap explicació sobre l'interès i funcionament de cada tècnica en particular i de la classificació global, sinó que es limita a posar exemples. Més endavant, Pelsmaekers i Van Besien (2002, p. 253) mostren una sèrie d'estratègies per traduir subtítols que contenen instàncies iròniques, però més d'enllà d'afirmar que “the [ironic] verbal cues that we found to be most susceptible to change were forms of address, hedging and intensifying devices, word choice, cultural references, markers of prosodic features and repetitions and echoes” i de demostrar aquesta afirmació mitjançant exemples de “preservation”, “downtoning” o “enhancement” de la ironia original no formalitzen les conclusions de la seva recerca en una proposta de classificació.

Al nostre entendre, la classificació més exhaustiva que s'ha fet fins ara d'estratègies d'ironia original (així com d'estratègies per traduir la ironia) és la de Chakhachiro (2007). A partir d'un corpus de textos periodístics de política en llengua anglesa, l'investigador estableix que els recursos irònics emprats en aquesta mena de textos es poden agrupar en quatre tipus: “rhetorical devices”, “grammatical devices”, “lexical devices” i “graphological devices”.

Al nostre entendre, però, aquesta classificació té dos defectes. En primer lloc, pensem que no es poden concebre els recursos gramaticals, lèxics i “grafològics” (tipogràfics, d'acord amb la terminologia que fem servir en aquesta tesi) com a independents dels “retòrics”, atès que, com indica Attardo (2000, p. 823), “irony is a purely pragmatic phenomenon”. L'anàlisi que acompanya la classificació de Chakhachiro mostra que aquesta no serveix prou bé a les seves necessitats de descriure i explicar com funcionen els recursos irònics, perquè quan ha d'identificar d'on ve, exactament, la ironia de determinats recursos lèxics i gramaticals (“idiomatic expressions” i “inversions”, per exemple), es veu obligat a relacionar-los amb altres recursos de tipus retòric. I, a la inversa, quan descriu recursos retòrics com l’“overstatement” o l’“stylistic placing”, sovint s'ha de referir als elements lingüístics en què aquests es concreten. Això qüestiona, doncs, la utilitat de classificar les diferents estratègies d'ironia en “lexical”, “grammatical” i “rhetorical”.<sup>62</sup> A més, algunes de les estratègies que l'investigador identifica dins de cada grup són redundants. És el cas dels recursos irònics que anomena “compound words” i “lexical choice”, que es podrien recollir dins una mateixa categoria, atès que la tria d'un mot compost no deixa de ser una tria lèxica.

---

<sup>62</sup>Malgrat que a la secció teòrica del seu article “Translating irony in political commentary texts” (2007), Chakhachiro esmenta els “graphological devices”, a l'anàlisi no en posa cap exemple, i no hi torna a fer referència fins a les reflexions finals.

En segon lloc pensem que, igual com les classificacions de Muecke (1969) i Booth (1974), la de Chakhachiro no reflecteix amb claredat els dos nivells en què, al nostre entendre –seguint Fowler, 1981 i el mateix Chakhachiro, tal com hem exposat a l'apartat “Delimitació semàntico-pragmàtica”–, es manifesta la ironia: microestructural i macroestructural. Els diferents elements que constitueixen la classificació de Chakhachiro no permeten visualitzar com diverses estratègies d'ironia microtextuals interactuen entre elles (així com també amb l'entorn cotextual i el context) i formen una determinada estratègia d'ironia macrotextual, amb unes característiques pròpies que la diferencien de la resta.

Pensem que, per ser entenedora, descriptiva i funcional, una classificació d'estratègies d'ironia (original i traduïda) ha d'il·lustrar explícitament quins són els indicis microlingüístics dels quals parteix la ironia i com aquests esdevenen estratègies iròniques macrotextuals d'un tipus o un altre en funció de la combinació dels microindicis i de la seva interacció amb el cotext, el context, el coneixement compartit entre narrador i lector, les creences que aquest darrer atribueix al primer, etc. Tot seguit exposem, doncs, la nostra proposta de classificació d'estratègies d'ironia.

### **2.3.1 Estructures i eines d'ironia: proposta de classificació**

La classificació que proposem es constitueix de dos tipus de categories diferents però estretament vinculats:

-“eines d'ironia”, que són les unitats semàntico-pragmàtiques mínimes en què es manifesta la ironia i que, combinades amb altres unitats semblants i en el marc d'unes xarxes de coherència textual determinades, desemboquen en un tipus d'efecte irònic. En les traduccions –tal com mostrem al capítol d'anàlisi i expliquem amb detall a l'apartat “Mecanismes i tècniques d'ironia: proposta de classificació”–, parlem de “tècniques d'ironia” per referir-nos a les estratègies emprades per reproduir determinades eines d'ironia.

-“estructures d'ironia”, que resulten de la combinació de determinades eines d'ironia i de la seva interacció amb informacions cotextuals i contextuals, i que presenten uns trets característics propis prou definits com per distingir-les d'estructures d'ironia que en presenten uns altres. En les traduccions, parlem de “mecanismes d'ironia” per referir-nos a l'estructura d'ironia que es deriva de l'aplicació, per part del traductor, de determinades tècniques d'ironia.

A més de reflectir els nivells microlingüístic i macrotextual, aquesta classificació mostra que fins i tot les estratègies d'ironia més petites són,

ja, pragmàtiques. Com veurem en els dos apartats següents, aquest lligam amb la pragmàtica es reflecteix en totes les etiquetes que emprem per designar les diferents eines d'ironia, les quals inclouen pràcticament sempre el mot “intenció”.

A continuació definim i expliquem el funcionament de les eines i estructures d'ironia identificades en els passatges irònics d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, i finalment les recollim en un requadre amb el qual formalitzem la nostra proposta de classificació. No es tracta, encara, de l'anàlisi pròpiament dita de cadascun dels passatges irònics originals, sinó d'una abstracció de les estratègies d'ironia que hi hem identificat, i que presentem a priori amb l'objectiu de facilitar la comprensió de l'anàlisi que duem a terme al capítol 4.

Abans, però, cal definir en quin sentit emprem determinats termes que seran importants en els dos apartats que vénen a continuació:

1) Instrucció. Com s'indica al *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique* (1994, p. 23), en l'àmbit de la pragmàtica francesa s'ha considerat tradicionalment que el significat de les frases és el producte d'"instruccions" lligades a les paraules. A partir d'aquí, Anscombe i Ducrot (1983) fan servir el terme “instrucció” per referir-se al comportament dels anomenats “mots du discours” (connectors, adverbis, conjuncions, locucions, etc.), la funció dels quals varia depenent de quin sigui el seu entorn lingüístic immediat. Recollint aquesta idea de la influència que l'entorn lingüístic exerceix en la funció de determinades paraules, emprarem el terme “instrucció” per designar el conjunt de sentits que un mot o expressió desplega en un context determinat, entre els quals sovint hi ha allò que l'escola lingüística francesa anomena “signification” i que en el marc d'aquesta tesi anomenem “significat” (definit més avall).

2) Intenció. Partint d'un dels postulats bàsics de Searle a l'obra *Intentionality: an essay in the philosophy of mind* (1990), segons el qual qualsevol acció –incloent-hi l'ús que fem del llenguatge–, és una transacció causal entre la ment i el món, anomenem “intenció” el sentit o sentits que, d'entre tots els desplegats per un mot o expressió en un determinat context, es corresponen amb la intenció del narrador.

Resumint els punts 1) i 2), doncs, en un passatge irònic sovint el context fa possible que es puguin associar una sèrie de sentits diferents a un mot o expressió (els quals en constitueixen la “instrucció”), i per superar el repte interpretatiu que aquesta multitud de sentits suposa, el lector es val de la seva capacitat per interpretar aquest passatge concret en el marc més ampli de la xarxa textual en què es troba immers, de relacionar-lo amb possibles referències endofòriques (és a dir, de dins de l'obra) i exofòriques (és a dir, externes a l'obra literària: socioculturals, històriques,



polítiques, etc.). A més, en la identificació de la intenció també hi juga un paper important la predisposició cognitiva del lector a formular i copsar ironies.

3) Significat. Es tracta d'un concepte que, juntament amb el de “sentit”, ha estat explorat a fons en el marc de l'escola francesa de l'Anàlisi del discurs. Tricás (1995, p. 46), recollint aquesta tradició, defineix així el concepte de “signification”:

Toda *significación* se recubre de *sentido* cuando se integra en una situación precisa de comunicación. Por consiguiente, el sentido textual se entiende como el resultado de la unión de dos fuerzas heterogéneas:

- Por un lado las posibilidades o virtualidades significativas de los elementos que componen las frases.
- Por otro, la anección, a estas posibilidades, de todos los elementos pragmáticos presentes en el acto de comunicación.

Partint, doncs, de la idea que tots els elements lingüístics tenen, de per si, unes determinades possibilitats significatives, en el marc d'aquesta recerca emprem el terme “significat” per referir-nos a cadascuna de les accepcions de diccionari (en cas que n'hi hagi diverses) d'un mot o expressió.<sup>63</sup>

4) Sentit. Per definir aquest concepte, que com hem vist està íntimament relacionat amb el de “significat”, ens remetem a Coseriu interpretat per Laplace (1994, p. 155). Segons que explica la traductòloga francesa, el “sentit”, per a Coseriu, emergeix de la confluència entre les funcions expressiva i conativa d'una banda, i les funcions d'evocació de l'altra; una confluència que permet anar més enllà de la funció representativa en què opera el “significat”.

Basant-nos en la idea que el “significat” es modula en cada situació comunicativa nova, emprem el terme “sentit” per referir-nos als diversos matisos semàntics i connotacions que es poden atribuir a un determinat mot o expressió en funció de l'entorn cotextual en què apareixen i del context. En els passatges irònics del nostre corpus sovint ens trobem, per exemple, que el context activa sentits positius i sentits negatius d'una mateixa paraula, independentment de quin sigui el seu significat.

---

<sup>63</sup>Fem servir el terme “significat” (en lloc del de “significació”) seguint l'*Enciclopèdia Catalana*, que el defineix com a “Contingut semàntic d'un signe lingüístic” (Carreras, 1979, p. 592). Malgrat que en la resta d'accepcions se n'amplia el camp semàntic –i tenint en compte que “significació” es defineix de manera força general com a “Acció de significar”–, sembla que el mot “significat” és el que millor serveix els nostres propòsits, per tal com en el marc d'aquesta tesi ens referim, exclusivament, a l'àmbit del llenguatge verbal.

En el marc d'aquesta tesi ens interessa diferenciar entre tots dos conceptes perquè, malgrat que, com hem explicat, la ironia és un fenomen essencialment pragmàtic (és a dir, més vinculat al “sentit” que no pas al “significat”), els nostres passatges irònics mostren que el nivell del significat (en el marc d'un nivell més ampli que inclou les referències contextuals, el coneixement compartit entre narrador i lector, etc.) sovint també hi té una funció important.

5) Polisèmia. Emprem aquest concepte (així com també l'adjectiu que se'n deriva) únicament per referir-nos a aquells mots que tenen diverses accepcions de diccionari (“significats”). Això no vol dir, però, que obviem el caràcter “polisèmic” per definició de tot element lingüístic, que –com ja hem indicat– adquireix sentits diferents en funció del context en què apareix.

### **2.3.1.1 Estructures d'ironia**

Hem identificat dos grans tipus d'estructures d'ironia en el nostre corpus. En tots dos podem atribuir una determinada “intenció” al narrador, atès que el recorregut interpretatiu que fa el lector es basa sempre en unes guies traçades prèviament per la veu narrativa i, per tant, entenem que no són mai arbitràries, tal com suggereix Searle (1990) en parlar de les relacions entre acció (llenguatge) i intenció.

Aquesta intenció, com hem apuntat als primers apartats, no es mostra directament sinó d'una manera encoberta, i correspon al lector la tasca de destapar-la (en paraules de Muecke, 1969, de “reconstruir-la”). Això, per tant, és comú a tots dos grups d'estructures d'ironia. Allò que els diferencia és la manera com es fa aquest encobriment: amb dissimulació o bé amb ostentació. En el primer cas, la intenció queda dissimulada dins d'una sola veu (aquella que el narrador emprava habitualment al llarg del text). Per això diem que són estructures de “dissimulació” o bé simplement “intencionals”.

En el segon cas, l'encobriment de la intenció es fa visible per mitjà d'un contrast de veus que crida l'atenció del lector perquè: 1) en el cas que siguin dues veus del narrador, l'ús de trets lingüístics i estilístics que no són propis de la veu narrativa convencional revela el caràcter impostat d'una de les veus i la intenció burleta (sovint ridiculitzadora) que hi va associada; i 2) en el cas que siguin dues veus de personatge, l'actitud del narrador (que fa com si no s'adonés del contrast que ell mateix propicia) potencia la seva presència a ulls del lector i el mostra com a únic responsable del contrast.<sup>64</sup> Per això diem que aquestes estructures són

---

<sup>64</sup>Muecke, en explicar un dels elements propis de la ironia (la innocència) descriu una actitud irònica que té punts en comú amb la nostra estructura de contrast

d'ostentació”, o bé, atès el protagonisme que hi adquireix el joc entre diverses veus, “polifòniques”.

## a) Estructures de dissimulació de naturalesa intencional

Hem identificat dos tipus d'estructures intencionals:

### •Estructura de contrast entre instrucció i intenció

L'efecte irònic, en aquest cas, es desencadena quan: 1) el lector s'adona del contrast existent entre la instrucció (és a dir, entre els diversos sentits activats pel cotext i el context, que poden diferir entre ells, ser paradoxals o bé absolutament contradictoris) i aquell sentit, d'entre tots els desplegats, que es correspon amb la intenció del narrador; o bé 2) el lector s'adona que, si bé els sentits desplegats es contradiuen a nivell d'instrucció, es reconcilien, en canvi, a nivell d'intenció (és a dir, quan s'adona que tots ells formen part, en realitat, de la intenció del narrador).

### •Estructura de *foregrounding* equívoc

En aquest cas, l'efecte irònic té a veure amb la manera com es dona la informació en el text, és a dir, amb la línia de progressió de la narració. La narració avança mitjançant una combinació d'informacions noves i informacions ja conegudes, de manera similar al que succeeix a nivell de l'oració (que, com indica Vallduví, 2002, p. 1249, es pot constituir de “peces” més o menys informatives), i en el nostre corpus sovint ens trobem que el narrador juga a: 1) presentar-nos com a informativa (o “foregrounded”)<sup>65</sup> una part del text que en realitat no ho és o bé ho és

---

entre dues veus de personatge: “they present us with a contradiction or an incongruity; they put us in the way of seeing the incompatible elements of an ironic duality, arranging them so as to make a sharper or more striking contrast, but the fact of there being a pair of incompatible elements is never asserted. In other words, while the victim really is 'innocent' and confidently assumes nothing is wrong, the ironist only pretends 'innocence' and writes or behaves *as if* nothing were wrong.” (1969, p. 33)

<sup>65</sup>Emprem els termes *foregrounding* i *backgrounding* en el sentit definit per Wallace (1982, p. 208), que al seu torn es basa en Grimes (1975), Hopper i Thompson (1980), Jones i Jones (1979) i Longacre i Levinsohn (1978): “Included in the foreground [...] are the more important events of a narrative, the more important steps of a procedure, the central points of an exposition, the main characters or entities involved in an episode. The background includes events of lesser importance, subsidiary procedures, secondary points, descriptions, elaborations, digressions, and minor characters or things”. Aquests termes, doncs, es refereixen a la distribució de la informació més enllà dels límits de l'oració, a nivell textual. Malgrat que en la segona variant de l'estructura d'ironia en qüestió es presenta com a coneguda una informació que en realitat és nova, i per tant, en

menys que el veritable focus informatiu,<sup>66</sup> que es revela a continuació; o 2) presentar-nos com a coneguda (o “backgrounded”) una informació que fins aquell moment no s'havia esmentat.

En el primer cas, es genera en el lector una certa expectativa entorn del focus informatiu, l'aparició del qual es posposa tot destacant primer la informació ja coneguda. Quan finalment es revela aquest focus, però, n'apareix de manera inesperada un altre de més rellevant, que fa adonar al lector de l'equívoc al qual l'ha sotmès el narrador deliberadament. En el segon cas, el fet de presentar una informació nova com si ja fos coneguda duu el lector a sentir-se partícip de la construcció de la narració (la qual cosa sovint equival a compartir amb el narrador les crítiques que aquest suggereix en contra dels personatges), i per tant a travar una certa complicitat entre narrador i lector.

## **b) Estructures d'ostentació de naturalesa polifònica**

Hem identificat dos tipus d'estructures polifòniques:

### **•Estructura de contrast entre dues veus del narrador**

L'efecte irònic es desencadena quan el lector identifica, en un determinat passatge del text, una veu que no es correspon amb l'estil i l'esquema de valors del narrador i que no s'ha d'entendre com la simple imitació del discurs d'un altre personatge (sovint en discurs indirecte lliure, versus narració) o d'una instància exterior a l'obra literària sinó com una impostació. Aquesta impostació té per objectiu ridiculitzar el personatge imitat o el seu discurs (en cas que s'imiti un personatge) o bé un altre personatge, situació, esdeveniment o entitat (en cas que s'imiti una instància exterior a l'obra literària). En el darrer cas, la impostació d'un estil no identificable amb el d'algun personatge de dins l'obra literària, el narrador fa veure que s'escuda rere una veu desconeguda per criticar amb

---

sentit estricte és un procediment de *backgrounding* –o bé tematització, dislocació a l'esquerra o topicalització, si ens referim a l'ordre sintàctic dels elements dins l'oració; vegeu la definició de l'eina d'ironia “Ús d'una topicalització”–, per tal de simplificar-ne la denominació emprem l'etiqueta general “*foregrounding* equívoc”. A més, allò que ens interessa destacar de la manera com funciona aquesta estructura no és el procediment concret (aspecte que tractem amb detall a l'apartat “Eines de *foregrounding* equívoc”), sinó el caràcter equívoc del joc que fa el narrador amb les parts informatives i les no informatives del text.

<sup>66</sup>Malgrat que el concepte de “focus” (vegeu Buring, 1997, també anomenat “rema”, “tesi” o “comentari”, segons l'autor i amb matisos que van més enllà dels objectius d'aquesta tesi) es refereix a les “peces” informatives de dins l'oració, a la part d'anàlisi i en pro d'una redacció més fluïda sovint el fem servir com a sinònim de *foregrounded*.

impunitat un personatge (o situació, esdeveniment, entitat, etc.). D'aquesta manera l'efecte irònic s'accentua, en la mesura que el mateix narrador dóna pistes al lector perquè s'adoni que qui critica no és altre que ell mateix. Tant si imita un personatge com si imita una instància exterior a l'obra literària, la veu impostada contrasta amb la veu narrativa convencional, que pot aparèixer de manera explícita en el passatge en qüestió o bé pot ser implícita; en aquest darrer cas, el contrast s'estableix igualment perquè el lector ja coneix la veu narrativa convencional, atès que és la que apareix per defecte al llarg de la narració.

### •Estructura de contrast entre dues veus de personatge

L'efecte irònic es despena del contrast que s'estableix entre dos actes de parla, que poden correspondre a la veu d'un sol personatge o bé de dos personatges diferents. En tots dos casos, un dels actes de parla topa amb l'esquema de valors del narrador i serveix, per contrast amb l'altre acte de parla (més afí a les creences i opinions de la veu narrativa), per ridiculitzar i criticar el personatge al qual és atribuït o bé tots dos personatges (si és que el contrast és entre les veus de dos personatges diferents). Aquest contrast –i la ridiculització que hi va associada– es produeix en virtut d'una sèrie d'eines que el narrador emprà per manipular el discurs dels personatges, els quals no s'expressen de manera directa sinó per mitjà dels mecanismes de creació literària que fa servir el narrador.

#### 2.3.1.2 Eines d'ironia

Totes les eines d'ironia que hem identificat en el nostre corpus tenen a veure amb l'àmbit de la pragmàtica i de les referències contextuals, atès que –com hem indicat més amunt– allò que en darrer terme els permet desembocar en un efecte irònic és la seva adscripció a un entorn cotextual i un context determinat i a les xarxes de coherència de les quals són part integrant.

A continuació definim aquestes eines, doncs, en una proposta de classificació que consta de quatre subtipus diferents, en funció de l'estructura d'ironia en el marc de la qual s'inscriuen: les de contrast entre instrucció i intenció; les de *foregrounding* equívoc; les de contrast entre dues veus del narrador; i les de contrast entre dues veus de personatge.

#### a) Eines de contrast entre instrucció i intenció

Aquestes eines juguen amb l'activació, en un determinat context, de múltiples sentits de determinats elements lexicogramaticals, prosòdics o figures d'estil. D'entre aquests sentits desplegats a nivell d'instrucció (nivell que comprèn des del “significat” més bàsic o predictable –que

sovint es correspon amb l'accepció de diccionari– fins als sentits més idiosincràtics d'acord amb el context), el lector selecciona, per mitjà de procediments anafòrics i identificant possibles referències exofòriques, aquell o aquells que formen part de la intenció del narrador. L'efecte irònic es deriva del contrast que s'estableix entre el sentit o sentits que formen part de la intenció i tota la resta. Podem esquematitzar-ho així:

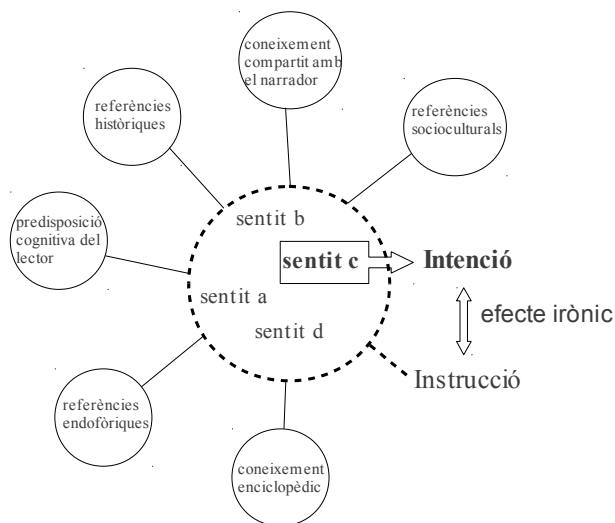


Figura 3. L'efecte irònic com a resultat d'un contrast entre instrucció i intenció.

La mena d'ironia subjacent a les eines que recollim en aquest apartat és, probablement, la més canònica de les quatre que hem identificat en el nostre corpus, en la mesura que és la més propera a la definició tradicional d'ironia com a “figura retòrica que consisteix a dir alguna cosa amb una expressió o un to que indueix a entendre el contrari d’allò que aparentment és dit” (*DIEC2*). Sovint, d'entre els sentits despleats a nivell d'instrucció n'hi ha un que adquireix una orientació semàntica positiva i un altre que l'adquireix de caire negatiu; probablement és d'aquí que prové la fama que té la ironia de ser un fenomen per mitjà del qual es diu literalment el contrari del que realment es vol comunicar, i que avui dia pràcticament tots els estudiosos consideren insuficient.

En realitat, aquest desplegament de sentits positius i negatius (força abundant en el nostre corpus de textos originals, tal com mostra la

categoria “Intenció negativa expressada per mitjà d'un element lexicogramatical, d'una figura d'estil o d'elements prosòdics”) no implica que el narrador faci una afirmació i al mateix temps la negui. Sí que implica, en canvi, una contradicció entre l'actitud del narrador subjacent a cadascun dels sentits: positiva en un cas, negativa en l'altre. Però en la majoria d'eines que hem identificat, els sentits desplegats no es contradueixen; simplement mantenen una relació de contrast o, en tot cas, de certa oposició. De fet, la Taula 1 (més avall) només recull una eina que encaixa amb aquesta definició tradicional d'ironia: “Intenció contrària a l'expressada per mitjà d'un sufix diminutiu”.

D'altra banda, cal tenir present que, en alguns casos, tant el sentit positiu com el negatiu formen part de la intenció del narrador. Hem agrupat aquestes eines dins la categoria “Intenció transgressora d'un element lexicogramatical o d'una figura d'estil”, atès que el narrador hi expressa una actitud poc convencional; positiva i negativa, aprovadora i reprovadora al mateix temps.<sup>67</sup>

Tot seguit presentem una relació de les eines de contrast entre instrucció i intenció que hem identificat en el nostre corpus:

**•Intenció negativa expressada per mitjà d'un element lexicogramatical, d'una figura d'estil o d'elements prosòdics**

El context activa dos o més sentits diferents (entre ells, positius i negatius) d'un element lexicogramatical, figura d'estil o de determinats elements prosòdics, però només els negatius es corresponen amb la intenció del narrador.

**•Intenció transgressora expressada per mitjà d'un element lexicogramatical o d'una figura d'estil**

---

<sup>67</sup>La mena d'ironia que es crea per mitjà d'aquesta eina té similituds amb el caràcter objectiu que els romàntics alemanys atribuïen a l'ironista i que Muecke (1969, p. 26) descriu així: “The ironist who avoids one-sidedness by dextrously bringing in the opposite position as no less valid may be regarded as having achieved a more or less detached or objective stance.” De fet, també té similituds amb la “General Irony” de Muecke (1969, p. 122, vegeu l'apartat “Delimitació literària i narratològica”), en què l'ironista és víctima de la situació equívoca en què es troba. D'una banda, es distància de la situació que ironitza, però de l'altra “the picture he sees of an ironic world must show himself as a victim. So he is at the same time involved and detached (...)”. Per a Muecke, doncs, aquesta mena d'ironia no denota una actitud objectiva –com defensen els romàntics– sinó que mostra un ironista atrapat entre l'objectivitat i la subjectivitat.

El context activa dos o més sentits diferents (entre ells, positius i negatius) d'un element lexicogramatical o figura d'estil, que si bé a nivell d'instrucció s'oposen els uns als altres, formen part tots ells de la intenció del narrador.

**•Intenció contrària a l'expressada per mitjà d'un element lexicogramatical**

El context activa dos sentits diferents d'un element lexicogramatical; un de literal i un que expressa just el contrari. La intenció del narrador només es correspon amb aquest darrer.

<p><b>Intenció negativa</b> (element lexicogramatical, figura d'estil o elements prosòdics)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Verb</li> <li>•Substantiu</li> <li>•Locució lèxica</li> <li>•Adjectiu (qualificatiu, possessiu, predicatiu)</li> <li>•Adverbi (de condició, d'argumentació)</li> <li>•Quantificador focal</li> <li>•Marca de modalitat epistèmica</li> <li>•Personificació</li> <li>•Apel·latiu</li> <li>•Personificació</li> <li>•Metàfora (sovint hiperbòlica)</li> <li>•Comparació implícita hiperbòlica</li> <li>•Apel·latiu</li> <li>•Llargada de les frases</li> <li>•Rima</li> </ul>
<p><b>Intenció transgressora</b> (element lexicogramatical o una figura d'estil)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Substantiu</li> <li>•Adjectiu (qualificatiu, possessiu)</li> <li>•Participi neutral amb funció atributiva</li> <li>•Personificació</li> </ul>
<p><b>Intenció contrària a l'expressada</b> (element lexicogramatical)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Sufix diminutiu</li> </ul>

Taula 1: Eines de contrast entre instrucció i intenció.

Notes sobre la taula:

**Locució lèxica:** Utilitzem aquest terme en el sentit descrit per M. Lorente (2002, p. 831-888), en el marc de la seva proposta de classificació de “combinacions de mots constituïdes sintàcticament” en tres grups (locucions, expressions fixes i fraseologismes) en funció del grau de lexicalització que presenten. En aquest continuïum de major a menor lexicalització, les locucions lèxiques (excepte les de tipus nominal) ocupen un espai intermedi: “les locucions verbals, adjectivals i adverbials formen part de la fraseologia, malgrat que algunes estiguin molt fixades o siguin molt idiomàtiques.” (2002, p. 852)

**Adjectiu predicatiu:** Emprem el terme “adjectiu predicatiu” com a traducció de “Prädikats-Adjektiv”. (Weinrich, 2007, p. 479).



**Quantificador focal:** Emprem el terme “quantificador focal” (en alemany “Fokus-Adverbien”, Weinrich, 2007, p. 595) en el mateix sentit que ho fan Brucart i Rigau (2002, p. 1580), per referir-nos a un tipus d'adjunts (habitualment adverbis) que “exerceixen una acció focalitzadora sobre un constituent oracional”. Es poden classificar en funció de si impliquen l'exclusió d'altres entitats, propietats o esdeveniments a més dels esmentats al sintagma al qual s'adjunten (és el cas de “només”, “almenys”, “tot just”, etc.) o si impliquen l'existència d'elements addicionals (és el cas de “també”, “tampoc”, “fins i tot”, etc.).

**Marca de modalitat epistèmica:** Emprem aquest terme seguint Payrató (2002, p.1187), per referir-nos a expressions mitjançant les quals l'emissor d'un enunciat denota dubte o probabilitat. Quan l'element lexicogramatical amb intenció negativa es concreta en una marca de modalitat epistèmica, el matis de dubte o probabilitat esdevé irrellevant; és només una excusa per vehicular la voluntat del narrador de criticar o ridiculitzar algú o alguna cosa.

**Metàfora (sovint hiperbòlica):** En molts estudis sobre la ironia es destaca la importància de la hipèrbole com a recurs irònic. Per a Muecke, “Hyperbole is the most obvious device for 'setting up' what is being attacked.” (1982, p. 57). Preferim l'etiqueta “hipèrbole” en detriment del mot “overstatement” emprat per alguns teòrics, per les raons que addueix Gibbs (1994, p. 391): “Hyperbole should be contrasted with simple overstatement, by which a person unconsciously or unintentionally expresses a proposition that is stronger than the evidence warrants.”

## b) Eines de *foregrounding* equívoc

Aquestes eines juguen amb elements que alteren l'estructura informativa habitual de l'oració o d'un fragment de text per tal de sorprendre el lector (amagant-li el focus informatiu de més importància o posposant-ne l'aparició); o bé per incrementar la complicitat amb el lector. Ho podem esquematitzar així:

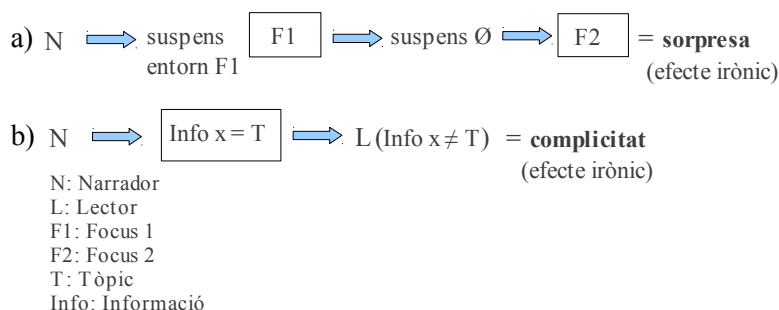


Figura 4. L'efecte irònic com a resultat d'un *foregrounding* equívoc. Pot respondre a la intenció del narrador de sorprendre (a) o bé de crear complicitat (b).

A diferència de les eines de contrast entre instrucció i intenció (en què s'oposen o –tal com preferim descriure-ho en el marc d'aquesta tesi i com

hem explicat a l'apartat anterior– es despleguen diversos sentits entre els quals s'estableix un contrast), que la literatura sobre ironia ha tractat de manera abundant, les eines que anomenem de “*foregrounding* equívoc” han estat poc explorades. En aquest cas, doncs, podem parlar d'una mena d'ironia més aviat perifèrica.<sup>68</sup> És possible que això es degui al fet que, tal com hem comprovat al nostre corpus i com indiquem a la Taula 2 (més avall), algunes d'aquestes eines (les que aquí anomenem “Intenció de crear complicitat per mitjà de configuracions sintàctiques que afecten l'estructura informativa”) apareixen en combinació amb eines de contrast entre instrucció i intenció. Sigui com sigui, en el nostre corpus les estratègies d'ironia que juguen amb l'estructura informativa hi tenen un paper important, si bé es presenten en una menor varietat. Com que aquesta mena d'eines ha rebut fins ara un tractament més aviat perifèric, dediquem més espai a definir-les:

### **•Intenció de sorprendre per mitjà d'elements sintàctics que afecten l'estructura informativa**

S'empra un element sintàctic de manera que l'estructura informativa de l'oració o fragment de text resulta equívoca. Es fa creure al lector que la informació rellevant és una quan en realitat, n'hi ha una altra de superior en importància. L'efecte irònic es deriva de la sorpresa que això causa i del contrast entre els dos focus informatius. Les eines d'aquest tipus que hem identificat en el nostre corpus són aquestes:

#### **•Quantificador focal amb doble acció focalitzadora**

L'ús d'un quantificador focal ens indica quina és la informació no rellevant i genera així una certa expectació entorn del focus informatiu, l'aparició del qual es posposa i en el qual el lector centra la seva atenció. Seguidament, però, apareix un segon focus que supera l'anterior en importància i que causa sorpresa en el lector pel seu caràcter inesperat i pel fet de contrastar amb l'anterior en menor o major mesura.

#### **•Ordre sintàctic marcat**

Una subordinada o un complement oracional complex (és a dir, que conté una oració subordinada) que habitualment s'ubica després de l'oració principal o després del SN i del SV, en aquest cas hi apareix avantposat.

---

<sup>68</sup>El potencial irònic que tenen determinades configuracions sintàctiques relacionades amb l'estructura informativa de l'oració no s'ha estudiat de manera exhaustiva ni sistemàtica. Existeixen, però, recerques aïllades sobre el tema, la majoria dutes a terme per lingüistes francesos. Un exemple recent és l'article *Thématisation et dialogisme: le cas de la dislocation* (Nowakowska, 2009), en el qual s'analitzen els diferents efectes de sentit que poden derivar-se de la dislocació, entre els quals hi ha la ironia.

Això indica al lector que la informació important és la que es donarà tot seguit, amb la qual cosa es crea una certa sensació de suspens. En conseqüència, s'incrementa l'efecte de sorpresa que es deriva de l'aparició inesperada d'un nou focus.

- Frase relativa explicativa o aposició que conté el focus

Cal entendre aquesta eina com a complementària de l'ús d'un quantificador focal amb doble acció focalitzadora. Sovint, després que aquest hagi centrat l'atenció en un primer focus informatiu, el segon focus apareix en forma de frase relativa explicativa o d'aposició. El seu comportament pràcticament autònom des d'un punt de vista sintàctic permet al lector de copsar-la (l'explicativa relativa o l'aposició) com a semànticament independent, i és en part gràcies a això que el seu contingut informatiu pot ser entès com a superior en importància respecte del primer focus.

### **•Intenció de crear complicitat per mitjà de configuracions sintàctiques que afecten l'estructura informativa**

S'empra una configuració sintàctica que altera la forma habitual d'estructurar el focus i el tòpic,<sup>69</sup> de manera que quelcom nou es presenta com a conegut. L'efecte irònic d'aquestes eines (que normalment apareixen combinades amb alguna eina de contrast entre instrucció i intenció mitjançant la qual es posa en evidència un personatge) es deriva de la complicitat que s'estableix entre lector i narrador com a conseqüència del fet que aquest darrer reconegui en el primer un interlocutor amb qui comparteix una determinada manera de veure les coses i a qui, per tant, no cal explicitar certes informacions. Hem identificat dues variants d'aquesta mena d'eines:

- Topicalització<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup>Emprem els termes “focus” i “tòpic” (adaptats a la grafia en català, per tal com són termes ja establerts i amb una certa tradició en la lingüística catalana) seguint Buring (1997), per referir-nos a les peces de l'oració més informatives i a les menys informatives respectivament.

<sup>70</sup>Emprem el mot “topicalització” en lloc del més habitual “tematització” perquè, com indica Vallduví a la *Gramàtica del català contemporani* (2002, p. 1232), el concepte de “tematització” es refereix a la ubicació, a l'esquerra del verb i amb pronom de represa, d'un complement que normalment se situa a la dreta. En canvi, en l'àmbit anglosaxó es fan servir dos termes diferents en funció de si la ubicació a l'esquerra mostra un pronom de represa (“left-dislocation”) o bé si no el mostra (“topicalization”). En el nostre corpus de passatges irònics originals hi hem identificat, exclusivament, casos de topicalització, i per això fem servir aquest terme. Si bé el complement ubicat a l'esquerra normalment fa referència a una informació ja coneguda (“topic”), en alguns casos fa la funció de “rema”. És

Un complement oracional que habitualment s'ubica a la dreta en aquest cas apareix a l'esquerra i presenta com a coneguda una informació que no s'ha explicitat anteriorment.

•Dislocació a la dreta

La ubicació al marge dret de l'oració d'un sintagma adjunt, precedit per un pronom coreferent que el representa dins la matriu oracional<sup>71</sup> –i que habitualment s'empra per reprendre una informació ja present en el discurs però no prou activa com perquè el receptor la pugui recuperar sense l'ajut que representa el dit sintagma adjunt–<sup>72</sup> es fa servir per crear complicitat entre narrador i lector.

<p><b>Intenció de sorprendre</b> (per mitjà d'elements sintàctics que afecten a l'estructura informativa)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Quantificador focal amb doble acció focalitzadora</li> <li>•Ordre sintàctic marcat</li> <li>•Frase relativa explicativa o aposició que conté el focus</li> </ul>
<p><b>Intenció de crear complicitat</b> (per mitjà de configuracions sintàctiques que afecten a l'estructura informativa)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Topicalització</li> <li>•Dislocació a la dreta</li> </ul>

Taula 2: Eines de *foregrounding* equívoc.

### c) Eines de contrast entre dues veus del narrador

Mitjançant aquestes eines, el narrador contraposa la seva veu a una veu impostada, el missatge i el tarannà de la qual critica o ridiculitza o bé l'estil de la qual (quan aquest s'identifica amb una instància desconeguda, exterior a l'obra literària) manleva per criticar amb impunitat un determinat personatge, situació, esdeveniment o entitat, mostrant alhora que qui s'amaga rere aquesta veu desconeguda és ell mateix. Mentre que la veu narrativa convencional es mou habitualment a cavall d'un estil proper a l'oralitat i un estil a mig camí entre oralitat i escripturalitat (si bé a vegades també presenta algun tret lingüístic culte) la veu impostada

---

a aquests casos que ens referim en el marc de l'eina que hem anomenat “Ús d'una topicalització”, per tal com és en aquest aspecte on rau el seu potencial irònic. Atès que el narrador presenta com a coneguda una informació que en realitat no s'ha esmentat prèviament, sovint aquesta construcció contribueix a incrementar la complicitat amb el lector.

<sup>71</sup>Emprem aquesta definició de “dislocació a la dreta” seguint Vallduví (2002, p. 1236-1238) i Averintseva-Klisch (2008, p. 217-238).

<sup>72</sup>Com indiquen Grosz i Ziv (1994).

tendeix clarament a l'escripturalitat i amb freqüència té matisos literaris o periodístics.

Ho podem esquematitzar així:

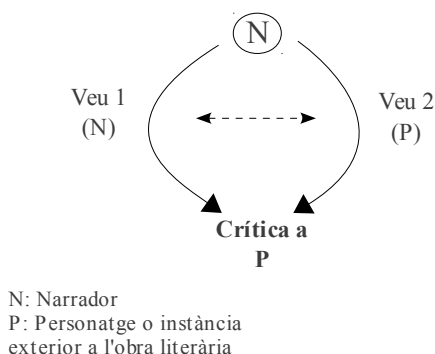


Figura 5. L'efecte irònic com a resultat d'un contrast entre dues veus del narrador.

Aquestes eines reflecteixen en certa manera la concepció d'ironia en tant que “echoic mention” d'Sperber i Wilson (1981, 1998). Si bé aquests autors expliquen que totes les ocurrences d'ironia, sense excepció, es poden explicar a la llum de l'“echoic mention”, som de l'opinió (seguint Hamamoto, 1998 i Seto, 1998) que només els casos en què es pot identificar amb certa claredat la font del segment del qual es fa eco l'emissor es poden considerar com a exemples d'aquesta estratègia. És exactament aquest fenomen el que observem en les eines de contrast entre dues veus del narrador del nostre corpus, que permeten a l'emissor d'imitar el discurs, per mofar-se'n, d'un altre personatge o d'una instància exterior a l'obra literària.

Les estructures de contrast entre dues veus del narrador que hem identificat en el nostre corpus són fruit de la combinació d'eines de tres tipus: eines de contrast; eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat; i eines que fan aflorar la veu narrativa convencional. Tot seguit definim les eines de contrast entre dues veus del narrador ordenades en aquests tres subgrups:

**•Eines de contrast entre una veu impostada propera a l'escripturalitat i la veu narrativa convencional**

S'empren elements estilístics que emfasitzen el contrast entre les dues veus del narrador:

•Ús d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració

S'alterna entre fragments de narració i fragments redactats en discurs indirecte lliure, de manera que la veu narrativa convencional s'expressa en els primers i la veu impostada propera a l'escripturalitat en els segons. La presència, en els fragments en discurs indirecte lliure, de trets lingüístics propis d'un personatge, fa adonar al lector que la veu és impostada i que al darrere s'hi amaga la voluntat del narrador de posar en evidència o ridiculitzar el personatge imitat.

•Ús d'una fal·làcia (causa qüestionable, analogia falsa o estil per sobre el contingut)<sup>73</sup> que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada propera a l'escripturalitat

El narrador empra, en el fragment de text en el qual aflora una veu impostada, un argument fal·laç. Pot consistir en assenyalar una causa qüestionable per justificar un determinat fet, situació o comportament; en destacar una analogia falsa; o bé en emprar un llenguatge altisonant i poc comú per distreure de la dubtosa qualitat del missatge (estil per sobre el contingut). És aquesta fal·làcia allò que permet copsar el contrast entre les dues veus com a irònic, en la mesura que assenyala el caràcter impostat del discurs proper a l'escripturalitat –amb uns trets lingüístics diferents dels de la veu narrativa convencional– i revela la voluntat ridiculitzadora del narrador.

•Ús d'una altra estructura d'ironia dins del mateix passatge

---

<sup>73</sup>Aquesta eina està emparentada amb l'estratègia d'ironia que tradicionalment s'ha anomenat “fallacious reasoning” (vegeu per exemple Muecke, 1969). En el marc de la nostra anàlisi, però, no entenem el concepte de fal·làcia com un raonament (erroni o invàlid) necessàriament explícit; tal com proposen Van Eemeren i Grootendorst (1992) partint de la definició de Hamblin (segons el qual és fal·laç aquell argument que sembla vàlid però no ho és, 1970), hi ha fal·làcies generalment reconegudes en les quals no s'empren arguments. En el nostre corpus hem identificat tres tipus diferents de fal·làcies, que hem denominat “analogia falsa”, “causa qüestionable” i “estil per sobre el contingut”. Les dues primeres pertanyen al grup del que Van Eemeren i Grootendorst (1992, p. 158) anomenen “fallacies in utilizing argumentation schemes”, i es concreten en un ús defectuós de l'argumentació basada en l'analogia o basada en una relació de causa-efecte, respectivament. En el primer cas, “If the comparison is defective, the argument from analogy is used incorrectly and constitutes a fallacy of *false analogy*” (1992, p. 163). En el segon cas, s'atribueix una relació de causa-efecte entre dos fets al·legant que se succeeixen cronològicament: “To infer a cause-effect relation from the mere observation that two events take place one after the other amounts to committing the fallacy of *post hoc ergo propter hoc* (“after this, therefore because of this)” (1992, p. 165). Per evitar l'etiqueta llatina, massa llarga i poc transparent, emprem el terme “causa qüestionable”. Pel que fa al tipus de fal·làcia que hem anomenat d’“estil per sobre el contingut”, pertany al grup de “fallacies in usage” i, en concret, al subgrup de “fallacies of unclearness”. En aquest cas, la fal·làcia es deriva no tant d'un argument com d'un estil defectuós, poc clar. Aquest estil pot deure's a diverses raons, entre les quals hi ha l'ús de paraules i expressions poc comunes (“unfamiliarity of words and expressions”, p. 199) que distreuen l'interlocutor i dificulten la correcta comprensió del missatge. Atès que Van Eemeren i Grootendorst no proposen cap etiqueta per fer referència a aquest tipus concret de “fallacy of unclearness”, en el marc de la nostra investigació emprem el terme “estil per sobre el contingut”.

En aquest cas, l'eina que permet copsar la veu propera a l'escripturalitat en tant que impostada és l'ús d'una altra estructura (de contrast entre instrucció i intenció). La intenció negativa subjacent a aquesta estructura duu el lector a identificar, rere la imitació d'un personatge o d'una instància exterior a l'obra literària, la voluntat ridiculitzadora del narrador.

### •Eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat

S'empren elements estilístics indicadors d'un tipus de discurs propi de l'escripturalitat:

#### •Ús d'una sintaxi complexa

L'ús d'oracions compostes que inclouen diverses frases subordinades<sup>74</sup>; de dos nexes subordinants que introdueixen una única subordinada;<sup>75</sup> o bé d'un ordre sintàctic no canònic apropa el discurs a l'escripturalitat i indica al lector que el seu emissor és una veu impostada pel narrador.

#### •Ús d'una combinació lèxica artificiosa

S'empren una sèrie de mots i expressions que desemboquen en un discurs poc natural, sovint altisonant, ja sigui perquè pertanyen a un registre culte (sovint tenen una etimologia grecollatina que destaca en una formulació alemanya estàndard); a un llenguatge d'especialitat; perquè són poc freqüents; perquè tenen un ús literari; perquè desemboquen en una al·literació; o perquè són redundants.

#### •Ús d'un estil nominal

La profusió de grups nominals complexos en poques línies contribueix a apropar el discurs a l'escripturalitat, com a conseqüència de l'efecte acumulatiu i el nivell elevat d'abstracció que genera.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup>Koch i Österreicher (1990, p. 96) afirmen que la hipotaxi o subordinació és un tret característic de la complexitat sintàctica pròpia de l'escripturalitat: "Zu den komplexesten und planungsintensivsten Verfahren der Syntax gehört zweifellos die Hypotaxe. [...] Die so entstehenden Satzgefüge mit ihrem ausgeprägt integrativen Charakter setzen bei der Formulierung des Diskurses einen erhöhten Planungsaufwand voraus".

<sup>75</sup>Creiem que l'ús de dos nexes per introduir una mateixa subordinada (com en l'exemple "ich weiß nicht, ob und wieweit Eure Zeitungen über Klimaveränderungen berichten", vegeu el passatge 6URca) reflecteix una planificació sintàctica i una compactació d'informació més pròpies de l'escripturalitat que no pas de l'oralitat.

<sup>76</sup>En la majoria de llengües, l'estil nominal és propi de textos que tendeixen a l'escripturalitat, i sovint s'associa a un llenguatge innecessàriament prolix i feixuc. Segons Weinrich (2007, p. 364), en l'alemany actual aquest estil prolifera sobretot en textos especialitzats i acadèmics. En danès, procediments lingüístics com "den



•Ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat

L'ús de determinats procediments de complementació nominal apropa el discurs a l'escripturalitat. En alemany, l'ús d'un adjectiu atributiu + substantiu és indicador d'un estil més prolix i menys natural que, per exemple, l'ús d'un genitiu atributiu o d'un substantiu compost per dos substantius.<sup>77</sup> Així mateix, l'ús d'un comparatiu absolut s'empra sovint per magnificar de manera eufèmica la qualitat destacada,<sup>78</sup> la qual cosa fa que el discurs tendeixi a l'escripturalitat, atès que els eufemismes (per oposició amb els disfemismes) són propis dels discursos que s'allunyen de l'oralitat.<sup>79</sup> Un altre exemple de procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat és l'ús d'un participi neutral amb funció atributiva o aplicativa + nom, propi dels textos d'especialitat.<sup>80</sup>

---

foranstillede bestemmelse ved substantiver (<la determinació avantposada per mitjà de substantius>); "præpositionsforbindelser" (la unió d'elements mitjançant preposicions", traducció meva); o la "sammenskrivninger" (<la concentració d'elements lingüístics>) han caracteritzat, tradicionalment, la llengua de l'administració (Becker Jensen, 1998). De manera semblant, Cassany (2007, p. 94) considera que l'acumulació de diversos substantius units per preposicions i l'ús abusiu de nominalitzacions incrementen el grau d'abstracció i complexitat de la redacció; per això en desaconsella l'ús en favor de l'estil verbal, més transparent i entenedor.

<sup>77</sup>Tal com s'explica a *Duden Richtiges und Gutes Deutsch*, "Während auf der einen Seite in der Sprache die Tendenz zur Kürze und Knappheit, also eine gewisse Sprachökonomie, deutlich zu erkennen ist, ist auf der anderen Seite eine gegenläufige Entwicklung zu beobachten. So kommt es, dass sich im Deutschen neben der Bildung von Substantivkomposita häufig die Verwendung von Adjektivattribut + Substantiv findet". (Duden, 1997, p. 35)

<sup>78</sup>Weinrich (2007, p. 503) explica al capítol "Norm-Komparative und Norm-Superlative" de la seva *Textgrammatik der deutschen Sprache*, que els "Norm-Komparative" o "Absolute Komparative" (adjectius comparatius sense terme de comparació) sovint s'empren per expressar, eufemísticament, un grau de comparació que ratlla el superlatiu. Precisament per això, diu, en alguns casos es fan servir amb voluntat irònica (2007, p. 506).

<sup>79</sup>Segons Koch i Österreicher (1990, p. 116), l'ús d'un disfemisme o de la paraula normal ("das 'normale' Wort") per fer referència a un tema tabú és freqüent en els discursos que tendeixen a l'oralitat, en els quals sovint es pretén cridar l'atenció de l'interlocutor. Així mateix, no es pot afirmar que l'ús d'eufemismes sigui propi de l'oralitat, sinó més aviat de l'escripturalitat: "Für die Verwendung von Euphemismen sind allerdings gerade bestimmte Bedingungen kommunikativer Distanz ausschlaggebend (Reflektiertheit, eher geringere Vertrautheit, eher Öffentlichkeit; emotionale Beteiligung wird 'unterdrückt'; auch der Zusammenhang zwischen Euphemismen und Höflichkeit sowie zwischen Höflichkeit und Distanz ist mitzubedenken)."

•Ús d'una referència cultural i literària

S'empra una referència cultural i literària per dotar el discurs d'un eco literari i indicar al lector que no és la veu convencional del narrador qui l'emet sinó una veu impostada per aquest amb l'objectiu de ridiculitzar el personatge o el discurs imitat.

•Eines que fan aflorar la veu narrativa convencional

S'empren elements estilístics indicadors d'un tipus de discurs que presenta trets propis de l'oralitat i trets que es troben a mig camí entre l'oralitat i l'escripturalitat:

•Ús d'una sintaxi simple

L'ús d'oracions simples; d'oracions compostes per coordinació o juxtaposició; o bé d'oracions compostes per una frase subordinada que se situa abans de la frase principal<sup>81</sup> apropa el discurs a l'oralitat i indica al lector que el seu emissor és la veu narrativa convencional.

•Ús d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat

S'empren mots i expressions freqüents, la qual cosa desemboca en l'estil propi de la veu narrativa convencional.

•Ús d'un lèxic proper a l'oralitat

S'empren diminutius, expressions fraseològiques incompletes o mots d'ús col·loquial, que desemboquen en un discurs proper a l'oralitat (característic de la veu narrativa convencional). Entre aquests darrers hi trobem, en algun cas, mots que pertanyen al lèxic futbolístic, que basant-nos en Faura (1998, p. 73) considerem com a propis d'un context en el

---

<sup>80</sup>Segons Weinrich (2007, p. 541), els participis neutrals –o, seguint la denominació tradicional, “participi de present” (“Partizip Präsens” o “Partizip I”, vegeu per exemple Helbig, 1996)– són freqüents en els textos “die einen Sachverhalt von zeitlichen Perspektiven freihalten wollen. Das gilt beispielweise für technische Beschreibungen, die daher fachsprachlich einen hochfrequenten Gebrauch von Neutral-Partizipien machen.”

<sup>81</sup>Segons Koch i Österreicher (1990, p. 96), el caràcter agregatiu de la parataxi o coordinació (oposat al caràcter integratiu de la hipotaxi), s'adiu amb l'espontaneïtat i les escasses possibilitats de planificació pròpies del discurs de l'oralitat. També indiquen, però, que aquesta mena de discurs no és del tot exempt d'hipotaxi, i posen com a exemple les oracions compostes en què la frase subordinada apareix abans que la principal: “Es handelt sich hier um Satztypen, bei denen die Abfolge NS + HS die Richtung der jeweiligen logisch-semantischen Relation abbildet; sie darf also als ikonisch gelten (Bedingung – Folge; Zeitrahmen – Zustand/Ereignis; Begründungsrahmen – Zustand/Ereignis).” (Koch i Österreicher, 1990, p. 100)

qual, si bé s'empren termes tècnics, hi conflueixen els trets característics d'una situació comunicativa col·loquial.

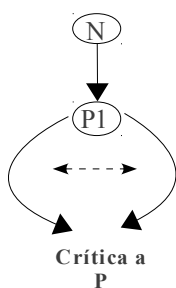
<b>Eines de contrast entre una veu impostada i la veu narrativa convencional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alternança entre discurs indirecte lliure i narració</li> <li>• Fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada propera a l'escripturalitat</li> </ul>
<b>Eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sintaxi complexa</li> <li>• Combinació lèxica artificiosa</li> <li>• Estil nominal</li> <li>• Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat</li> <li>• Referència cultural i literària</li> </ul>
<b>Eines que fan aflorar la veu narrativa convencional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sintaxi simple</li> <li>• Lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</li> <li>• Lèxic proper a l'oralitat</li> </ul>

Taula 3. Eines de contrast entre dues veus del narrador.

#### d) Eines de contrast entre dues veus de personatge

Mitjançant aquestes eines, el narrador estableix un contrast entre dos actes de parla (d'un mateix personatge o bé de dos personatges diferents), de manera que un d'ells reflecteix un tarannà proper al del narrador mentre que l'altre reflecteix el contrari. En el primer cas (Figura 6), sovint hi trobem trets lingüístics propis d'un llenguatge que tendeix a l'escripturalitat, per bé que no sempre; en el segon (Figura 7), sovint hi trobem característiques pròpies de l'oralitat.

Podem esquematitzar així el funcionament d'aquestes eines:



N: Narrador  
P1: Personatge 1  
P2: Personatge 2

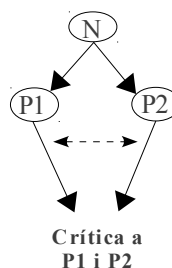


Figura 6. L'efecte irònic com a resultat d'un contrast entre dues veus d'un mateix personatge.

Figura 7. L'efecte irònic com a resultat d'un contrast entre dues veus de personatges diferents.

Aquestes eines entronquen amb un tipus d'ironia que podem considerar, com el tipus d'ironia subjacent al *foregrounding* equívoc, menys freqüent que el contrast entre instrucció i intenció o el contrast entre dues veus del narrador. És, en certa manera, un tipus d'ironia emparentat amb el que Gibbs (1994, p. 379) relaciona amb el fet de citar les paraules d'algú altre i que descriu així:

A related way for writers to convey their ironic intentions is through quotation. The ironic writer intends readers to recognize an intention in the use of these quoted words different from the one meant originally.

Altra vegada, podem classificar aquestes eines en tres grups: eines de contrast entre les dues veus de personatge; eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador; i eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador.

**•Eines de contrast entre una veu propera als valors del narrador i una veu que se n'allunya**

S'empren elements estilístics que emfasitzen el contrast entre les dues veus de personatge:

•Ús d'una el·lipsi temporal per unir dos actes de parla

S'accentua el contrast entre els dos actes de parla per mitjà d'una el·lipsi temporal que permet, malgrat el temps narrat que s'estén entre l'un i l'altre, presentar-los com si fossin contigus en el temps de la narració.<sup>82</sup>

•Ús d'una fal·làcia (analogia falsa) per unir dos actes de parla

El narrador situa dos actes de parla l'un al costat de l'altre suggerint que entre ells hi ha una analogia o vincle lògic. En realitat, però, aquest vincle no existeix, la qual cosa accentua el contrast entre els dos actes de parla i revela que el diàleg poc coherent que en resulta no és fruit de la incompetència dels personatges sinó de la manipulació que en fa la veu narrativa.

---

<sup>82</sup>Emprem els termes “temps narrat” i “temps de la narració” en el mateix sentit que ho fa A. Borrell (1993, p. 158), és a dir, com a traducció dels respectius “Erzählte Zeit” i “Erzählzeit” propis de la teoria narrativa alemanya (vegeu per exemple Lämmert, 1955/1983, p 83).

### •Eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador

En un dels dos actes de parla, s'empren elements estilístics indicadors d'un tipus de discurs que reflecteix una actitud meditada i escrupolosa, i que fa aflorar una veu propera als valors del narrador:

- Ús d'un llenguatge normatiu
- Ús d'una sintaxi complexa
- Ús d'una combinació lèxica artificiosa
- Ús d'un estil nominal
- Ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat
- Ús d'un comentari pertinent

L'acte de parla inclou un comentari que resulta pertinent d'acord amb l'esquema de valors del narrador.

- Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat

L'acte de parla presenta un ús especial de determinats trets d'oralitat que fan aflorar un discurs proper a l'esquema de valors del narrador en la mesura que representen una comunitat lingüística minoritzada i amb pocs parlant vius en l'actualitat.

### •Eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador

A l'altre acte de parla, s'empren elements estilístics indicadors d'un tipus de discurs que reflecteix una actitud arrauxada i poc prudent, i que fa aflorar una veu allunyada dels valors del narrador.

- Ús d'un sil·logisme fals<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup>Emprem el terme “sil·logisme” basant-nos en la definició que en dona Aristòtil (*Prior analytics*, trad. 1938, 1, 24b 20): “A syllogism is a form of words in which, when certain assumptions are made, something other than what has been assumed necessarily follows from the fact that the assumptions are such”. Deixant de banda l'anàlisi detallada que segueix aquesta definició general, en el marc de la nostra investigació ens referirem, únicament, al tipus de sil·logisme que consta de dues premisses i una conclusió, i que Hamblin (1993, p. 195) exemplifica de la següent manera: “A syllogism is a three-term three-proposition argument such as 'All men are mortal; all Greeks are men: therefore, all Greeks are mortal’”. Malgrat que, tal com mostren les recerques fetes en aquest camp (vegeu, per exemple, Thom, 1981, i Cummings, 2005, entre molts d'altres), les condicions que permeten concloure si un sil·logisme és vertader o no poden ser molt diverses i complexes, en la nostra anàlisi ens limitarem a considerar que un sil·logisme és fals si com a mínim una de les dues premisses a partir de les quals

S'empra un sil·logisme fals, la qual cosa reflecteix el tarannà tosc i sovint demagògic del personatge en qüestió i alhora revela la voluntat del narrador de criticar-lo, atès que és ell qui, en definitiva, reproduïx l'acte de parla en qüestió.

- Ús d'una contradicció

L'acte de parla inclou una contradicció en l'exposició d'un raonament o idea, la qual cosa mostra el tarannà poc reflexiu i sòlid del personatge en qüestió i alhora revela la voluntat del narrador de posar-lo en evidència.

- Ús d'un comentari no pertinent

L'acte de parla inclou un comentari que no és pertinent d'acord amb l'esquema de valors del narrador.

- Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat

L'acte de parla presenta un ús especial de determinats trets d'oralitat que fan aflorar un discurs allunyat del narrador ja sigui perquè 1) singularitzen, mitjançant una determinada variant dialectal, un personatge amb el qual el narrador no congenia; o bé perquè 2) simplifiquen el discurs d'un personatge mitjançant una profusió d'errors lingüístics propis d'un no nadiu, fent-lo semblar maniqueu i poc elaborat.

<b>Eines de contrast entre una veu propera als valors del narrador i una veu que se n'allunya</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•El·lipsi temporal entre dos actes de parla</li> <li>•Fal·làcia (analogia falsa) per unir dos actes de parla</li> </ul>
<b>Eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Llenguatge normatiu</li> <li>•Sintaxi complexa</li> <li>•Combinació lèxica artificiosa</li> <li>•Estil nominal</li> <li>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat</li> <li>•Ús d'un comentari pertinent</li> <li>•Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat</li> </ul>
<b>Eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Sil·logisme fals</li> <li>•Contradicció</li> <li>•Ús d'un comentari no pertinent</li> <li>•Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat</li> </ul>

Taula 4. Eines de contrast entre dues veus de personatge.

A continuació, resumim en una taula la nostra proposta de classificació d'eines i estructures d'ironia (Taula 5).

es deriva la conclusió és falsa.

		<b>Narrador</b>			
Intenció	<b>Dissimulació</b> (Intencionals)		<b>Ostentació</b> (Polifòniques)		
Estructures	<b>Contrast entre instrucció i intenció</b>	<b>Foregrounding equívoc</b>	<b>Contrast entre 2 veus del narrador</b>	<b>Contrast entre 2 veus de personatge</b>	
		$N \Rightarrow \text{suspens} \Rightarrow \text{entorn F1} \Rightarrow \boxed{\text{F1}} \Rightarrow \text{suspens } \emptyset \Rightarrow \boxed{\text{F2}} = \text{sorpresa}$ $N \Rightarrow \text{Info } x = T \Rightarrow L (\text{Info } x \neq T) \Rightarrow = \text{complicitat (efecte irònic)}$		<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>1 personatge</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>2 personatges</p> </div> </div>	
Eines	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Intenció negativa</li> <li>•Intenció transgressora</li> <li>•Intenció contrària a l'expressada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Intenció de sorprendre</li> <li>•Intenció de crear complicitat</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Eines de contrast entre 2 veus</li> <li>•Eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat</li> <li>•Eines que fan aflorar la veu narrativa convencional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Eines de contrast entre 2 veus</li> <li>•Eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador</li> <li>•Eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador</li> </ul>	

Taula 5. Classificació d'estructures i eines d'ironia.





### **3. ANÀLISI PRÈVIA: ELS PASSATGES IRÒNICS COM A ESTRUCTURADORS DE L'UNIVERS NARRATIU A *UNKENRUF* I *IM KREBSGANG***

En els dos apartats següents, presentem una anàlisi dels passatges irònics del nostre corpus des d'un punt de vista narratològic. Aquesta anàlisi respon a l'objectiu de mostrar que la ironia és un element essencial en l'estructuració de l'entramat narratiu de les obres *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*, i la durem a terme als tres nivells descrits en apartats precedents: la faula, la història i el text.

#### **3.1 El paper dels passatges irònics en l'estructuració de l'univers narratiu d'*Unkenrufe***

Per tal d'indagar en la manera com la ironia contribueix a definir l'univers narratiu d'*Unkenrufe*, emprem així les nocions i instruments narratològics explicats anteriorment: en primer lloc, fem una anàlisi descriptiva de la faula; en segon lloc, estudiem el paper que juguen els passatges irònics al nivell de la història; i, finalment, n'estudiem el funcionament al nivell del text.

##### **3.1.1 La faula**

Seguint el model de Bremond (citat a Bal 1980/1997, p. 189), la faula d'*Unkenrufe* es pot considerar com un “procés de deteriorament”, constituït per tres grans esdeveniments o fases: possibilitat, no realització i conclusió. A l'inici de la novel·la, es planteja la possibilitat que els dos protagonistes duguin a terme el seu projecte de “cementiri de la reconciliació” amb èxit, de manera que n'obtinguin beneficis a nivell personal i col·lectiu: d'una banda, la satisfacció d'haver treballat per una causa que consideren noble i justa i que els toca de prop; i de l'altra, una millora de les relacions entre polonesos i alemanys, tradicionalment marcades pels conflictes bèl·lics i el rancor entre les dues comunitats.

Amb el temps, però, el projecte es va desvirtuant i se'ls gira en contra. Quan el cementiri ja està en marxa i s'hi han celebrat uns quants enterraments, els membres de la societat que el gestiona decideixen permetre que les despulles d'alemanys procedents de Polònia i enterrats fora de la seva terra natal puguin ser traslladades a Danzig a petició dels seus familiars. Més endavant, com que el negoci funciona i la Societat de

Cementiris és solvent, s'aprova la compra de terrenys per edificar-hi apartaments i camps de golf, per tal que els fills i néts dels alemanys exiliats de Polònia puguin passar les vacances a la terra dels seus ascendents. Reschke i Piątkowska, que ho consideren una provocació, s'hi oposen i, com que el seu vot queda en minoria, renuncien al càrrec de presidents i gestors econòmics. Durant un temps ocupen el càrrec de presidents d'honor, fins que un dia s'adonen que el “cementiri de la reconciliació” s'ha convertit en el contrari d'allò que havien somiat i abandonen definitivament el projecte. Decidits a no pensar-hi més i gaudir del seu amor, es casen i marxen de viatge de noces, però durant aquest viatge tenen un accident de cotxe i moren a l'acte.

Aquest procés de deteriorament dels dos protagonistes està directament relacionat amb el procés de millora d'una sèrie de personatges que fan la funció d'“antisubjectes” i determinen, amb les seves accions, l'estructura actancial de la falla. Aquests antisubjectes són, d'una banda, la resta de membres de la Societat de Cementiris, els quals actuen moguts per uns interessos pràcticament oposats als de Reschke i Piątkowska; i de l'altra, al personatge de Chatterjee, que sense voler-ho ni ser-ne conscient acaba contribuint a la mort dels protagonistes. Chatterjee és un bengalí a qui Reschke admira pels seus valors i la seva actitud visionària, que li permeten implantar amb èxit el transport amb *rickshaw*<sup>84</sup> a les grans ciutats europees. Aquesta admiració, així com també la relació amistosa que els uneix, duu Reschke a invertir part dels diners de la Societat de Cementiris en el negoci de Chatterjee, el qual, per correspondre-li, li regala un Volvo. És precisament amb aquest cotxe que Reschke i Piątkowska marxen de viatge de noces, i amb el qual, eventualment, tenen l'accident que posa punt i final a les seves vides.

Es tracta d'un dels esdeveniments funcionals<sup>85</sup> més importants de la falla, atès que probablement la mort dels dos personatges influeix en la decisió del “narrador-testimoni”<sup>86</sup> d'acceptar el peculiar encàrrec que Reschke (un

---

<sup>84</sup>A la traducció catalana es fa servir el mot “rikscha”, que no hem trobat en cap diccionari. Així doncs, per fer referència al tipus de “vehicle lleuger arrossegat per una bicicleta o una moto, destinat al transport de persones, a l'Àsia del SE i a la Xina” (*Cercaterm*), emprem l'equivalent que proposa el Centre de Terminologia TERMCAT.

<sup>85</sup>Tal com ho presenta Bal (1980/1997, p.184), els esdeveniments funcionals són aquells que condicionen la resta d'esdeveniments i determinen l'evolució de la falla. Els no funcionals, en canvi, si bé poden ser rellevants per a la caracterització d'un personatge, d'un espai, etc., no tenen una importància decisiva per al curs de la falla.

<sup>86</sup>Aquest és el terme (“witness-narrator”) que emprà Rimmon-Kenan (1983, p. 96) per referir-se a un determinat tipus de narrador homodiegètic: és a dir, un narrador que participa en la falla (a diferència de l'heterodiegètic, Genette 1972,

antic condeixible del narrador, amb qui després dels anys d'escola mai més no ha tingut contacte) li fa per correu poc abans de morir. Aquest encàrrec consisteix en posar per escrit, basant-se en dietaris, fotografies, cartes i altres documents que li envia, l'aventura fracassada del “cementiri de la reconciliació”.

Tot seguit veurem, però, que aquest esdeveniment que al nivell de la faula és primigeni –cronològicament és dels primers que ocorren, poc després que el narrador hagi rebut el paquet de Reschke–, al nivell de la història es manté en secret fins a les darreres línies de la novel·la.

### 3.1.2 La història

El fet que el narrador, al nivell de la història, disposi d'una informació –en aquest cas, la mort dels protagonistes– que el lector desconeix, és una circumstància que afavoreix la creació de suspens, tal com hem vist a l'apartat “Instruments narratològics per a l'anàlisi al nivell de la història”.

A *Unkenrufe*, aquest suspens es genera, sobretot, com a resultat d'anticipacions subtils, del tipus que Bal (1980/1997, p. 97) anomena insinuacions (“hints”), mitjançant les quals el narrador trenca regularment l'esquema bàsic segons el qual altrament s'estructura el flux cronològic. Aquest esquema consisteix en alternar de manera constant entre el temps primordial (el present des del qual el narrador llegeix i escriu la història del seu antic company d'escola)<sup>87</sup> i les constants retrospeccions mitjançant les quals el lector va seguint els esdeveniments protagonitzats per Reschke i Piątkowska. De tant en tant, en tornar d'una retrospecció, la veu narrativa fa un comentari que, de manera implícita, apunta cap al final de la història. Algunes d'aquestes insinuacions són iròniques; d'altres no. En tots dos casos, la doble presència del narrador com a creador i com a comentarista distanciat té lloc en la mesura que el personatge mostra el control que té sobre l'acció de narrar tot suggerint informacions entorn d'esdeveniments futurs.

Les insinuacions no iròniques van acompanyades, per regla general, d'una referència als “Unkenrufe” (<raucs de gripau>) que, en l'àmbit cultural alemany, es consideren portadors de malastrugança.<sup>88</sup> El mateix títol (*Unkenrufe*) ja avança, doncs, el to premonitori que caracteritza la veu

---

p. 253) però de manera limitada.

<sup>87</sup>El temps primordial és el temps en relació amb el qual les altres unitats narratives es poden definir en tant que discrepàncies temporals. Rimmon-Kenan (1983, p. 47), basant-se en Genette (1972), parla de “first narrative” com a unitat narrativa que serveix de punt de referència temporal per al lector, a partir del qual la narració (si s'escau) fa salts cap al futur o cap al passat.

narrativa al llarg de tota la novel·la i que es manifesta de manera especialment suggeridora quan es concreta en insinuacions iròniques. Al nostre entendre, aquestes tenen més capacitat de generar suspens que les no iròniques a causa de la complicitat que estableixen amb el lector. Com apunta Booth (1974, p. 41), si bé tots els autors conviden el lector a posicionar-se respecte d'allò que narren, en la ironia aquesta invitació és encara més intensa: “irony dramatizes this choice, forces us to hierarchical participation, and hence makes the results more actively our own”.

Com a conseqüència d'aquesta participació activa i conscient en la construcció del sentit irònic, s'intensifica l'interès del lector envers la història. D'aquí es desprèn, doncs, que si a una insinuació s'hi sumen indicis d'ironia, el suspens resultant és encara més pronunciat.

En resum, doncs, a *Unkenrufe* els deu passatges irònics seleccionats generen expectatives en el lector en virtut del seu caràcter anticipatori i, al mateix temps, de la focalització limitada que hi exerceix el narrador. Independentment de si és externa (del narrador), interna (de personatge) o híbrida, aquesta focalització mostra obstinadament una determinada part del món ficcional, la qual cosa fa centrar l'atenció, justament, en aquella part que queda amagada.

Atès que les víctimes dels passatges irònics són, fonamentalment, els dos protagonistes, a qui el narrador critica, ridiculitza o posa en evidència, el suspens que es genera com a conseqüència del caràcter anticipatori d'aquests passatges (que ens duu a considerar-los com a insinuacions) i de la focalització restringida que hi exerceix el narrador, giren entorn d'un únic aspecte central: què és el que motiva aquesta actitud per part de la veu narrativa? Al cap i a la fi, la relació que uneix el protagonista i el narrador és força tènue, de manera que resulta desconcertant que aquest darrer inverteixi tant esforç i capital emocional (vegeu l'apartat “Les obres originals: *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*”, per a més informació sobre la

---

<sup>88</sup>Els alemanys distingeixen entre “Unkenrufe” i “Krötenrufe”, en funció del tipus de gripau que emet el rauc. Segons les creences populars, els “Krötenrufe” són inofensius, mentre que els “Unkenrufe” anuncien mal averany, tal com es desprèn de la segona accepció que recull el *Duden* (“Unkenruf: 2. pessimistische Äußerung: *er tat es allen –en zum Trotz*”, <expressió pessimista: *ho va fer malgrat tots els indicis de mal averany*>). A la novel·la de Grass, les referències als “Unkenrufe” són constants i s'associen, sobretot, al personatge de Reschke, obsessionat amb els diferents tipus de raucs de gripau fins al punt d'enregistrar-los amb un magnetòfon. En una de les ocasions que ho fa, als afores de Danzig, fa el següent comentari a Piątkowska: “No sents com es distingeix clarament el seu crit? Sona com el repic d'una campana de vidre. Aquest gemec llarg que diu: «Ai de tu!» No m'estranya que el crit dels gripaus raucadors hagi fomentat més supersticions que l'òliba o el mussol” (URca:88).

relació entre ironia i emocions) en explicar una història que, en principi, no l'afecta directament.

Aquest suspens es desenvolupa en dues fases successives que avancen paral·lelament i al llarg de les quals el lector intueix que la història evolucionarà de manera desfavorable per a la parella protagonista i, a poc a poc, té oportunitat de constatar-ho. Són aquestes dues:

1) En el marc de la primera, que es concreta mitjançant bona part dels passatges irònics compresos entre els capítols 1 i 5, es generen expectatives que tenen a veure amb tot allò que envolta el “cementiri de la reconciliació”, la manera com s'aplicarà la iniciativa i les conseqüències que se'n derivaran. Una part d'aquest suspens es resol a finals del capítol cinquè, quan els personatges no aconsegueixen evitar que es posi en funcionament el trasllat de cadàvers i un dels membres de la Societat de Cementiris, Erna Brakup, dimiteix.

2) En el marc de la segona, que es desenvolupa al llarg de tota la novel·la, el to ominós fa pensar en un esdeveniment negatiu de major abast, que afectarà el futur personal de Reschke i Piątkowska. Comprèn tots els passatges irònics, des del capítol 1 fins al 7, si bé és sobretot a partir del capítol 5 (quan el lector ja no té cap dubte que el projecte dels protagonistes fracassarà) que aquesta fase del suspens agafa més força.

L'esdeveniment que posa punt i final a les expectatives generades (la mort dels protagonistes en un accident de cotxe) no es revela fins les darreres línies de la novel·la. És en aquest moment que el lector entén perquè el narrador, malgrat la tènue relació que l'uneix amb Reschke i malgrat les diferències que els separen (començant per la idea de posar en marxa un “cementiri de la reconciliació”, que rebutja des de bon principi) accepta escriure la història dels dos vidus. La seva implicació personal en uns fets que no ha viscut en primera persona, reflectida en els passatges irònics així com també en altres comentaris obertament negatius, es deu, sobretot, al fet que està dolgut per la mort dels protagonistes,<sup>89</sup> ocorreguda poc

---

<sup>89</sup>Aquest sentiment de dolor davant la mort d'un antic company d'escola es reflecteix amb claredat en aquestes línies, en les quals el narrador evoca un record d'infantesa que l'uneix a Reschke, poc abans de revelar la mort d'ell i Piątkowska: “Sí, Alex, me'n recordo. Tu ens organitzaves. Amb tu vam tenir èxit. El teu sistema va ser considerat exemplar. Vam guanyar-hi i tot. I em vas ajudar a arregar escarabats, a mi, el gandul que passava el dia somiant truites, em vas ajudar fins i tot a omplir la tercera ampolla més d'una vegada i em vas omplir la segona. Aquelles cuques fastigoses de ratlles negres i grogues. És cert, t'haig d'estar agraït. Per això, i només per això, redacto aquest informe fins al final. Que sí, home! He mirat de no barrejar-m'hi. He estat capaç de renunciar a tantes passejades novel·lesques. Però, havíeu de fer forçosament aquest viatge de nuvis, punyeta!” (URca:205).

després que Reschke li enviï la carta en la qual li demana que li faci d'escriptent.

Tot seguit mostrarem fins a quin punt els deu indicis textuais d'ironia d'*Unkenrufe* són, alhora, insinuacions, i com això –juntament amb la focalització que hi exerceix la veu narrativa– els converteix en un element determinant de la història.

En el primer passatge irònic, el narrador ens explica que Reschke i Piątkowska es coneixen triant flors en una parada de mercat i, després que ell s'ofereixi a pagar-li el ram, comencen a flirtejar:

URde: Mag sein, daß ihr Gebrauch der fremden Sprache dem Verbot zusätzliche Schärfe beimischte, und hätte nicht eine sogleich drangeknüpfte Bemerkung »Nun ist schöner Strauß doch noch geworden« das eigentliche Gespräch eröffnet, wäre die zufällige Begegnung zwischen Witwer und Witwe mit dem Kursverfall des Zloty zu vergleichen gewesen. (URde:10)
---

L'actitud irònica del narrador es manifesta en la comparació hiperbòlica que fa entre la caiguda de la moneda polonesa (que és una al·lusió a la situació econòmica precària en què es trobaven els països de l'Est, entre ells Polònia, abans de la caiguda del mur de Berlín) i el final sobtat que hauria tingut l'enamorament a primera vista dels dos vidus si ella, després d'haver-se negat a acceptar el regal d'ell, no hagués començat la conversa.

Pel seu caràcter introductori, aquesta presentació que la veu narrativa ens fa dels protagonistes traspua una voluntat ridiculitzadora que té un valor anticipatori incipient. El lector desconeix, encara, quina és la relació entre Reschke i el narrador, de manera que les implicacions i el significat que té l'actitud irònica d'aquest darrer tot just es comencen a insinuar. D'altra banda, en mostrar-nos no tan sols l'enamorament dels protagonistes sinó també l'opinió que el seu flirteig li mereix, el narrador defineix ja en aquest passatge els límits de la focalització que dominarà en tota la novel·la, centrada a mostrar els personatges (el seu projecte, sentiments i manera d'actuar) des d'un prisma crític i ridiculitzador que deixa fora de camp les raons que expliquen aquesta actitud.

En el passatge següent, el narrador segueix mostrant el flirteig dels dos personatges: després que ella hagi pagat la compra, ell insisteix a dur-li la bossa, i aleshores comença un “estira-i-arronsa” de cortesia:

2URde: Er wollte das Netz tragen. Sie hielt fest. Er bat darum. Sie lehnte ab:  
»Erst schenken und dann schleppen noch.«

Ein kleiner Streit, dieses Hin und Her, wobei der Inhalt des Netzes keinen Schaden nehmen durfte, hielt das Paar an Ort und Stelle, als hätten beide ihren Treffpunkt nicht aufgeben, noch nicht aufgeben wollen. Mal nötigte er ihr, dann wieder sie ihm das Netz ab. Auch die Astern sollte er nicht tragen dürfen. Gut eingespielt, wie seit langem einander vertraut, stritt das Paar. In jeder Oper hätten sie ihr Duett singen können, schon wüßte ich, nach wessen Musik. Und an Zuschauern fehlte es nicht. Stumm sah die Marktfrau zu. Ringsum war alles Zeuge [...] (URde:12)

Altra vegada, per mostrar la seva actitud irònica el narrador es val d'una comparació hiperbòlica per mitjà de la qual, en aquest cas, presenta els protagonistes com si fossin uns cantants d'òpera. La voluntat ridiculitzadora que es desprèn de la comparació té un caràcter anticipatori més acusat que la del passatge anterior, com a resultat d'una frase formulada en condicional (“schon wüßte ich, nach wessen Musik”, “jo ja en sabia la música”, URca:9). Amb aquesta frase, el narrador suggereix que coneix els protagonistes així com també la seva història, la qual tot just ha començat a relatar-nos però que, en la mesura que forma part del passat, té un final prèviament definit. Així mateix, la focalització que s'exerceix en aquest passatge té uns límits més clars; més enllà d'aquest “estira-i-arrossa” que la veu narrativa presenta com a ridícul, hi ha una història que el lector desconeix però que el narrador té molt present i de la qual, fins i tot, està avorrit. Tant la insinuació (la referència indirecta a una història passada però que per al lector tot just comença i apunta, doncs, cap al futur de la narració) com la focalització, contribueixen ja de manera activa a la creació del suspens.

En el tercer passatge irònic, el narrador reproduïx part del text que Reschke escriu en el seu dietari poc després d'haver conegut a Piatkowska, i en el qual reflexiona sobre el significat de les bosses de malla d'anar a comprar que fa servir la vídua:

3URde: Und dann beklagt er zwei Seiten lang den Niedergang handgefertigter Produkte und den Sieg des westlichen Kunststoffbeutels als ein weiteres Symptom menschlicher Selbstaufgabe. Erst gegen Schluss seiner Klage werden ihm wieder die Einkaufsnetze der Witwe lieb, prall gefüllt mit Bedeutung. Und solch ein Netz habe ich vorgreifend beim Pilzeinkauf vermutet, und zwar das einfarbig gehäkelt. (URde:16)

L'actitud irònica es dirigeix, en aquest cas, contra el personatge de Reschke. La focalització, que en els passatges anteriors és externa, en aquest cas esdevé híbrida: hi ha una barreja d'indicis propis de la situació

lingüística del narrador i altres que es poden associar a la situació lingüística del personatge. El fet de no citar les paraules exactes de Reschke però de reproduir-ne l'estil altisonant, exagerat i pompós, fa palesa la voluntat del narrador de ridiculitzar el personatge.

Aquesta actitud irònica envers les maneres afectades de Reschke duu el lector a preguntar-se per quina raó el narrador ha acceptat d'escriure'n la història, una tasca que se li fa feixuga (tal com expressa en diverses ocasions) i que, a més, aconsegueix amb una actitud crítica i burleta. Més enllà de suggerir que més endavant se'ns donarà la clau per entendre aquestes incògnites, el passatge en qüestió crea suspens, també, mitjançant una focalització que se centra en descriure un dels personatges en un to burleta obviant la informació necessària per entendre el perquè d'aquesta ridiculització.

En el quart passatge irònic, el narrador ridiculitza els personatges després de descriure el sopar en el qual comencen a definir el seu projecte de crear un “cementiri de la reconciliació”:

4URde: Nur wenn die Witwe erregt war — und das abendliche Gespräch bei zuviel Kaffee wird sie immer wieder und besonders nach längeren Konjunktivsätzen des Professors in Wallung gebracht haben –, gingen ihr häufiger als sonst die Artikel aus und verstolperte sich ihre Satzstellung. (URde:33)

L'actitud irònica del narrador se centra fonamentalment en el personatge de Reschke. Malgrat que d'entrada el blanc del to burleta és Piątkowska (la veu narrativa fa veure que minimitza els seus errors lingüístics quan, en realitat, el lector ha tingut oportunitat de comprovar que són constants), en l'incís entre guions la voluntat de ridiculitzar es dirigeix contra Reschke. El narrador hi afirma, en un to acadèmic i seriós, que probablement la vídua parla pitjor del que és habitual com a conseqüència del discurs pompós i enrevessat que acaba de proferir el vidu.

El prisma ridiculitzador des del qual se'ns mostra la parella protagonista duu el lector, altra vegada, a preguntar-se què ha empès el narrador a explicar la història d'uns personatges que no li mereixen especial simpatia i el projecte dels quals desaprova. En la mesura que el narrador escriu en present una història que pertany al passat i que, a diferència del lector, pot valorar amb coneixement de causa perquè en coneix tots els detalls, la seva actitud crítica i irònica constant fa sospitar que l'aventura de Reschke i Piątkowska no té un final feliç. És aquest caràcter anticipatori del passatge –juntament amb una focalització als límits de la qual segueixen



ajustant-se a l'actitud irònica del narrador sense mostrar-ne les raons— allò que el fa ser una peça més en la generació d'un suspens que augmenta a mesura que avança la narració.

Pel que fa al cinquè passatge, l'actitud irònica que hi expressa el narrador està relacionada amb les diferències de tarannà que mostren els dos personatges davant la possibilitat de construir el seu “cementiri de la reconciliació” en els antics “cementiris reunits” alemanys de Danzig (desmantellats quan la ciutat va passar a mans poloneses després de la Segona Guerra Mundial):<sup>90</sup>

5URde: Alexander Reschke war von ihren besitzergreifenden Gesten beeindruckt: »Nicht nur ich, auch Alexandra sah vor sich, was bisher nur Idee ist. Sie sprach von Grabreihen und deutschen Namen auf gereihten Grabsteinen. Sogar Inschriften wie ›Ruhe sanft!‹ und ›Hier ruht in Frieden!‹ sagte sie wie Beschwörungen auf. Ihre Augen spiegelten, was sie sagte: ›Hier, genau hier wird sein Heimkehr von Deutsche, wo schon sind tot!‹ So sehr ich wünsche, daß ihr zu lauter Ausruf — man blickte sich nach uns um — bestätigt wird, dennoch erschreckte mich ihre Vorausschau.«  
Die Witwe muß ihn beruhigt haben. Überzeugt vom Anspruch der Toten auf Heimkehr und der Umsetzbarkeit ihrer Idee gewiß, sagte sie, als das Paar endlich die Parkanlage verließ: »Warum soll schrecklich sein, Alexander? Daß wir Polen plattgemacht haben, war schrecklich. Weil Politik immer redet in alles rein und weil ich kapiert hab' zu spät, was Kommunismus hieß, aber nicht war, ist überall schrecklich geworden. Können Sie glauben jetzt schon: Was nun wird sein, macht Freude, weil menschlich ist. Aber Rechnung muß stimmen. Verstehn Sie, rachunek!« (URde:58)

A mesura que el projecte dels dos personatges va avançant, el caràcter anticipatori dels passatges irònics del narrador esdevé progressivament més marcat. En aquest cas, mitjançant una el·lipsi temporal, el narrador emfasitza les diferències de tarannà que es desprenen del fragment de discurs corresponent a Reschke i el corresponent a Piątkowska; com que, malgrat aquestes diferències, el vidu cedeix i accepta la proposta d'ella de construir el “cementiri de la reconciliació” en els terrenys d'un antic cementiri alemany, la imatge —mediatitzada per la veu narrativa— que en resulta és la d'una parella grotesca.

Mitjançant aquesta actitud irònica i ridiculitzadora, el narrador mostra el rebuig que sent envers la decisió presa pels personatges, la qual cosa fa incrementar en el lector la sospita que la història no acabarà bé. Com en els passatges anteriors, el suspens és fruit tant de la insinuació en si

<sup>90</sup>Per a més informació, vegeu l'apartat “Passatge irònic 5UR”.

mateixa com de la focalització que hi exerceix la veu narrativa, que altra vegada mostra allò que fan els protagonistes i deixa fora de camp la informació que permetria entendre l'actitud irònica i pessimista del narrador.

En el sisè passatge, el narrador torna a mostrar la seva actitud irònica emfasitzant el contrast entre el tarannà de Reschke i el de Piątkowska, aquesta vegada a partir de fragments extrets de les cartes que s'envien:

6URde: Es könnte sein, daß der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr die sonst sachliche Piątkowska ins Grübeln gebracht hat, denn im ersten Märzbrief schreibt sie: »Wir müssen Tempo machen. Zeit läuft sonst weg. Nicht nur, weil Deutsche bald eins sind und an Friedhof nicht mehr denken möchten, auch sonst wird knapp alles. Verstehst Du! Zeitverknappung, wie früher gegeben hat Fleischverknappung oder Zuckerverknappung. Nun gibt ja viel in Geschäfte, nur ist zu teuer, weil Geld wird knapp. Und Zeit läuft weg, wenn wir nicht bald machen Tempo. . .«

Das entsprach Reschkes Befürchtungen, dem allerdings weniger die verstreichende Zeit, weit mehr das Wetter Sorgen bereitete: »Schon am 25. Januar hat der erste Sturm, von England über Belgien und Nordfrankreich kommend, beträchtliche Schäden angerichtet. Es gab Tote. Doch diesem Orkan folgten fünf weitere, die in den ohnehin kranken Wäldern ein unentwirrbares Chaos hinterlassen haben. Erschrecken macht sich breit. In Düsseldorf und anderswo mußte sogar der Karnevalsumzug am Rosenmontag abgesagt werden; das hat es noch nie gegeben. Dabei ist zwischen den Stürmen das Wetter mild, zu mild für den Februar. Einen richtigen Winter hat man schon lange nicht mehr erlebt. Seit Mitte des Monats blühen in den Vorgärten und Parkanlagen Krokusse und andere Blumen. Glaub mir bitte, Alexandra, nicht nur mich macht die beginnende Klimaveränderung besorgt, auch einige in diesem Bereich forschende Kollegen meiner Universität sehen, bei aller der Wissenschaft auferlegten Zurückhaltung, den sogenannten Treibhauseffekt als Verursacher der gewalttätigen Orkane. Ich schicke Dir mit gleicher Post einige Artikel zu diesem Thema, weil ich nicht weiß, ob und wie weit Eure Zeitungen über Klimaveränderungen berichten. Hier jedenfalls befürchtet man Schlimmes, doch ohne ich, Ihr habt andere Sorgen. . .« (URde:84)

El contrast entre els dos fragments de discurs, que no tenen res a veure (el de Piątkowska se centra en la necessitat de posar en marxa tan aviat com sigui possible el cementiri de la reconciliació, mentre que el de Reschke se centra en el canvi climàtic) s'accentua de resultes del comentari que fa el narrador entre l'un i altre, segons el qual els dos discursos tenen coses en comú. Com en el passatge anterior, l'actitud irònica del narrador es mostra mitjançant l'evidència que, darrere el contrast entre la veu dels dos personatges, s'hi amaga la manipulació del narrador.

Altra vegada, aquesta actitud irònica (que presenta els protagonistes com una parella irresponsable i, fins a cert punt, grotesca) posa de manifest la desaprovació i rebuig del narrador. De nou ens trobem, doncs, davant d'una insinuació que aixeca expectatives entorn del final de la història, i que porta el lector a desitjar que la veu narrativa amplii la focalització de manera que inclogui, també, la informació que de moment manté en secret.

En el setè passatge irònic, el narrador explica com va anar la celebració dels dos primers funerals que es van fer al “cementiri de la reconciliació”:

7URde: Dann stand man um offene Gräber. Als hätte sich unser Paar die ersten Leichen ausgesucht: ein alter Mann lutherischen Glaubens und eine alte Frau katholischen Glaubens wurden so kurz nacheinander beerdigt, daß beide Trauergemeinden der einen wie der anderen Zeremonie teilhaftig wurden. Zudem lud das Wetter zum Bleiben ein. Gefiltert von Laubbäumen fiel Sonnenlicht auf die Trauernden; der Videofilm bezeugt es. (URde:112)

En aquest cas, la ironia es manifesta en la valoració aparentment positiva que fa el narrador de la manera com es van gestionar aquests dos primers enterraments. Malgrat el to complimentós que utilitza el narrador, el fet és que els assistents a l'un i altre funeral van haver de sentir part d'una cerimònia que no els corresponia, atès que per problemes d'organització, els dos enterraments es van encavallar.

La focalització ens mostra, doncs, com el projecte dels dos protagonistes es comença a fer realitat, la qual cosa des del punt de vista del narrador no mereix una valoració positiva sinó tot el contrari. La seva actitud irònica i escèptica indica que hi ha alguna cosa fora dels límits d'aquesta focalització que explica perquè aquest primer pas cap a la realització del “cementiri de la reconciliació” no és cap motiu d'alegria sinó que més aviat s'ha de lamentar. Al mateix temps, el fet que les dues cerimònies religioses (l'una, catòlica; l'altra, luterana) s'encavallin presagia just el contrari de la reconciliació entre polonesos i alemanys que es pretén assolir, la qual cosa apunta cap al futur de la història i incrementa les sospites del lector que el projecte dels dos protagonistes fracassarà.

En el vuitè passatge irònic, el narrador comenta el fet que Reschke decideixi, davant del volum de feina creixent que comporta la gestió del “cementiri de la reconciliació”, delegar en una altra persona les tasques de secretaria:

8URde: Mein ehemaliger Mitschüler verstand es, Aufgaben zu delegieren; ich säße sonst nicht an diesem Bericht. (URde:118)

En aquest cas, l'actitud irònica se centra únicament en el personatge de Reschke. De manera similar al que hem observat en el passatge anterior, la ironia es fa palesa en el lèxic positiu emprat per descriure quelcom que el narrador, en realitat, valora negativament. En concret, es queixa que el protagonista li hagi encarregat la tasca d'escriure la història que ens està relatant, una tasca que –tenint en compte els seus comentaris irònics i negatius constants– fa a contracor.

Altra vegada, la focalització se centra en mostrar com es desenvolupa el projecte dels protagonistes i l'opinió negativa que el seu èxit aparent mereix al narrador. Davant d'aquesta actitud irònica i escèptica, el lector troba a faltar la informació que permet entendre perquè ha acceptat escriure aquesta història si, al cap i a la fi, no hi estava obligat ni en tenia cap ganes. D'altra banda, el suspens també s'incrementa com a resultat del caràcter anticipatori del passatge: l'actitud crítica constant de la veu narrativa fa intuir al lector, un cop més, que la història de Reschke i Piątkowska no té un final feliç.

Pel que fa al següent passatge, l'actitud irònica que hi mostra el narrador està relacionada amb el primer fracàs dels protagonistes (no han aconseguit posar en marxa un “cementiri de la reconciliació” a Lituània, ni han pogut aturar la proposta que la Societat de Cementiris faci, també, trasllats de despulles):

9URde: Der jedes Unheil vorkostende Professor glaubte dem Bengalen blindlings; und sogleich entsteht mir ein Bild, auf dem eine blitzneue Fahrradrikscha mit einer Unke als Fahrgast in Richtung Zukunft rollt... (URde:174)

La ironia d'aquest passatge mostra l'actitud ambivalent del narrador envers Reschke: evocant la imatge d'un gripau que es dirigeix cap al futur dalt d'una *rickshaw*, d'una banda el ridiculitza (en la mesura que l'animal simbolitza el personatge)<sup>91</sup>; i de l'altra el compadeix (en la mesura que el

---

<sup>91</sup>Aquesta identificació de Reschke amb un gripau es desprèn no tan sols de la seva obsessió amb els raucs d'aquest animal sinó també del fet que, com ens explica el narrador, els seus alumnes de la Universitat el coneixien amb el sobrenom d'“el Gripau”: “Una cosa que ell no sabia és que els estudiants havien tret un motiu al professor Alexander Reschke: el Gripau” (URca:73).

gripau simbolitza, també, el mal averany i, per tant, la imatge es pot interpretar com un anunci de les desgràcies que li esperen).

Per bé que una part del suspens –la que gira entorn d'un possible fracàs del “cementiri de la reconciliació”– es resol en el moment que el narrador ens mostra com la iniciativa altruista dels protagonistes comença a transformar-se en un negoci controvertit, en contrapartida s'incrementa el suspens relacionat amb el futur de la parella. El passatge que ens ocupa és una peça fonamental en l'increment d'aquest suspens, i la seva funció en tant que insinuació probablement arriba a un nivell màxim en relació amb la força que, en aquest sentit, tenen la resta de passatges. La focalització del narrador s'hi amplia fins a mostrar-nos una imatge de Reschke dirigint-se cap a un futur ple de desgràcies; però com que no se'ns revelen els detalls d'aquest futur ominós, creix l'avidesa del lector per arribar al final de la història i conèixer-los.

En el darrer passatge, el narrador mostra la seva actitud irònica davant la fascinació que sent Reschke en veure les restes mortals d'un bisbe (arran d'una visita a una església de Danzig, amb Piątkowska i un altre membre de la Societat de Cementiris):

10URde: Natürlich war es ihm wichtig, in seinem Tagebuch »die anrührende Schönheit des mumifizierten Mannes« festzuhalten, dessen leicht seitlich geneigten Schädel, den immer noch üppigen Faltenwurf des Leichenhemdes bis zu den verdeckten Füßen hin. (URde:186)

La ironia es fa palesa en la focalització híbrida que exerceix el narrador, mitjançant la qual ridiculitza l'estil pompós de Reschke tot reproduint el fragment de discurs en què descriu la mòmia com si es tractés d'una obra d'art. Així mateix, l'actitud irònica es manifesta en el fet de considerar com a natural o predictable (“natürlich”) que es descrigui una mòmia en els termes que ho fa el personatge.

Mitjançant aquesta actitud irònica, el narrador mostra el seu rebuig envers el comportament dels protagonistes, els quals malgrat no estar d'acord amb el rumb que ha pres el seu projecte, es neguen obstinadament a abandonar-lo. Mentre busquen terrenys per ampliar el cementiri, es troben en una església i acaben mirant dins d'un taüt. El suspens, en aquest cas, està estretament vinculat al caràcter anticipatori de la fascinació de Reschke per la mòmia. L'actitud irònica del narrador denota la seva impotència davant la ingenuïtat d'aquesta fascinació cega del protagonista malastruc, que de la mateixa manera que es nega a acceptar el fracàs del seu projecte, no s'adona del fracàs que l'espera a tots nivells i, mentre

flirteja amb la mort, ignora el seu propi final; un final que, en canvi, el narrador coneix perfectament i que el lector comença a intuir.

### **3.1.3. El text**

Els passatges irònics, que a l'estrat narratiu de la història fan una funció essencial com a generadors i potenciadors del suspens, determinen també el nivell del text en la mesura que: 1) es manifesten indistintament en formes textuais argumentatives, narratives i descriptives, de manera que la ironia esdevé un tret arrelat al text, al marge de si s'argumenta, es narra o es descriu; i 2) el narrador es mostra irònic en els dos nivells narratius: aquell en el qual únicament se sent la seva veu, i aquell en el qual intervé un altre parlant. A més, en el marc d'aquest segon nivell, hi emprà diverses formes de presentació d'actes de parla.

Pel que fa a les formes textuais, l'anàlisi que tot seguit presentem mostra que alguns passatges irònics coincideixen amb fragments argumentatius, que per defecte i tenint en compte que és la forma textual en què, típicament, el narrador expressa la seva opinió sobre temes i situacions o fets narrats (o a punt de ser-ho), semblen l'espai idoni per expressar-hi ironia. Més enllà d'aquests fragments argumentatius, però, els passatges irònics del corpus relatiu a *Unkenrufe* també es manifesten en formes híbrides, a mig camí entre l'argumentació i la narració. En aquest cas, sovint la veu narrativa narra un esdeveniment funcional a la vegada que el comenta, fent que esdeveniment i actitud irònica esdevinguin un tot inseparable. Finalment, també trobem passatges descriptius, la funció dels quals no respon a cap altra motivació que la necessitat de la veu narrativa de criticar algú o alguna cosa per mitjà de comentaris irònics.

Pel que fa als nivells narratius, alguns passatges s'inscriuen en el primer i d'altres es mouen a cavall del primer i del segon. Les categories més emprades són la narració (en el primer nivell) i el discurs directe i l'indirecte lliure (en el segon). Veurem, per tant, que el narrador no només fa ús de l'acte de parla que tradicionalment s'ha considerat més avinent per a l'expressió de la ironia del narrador (el discurs indirecte lliure) sinó que també recorre al discurs directe, que habitualment s'ha associat a una reproducció fidel del fragment de discurs emès pel personatge i, de retruc, se n'ha menystingut el potencial irònic. Amb freqüència, en els passatges irònics d'*Unkenrufe* el narrador emprà un fragment de discurs directe justament per donar-li la volta i mostrar la seva actitud irònica davant d'una determinada situació o envers un determinat personatge.

En aquest cas, sovint la presència de “marques de no fiabilitat” (Rimmon-Kenan 1983, p. 102) duen el lector a posar en dubte que les paraules del personatge hagin estat citades de manera fidedigna. Aquestes marques

suggereixen que el narrador no és fiable, i qüestionen la veracitat d'allò que ens mostra o comenta (Rimmon-Kenan, 1983, p. 100). Són, fonamentalment, de tres tipus diferents: 1) un coneixement limitat del món ficcional per part del narrador; 2) la seva implicació personal en allò narrat; i 3) el seu esquema de valors.

D'altra banda, l'ús d'una categoria o altra està en relació amb la focalització que el narrador exerceix a l'estrat narratiu de la història; quan cedeix la focalització a un altre personatge, moltes vegades això es manifesta, a l'estrat narratiu del text, en forma de discurs directe o indirecte lliure. Així mateix, quan la focalització és externa el narrador empra, únicament, la seva veu. Fins i tot en aquests casos, però, sovint el text també es fa ressò, amb intenció irònica, d'una veu que no es correspon amb la de cap personatge en concret i que tampoc no coincideix del tot amb la veu narrativa habitual.

A continuació mostrem una anàlisi dels passatges irònics d'acord amb els dos instruments que hem identificat com a rellevants per explorar la importància de la ironia a l'estrat del text: les formes textuais i els nivells narratius. Els hem ordenat tenint en compte la forma textual en què es manifesten (argumentativa, narrativa o descriptiva), tot i que, com ja hem apuntat més amunt, en alguns casos més aviat parlarem d'hibridació que no pas de pertinença clara a una de les tres classes de forma textual.

Dels deu passatges irònics relatius a *Unkenrufe*, n'hi ha tres que podem considerar com a purament argumentatius. Un d'ell és aquest:

4URde: Nur wenn die Witwe erregt war — und das abendliche Gespräch bei zuviel Kaffee wird sie immer wieder und besonders nach längeren Konjunktivsätzen des Professors in Wallung gebracht haben –, gingen ihr häufiger als sonst die Artikel aus und verstölperte sich ihre Satzstellung. (URde:33)
--

En aquest passatge, just després de citar un fragment de discurs de Piątkowska, el narrador reflexiona sobre els errors lingüístics que fa la vídua i fa dos judicis de valor. D'una banda, afirma com si volgués disculpar-la, que Piątkowska habitualment no feia tants errors; i de l'altra, suggereix la possibilitat que, en aquella ocasió en concret, la causa d'aquesta imperícia lingüística fos la manera de parlar altisonant del vidu, que la devia haver exaltat. En realitat, però, l'objectiu del narrador no és ni disculpar Piątkowska, ni reflexionar seriosament sobre el perquè dels seus errors lingüístics; la seva intenció és, en darrer terme, ridiculitzar els dos personatges.

Pel que fa als nivells narratius i d'acord amb la focalització externa que la veu narrativa exerceix a nivell d'història, aquest passatge s'inscriu en la categoria de narració. No obstant això, en l'incís entre guions el narrador empra una veu desacostumada, que recorda un tipus de discurs pseudoacadèmic, mitjançant la qual fa veure que vol aportar objectivitat a una afirmació obertament especulativa. Si bé no es pot dir que es tracti d'un acte de parla –atès que no reproduïx el discurs d'un altre personatge– hi té punts en comú en la mesura que recorda la mimesi, per part del narrador, d'una veu diferent de la seva.

Un altre passatge argumentatiu és el següent:

5URde: Alexander Reschke war von ihren besitzergreifenden Gesten beeindruckt: »Nicht nur ich, auch Alexandra sah vor sich, was bisher nur Idee ist. Sie sprach von Grabreihen und deutschen Namen auf gereihten Grabsteinen. Sogar Inschriften wie ›Ruhe sanft!‹ und ›Hier ruht in Frieden!‹ sagte sie wie Beschwörungen auf. Ihre Augen spiegelten, was sie sagte: ›Hier, genau hier wird sein Heimkehr von Deutsche, wo schon sind tot!‹ So sehr ich wünsche, daß ihr zu lauter Ausruf — man blickte sich nach uns um — bestätigt wird, dennoch erschreckte mich ihre Vorausschau.«  
Die Witwe muß ihn beruhigt haben. Überzeugt vom Anspruch der Toten auf Heimkehr und der Umsetzbarkeit ihrer Idee gewiß, sagte sie, als das Paar endlich die Parkanlage verließ: »Warum soll schrecklich sein, Alexander? Daß wir Polen plattgemacht haben, war schrecklich. Weil Politik immer redet in alles rein und weil ich kapiert hab' zu spät, was Kommunismus hieß, aber nicht war, ist überall schrecklich geworden. Können Sie glauben jetzt schon: Was nun wird sein, macht Freude, weil menschlich ist. Aber Rechnung muß stimmen. Verstehn Sie, rachunek!« (URde:58)

L'aspecte argumentatiu d'aquest passatge es fa palès en la suposició del narrador que, probablement, Piątkowska va tranquil·litzar el vidu, el qual no veia clar que fos idoni construir el “cementiri de la reconciliació” en els terrenys on abans hi havia els “cementiris reunits” alemanys. Tot seguit, i per tal de justificar aquesta suposició, reproduïx un fragment de discurs corresponent a Piątkowska, on la vídua exposa els seus arguments a favor de la construcció del cementiri en els dits terrenys. Aquests arguments, però, simplistes i propers a la demagògia, revelen que el narrador no pretén demostrar que la vídua va tranquil·litzar el vidu; el seu objectiu és, més aviat, defensar la tesi contrària: difícilment Reschke podia quedar gaire tranquil després d'aquell raonament eixelebrat.

Pel que fa als nivells narratius i d'acord amb la focalització híbrida que opera en aquest passatge al nivell de la història, observem una interferència textual entre el nivell del narrador i el dels personatges. Més



enllà de la seva veu, el narrador fa servir, també, la de Reschke i Piątkowska, la qual cosa es concreta en dos fragments de discurs directe. Si d'entrada pot semblar que el fet de reproduir les paraules textuais de la vídua respon a la voluntat de documentar la tesi anunciada de manera objectiva, hi ha una marca de no fiabilitat que ens indica que la intenció del narrador és, justament, de dinamitar aquesta tesi: el seu esquema de valors. Tenint en compte els comentaris constants del narrador sobre la irresponsabilitat que, a parer seu, suposa el projecte de “cementiri de la reconciliació”, difícilment podem pensar que les paraules de Piątkowska li semblen tranquil·litzadores. L'ús del discurs directe, doncs, és un dels instruments que emprà la veu narrativa per canalitzar la seva actitud irònica.

El darrer passatge irònic que podem classificar com a argumentatiu, és aquest:

6URde: Es könnte sein, daß der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr die sonst sachliche Piątkowska ins Grübeln gebracht hat, denn im ersten Märzbrief schreibt sie: »Wir müssen Tempo machen. Zeit läuft sonst weg. Nicht nur, weil Deutsche bald eins sind und an Friedhof nicht mehr denken möchten, auch sonst wird knapp alles. Verstehst Du! Zeitverknappung, wie früher gegeben hat Fleischverknappung oder Zuckerverknappung. Nun gibt ja viel in Geschäfte, nur ist zu teuer, weil Geld wird knapp. Und Zeit läuft weg, wenn wir nicht bald machen Tempo. . .«

Das entsprach Reschkes Befürchtungen, dem allerdings weniger die verstreichende Zeit, weit mehr das Wetter Sorgen bereitete: »Schon am 25. Januar hat der erste Sturm, von England über Belgien und Nordfrankreich kommend, beträchtliche Schäden angerichtet. Es gab Tote. Doch diesem Orkan folgten fünf weitere, die in den ohnehin kranken Wäldern ein unentwirrbares Chaos hinterlassen haben. Erschrecken macht sich breit. In Düsseldorf und anderswo mußte sogar der Karnevalsumzug am Rosenmontag abgesagt werden; das hat es noch nie gegeben. Dabei ist zwischen den Stürmen das Wetter mild, zu mild für den Februar. Einen richtigen Winter hat man schon lange nicht mehr erlebt. Seit Mitte des Monats blühen in den Vorgärten und Parkanlagen Krokusse und andere Blumen. Glaub mir bitte, Alexandra, nicht nur mich macht die beginnende Klimaveränderung besorgt, auch einige in diesem Bereich forschende Kollegen meiner Universität sehen, bei aller der Wissenschaft auferlegten Zurückhaltung, den sogenannten Treibhauseffekt als Verursacher der gewalttätigen Orkane. Ich schicke Dir mit gleicher Post einige Artikel zu diesem Thema, weil ich nicht weiß, ob und wieweit Eure Zeitungen über Klimaveränderungen berichten. Hier jedenfalls befürchtet man Schlimmes, doch ohne ich, Ihr habt andere Sorgen. . . « (URde:84)

En aquest passatge el narrador hi exposa, fonamentalment, dues reflexions. D'una banda, partint de la circumstància que la vídua està restaurant un rellotge astronòmic, suggereix que probablement el fet de dedicar-hi tantes hores va fer que Piątkowska es tornés més meditativa del que li era propi. Per demostrar aquesta tesi, reproduïx un fragment de discurs en el qual la vídua defensa en to d'urgència i amb arguments poc elaborats la necessitat d'engegar el “cementiri de la reconciliació” com més aviat millor. Tot seguit, el narrador exposa una segona tesi, segons la qual les preocupacions de Piątkowska eren semblants a les vidu. Per demostrar-ho, cita aleshores un fragment de discurs corresponent a Reschke, en el qual el personatge hi expressa la seva inquietud entorn del canvi climàtic. La voluntat argumentativa del narrador, doncs, és equívoca; en realitat, la seva intenció és posar els protagonistes en evidència.

Pel que fa als nivells narratius, observem, com en el passatge anterior, una alternança entre narració i discurs directe. Altra vegada, la marca de no fiabilitat que permet interpretar l'ús d'aquests fragments de discurs directe en clau irònica és l'esquema de valors del narrador. Tenint en compte les opinions que aquest expressa al llarg de tota la novel·la i el tarannà que se'n deriva, no és creïble que el seu objectiu en citar els personatges sigui justificar les tesis que ha apuntat prèviament, atès que ni el discurs de Reschke és comparable al de Piątkowska, ni el discurs d'aquesta es pot titllar de reflexiu.

Més enllà d'aquests passatges argumentatius, n'hi ha tres que presenten una forma híbrida, a mig camí entre l'argumentació i la narració. Un d'ells és aquest:

1URde: Mag sein, daß ihr Gebrauch der fremden Sprache dem Verbot zusätzliche Schärfe beimischte, und hätte nicht eine sogleich drangeknüpfte Bemerkung »Nun ist schöner Strauß doch noch geworden« das eigentliche Gespräch eröffnet, wäre die zufällige Begegnung zwischen Witwer und Witwe mit dem Kursverfall des Złoty zu vergleichen gewesen. (URde:10)
--

L'aspecte narratiu del passatge radica en el fet que el narrador ens hi fa saber que Reschke i Piątkowska, després d'haver-se topat l'un amb l'altre casualment triant flors al mercat, comencen a conversar. Es tracta d'un esdeveniment funcional, atès que si la vídua hagués ignorat l'interès del vidu (que pretenia pagar-li el ram de flors) i no hagués fet cap més comentari, probablement la coneixença entre els dos personatges no hauria prosperat, tal com suggereix el mateix narrador. La importància d'aquest fet, però, queda eclipsada per la tesi que exposa la veu narrativa

al mateix temps que narra l'esdeveniment. Segons aquesta tesi, l'enamorament a primera vista dels dos personatges havia estat tan extraordinari que, si ella no hagués dit res més, el refredament hauria estat més sonat que la caiguda de la moneda polonesa. Des del principi de la narració, doncs, les accions dels protagonistes avancen en paral·lel amb les observacions ridiculitzadores de la veu narrativa.

D'acord amb la focalització híbrida que opera en aquest passatge des del punt de vista de la història, observem una interferència textual entre el nivell narratiu del narrador i el nivell del personatge. La veu narrativa, però, es mou fonamentalment en la categoria de narració, atès que el fragment de discurs directe (corresponent a la frase pronunciada per la vídua) s'integra, com a aposició de "Bemerkung" (<comentari>), en la frase global emesa pel narrador. Aquest canalitza la seva actitud irònica, doncs, mitjançant una frase que s'inscriu en el primer nivell narratiu però que inclou, en el seu si, un fragment de discurs que pertany al nivell del personatge.

Un altre dels fragments que són, a la vegada, argumentatius i narratius, és el següent:

7URde: Dann stand man um offene Gräber. Als hätte sich unser Paar die ersten Leichen ausgesucht: ein alter Mann lutherischen Glaubens und eine alte Frau katholischen Glaubens wurden so kurz nacheinander beerdigt, daß beide Trauergemeinden der einen wie der anderen Zeremonie teilhaftig wurden. Zudem lud das Wetter zum Bleiben ein. Gefiltert von Laubbäumen fiel Sonnenlicht auf die Trauernden; der Videofilm bezeugt es. (URde:112)

La hibridació de formes textuais en aquest passatge té lloc en la mesura que el narrador, al mateix temps que narra un esdeveniment (la celebració dels dos primers enterraments al "cementiri de la reconciliació") el comenta fent-nos saber l'opinió. En no haver-hi cap lapse de temps entre la narració i el comentari, l'esdeveniment (que és funcional en la mesura que suposa una fita en el procés de posar en marxa el projecte: la inauguració del cementiri) queda en certa manera eclipsat per la reflexió del narrador. A parer seu, els protagonistes van planificar els dos primers enterraments a consciència, i per demostrar-ho al·lega que els afectats pertanyien a fes religions diferents (l'un catòlic i l'altre luterà, per simbolitzar la reconciliació desitjada entre polonesos i alemanys), i que les dues cerimònies es van encavallar (per permetre als assistents de prendre part en totes dues cerimònies). En realitat, però, la tesi exposada és tan sols una excusa per ridiculitzar els protagonistes, tant per la

imperícia organitzativa com per la seva ingenuïtat en no adonar-se que tot plegat serà un fracàs.

Pel que fa als nivells narratius, aquest passatge s'inscriu en el primer. Per valorar de manera favorable la gestió dels dos primers enterraments (la qual cosa no encaixa amb el que realment va passar i indica, doncs, una actitud de desaprovació) el narrador empra un tipus de lèxic positiu sempre des del nivell de la narració, sense manllevar la veu d'un altre personatge.

Un altre passatge que podem considerar híbrid en la mesura que presenta una forma textual a mig camí entre narració i argumentació, és aquest:

8URde: Mein ehemaliger Mitschüler verstand es, Aufgaben zu delegieren; ich säße sonst nicht an diesem Bericht. (URde:118)
---

L'aspecte narratiu del passatge es concentra en les tres primeres línies, en què el narrador relata el següent: com que el “cementiri de la reconciliació” evoluciona i la seva gestió es complica, Reschke delega part de la seva feina a una altra persona. La frase que ve a continuació, però, ens indica que aquest esdeveniment no és funcional; no té cap importància en el decurs de la faula. El narrador se'n val, únicament, per fer una reflexió que té per objectiu ridiculitzar el personatge. Si bé d'entrada sembla que l'esdeveniment tot just narrat li serveixi per demostrar la tesi que Reschke sabia delegar, en realitat la seva intenció és posar-lo en evidència i expressar el seu rebuig davant l'excés de confiança del personatge, que li ha encomanat una tasca sense tenir cap autoritat per fer-ho.

Pel que fa als nivells narratius, hi ha una lleu interferència textual entre el nivell del narrador i el del personatge, que es manifesta en l'ús del discurs directe. De manera similar al que hem observat al passatge 1URde, el breu fragment de discurs directe atribuït a Reschke és part integrant d'una frase que s'inscriu, globalment, en la categoria de narració. L'actitud irònica, doncs, es canalitza mitjançant la veu narrativa i, en part, també mitjançant la veu del personatge, de la qual el narrador fa ús en el marc del seu discurs.

El passatge que citem a continuació presenta, també, una forma textual híbrida, però en aquest cas es tracta d'una barreja entre narració i descripció:

2URde: Er wollte das Netz tragen. Sie hielt fest. Er bat darum. Sie lehnte ab:  
»Erst schenken und dann schleppen noch.«  
Ein kleiner Streit, dieses Hin und Her, wobei der Inhalt des Netzes keinen Schaden nehmen durfte, hielt das Paar an Ort und Stelle, als hätten beide ihren Treffpunkt nicht aufgeben, noch nicht aufgeben wollen. Mal nötigte er ihr, dann wieder sie ihm das Netz ab. Auch die Astern sollte er nicht tragen dürfen. Gut eingespielt, wie seit langem einander vertraut, stritt das Paar. In jeder Oper hätten sie ihr Duett singen können, schon wüßte ich, nach wessen Musik.  
Und an Zuschauern fehlte es nicht. Stumm sah die Marktfrau zu. Ringsum war alles Zeuge [...] (URde:12)

L'aspecte narratiu del passatge es concentra, sobretot, en les dues primeres línies, en les quals el narrador explica com els dos protagonistes “es barallen” per dur les flors i la bossa amb els bolets que la vídua acaba de comprar. Es tracta d'un esdeveniment la importància del qual és difícil de valorar; si bé no és funcional com el fet que la vídua hagi permès l'inici del flirteig (tal com hem vist en el passatge 1URde), forma part d'un conjunt de petits esdeveniments que giren entorn del flirteig i que permeten, doncs, fer avançar la relació sentimental així com també el projecte de posar en marxa un “cementiri de la reconciliació”. La descripció d'aquest esdeveniment, en canvi, a la qual el narrador dedica tot el paràgraf següent (i on compara els personatges amb dos cantants d'òpera i recrea el lloc on es troben com si fos un escenari envoltat d'espectadors) té pràcticament una sola funció: ridiculitzar els personatges.

Pel que fa als nivells narratius, tornem a trobar una lleu interferència entre el del narrador i el del personatge, que es concreta en un fragment de discurs directe. Per expressar la seva actitud irònica, el narrador fa ús de dues veus: la seva pròpia (en el marc de la qual recorre a aspectes com ara la rima i el ritme o la llargada de les frases) i la de Piątkowska, que es concreta en un fragment de discurs directe i que, en certa manera, el narrador empra per tancar la seqüència rítmica que ha creat mitjançant un seguit de frases breus. Així doncs, l'actitud irònica que es desprèn del passatge es gestiona des dels dos nivells narratius: el del narrador, i el del personatge.

Un darrer grup de passatges irònics són els que presenten una forma textual descriptiva. N'és un exemple aquest d'aquí:

3URde: Und dann beklagt er zwei Seiten lang den Niedergang handgefertigter Produkte und den Sieg des westlichen Kunststoffbeutels als ein weiteres Symptom menschlicher Selbstaufgabe. Erst gegen Schluss seiner Klage werden ihm wieder die Einkaufsnetze der Witwe lieb, prall gefüllt mit Bedeutung. Und solch ein Netz habe ich vorgreifend beim Pilzeinkauf vermutet, und zwar das einfarbig gehäkelt. (URde:16)

En aquest passatge, el narrador no narra cap esdeveniment ni hi fa cap reflexió o argumentació; es limita a reproduir, tot passant-lo pel seu sedàs, un fragment del dietari de Reschke en el qual el personatge fa una dissertació de dues pàgines entorn de les bosses de malla d'anar a comprar de la vídua. Mitjançant aquesta recreació de les reflexions de Reschke, que podem considerar com una descripció de l'estil i el tarannà del personatge, la veu narrativa no pretén tant informar-nos d'allò que preocupa el vidu (és a dir, del contingut de la dissertació) com mofar-se'n per les maneres afectades que el caracteritzen.

Pel que fa als nivells narratius, tornem a trobar una interferència textual entre el nivell del narrador i el del personatge, que es concreta en l'ús del discurs indirecte lliure. Mitjançant aquest acte de parla, que impregna bona part del passatge, la veu narrativa imita el discurs propi de Reschke amb l'objectiu de mofar-se del seu estil exagerat. El narrador, doncs, canalitza bona part de la seva actitud irònica emprant la veu d'un altre personatge.

Un altre passatge que podem considerar com a descriptiu és el següent:

9URde: Der jedes Unheil vorkostende Professor glaubte dem Bengalen blindlings; und sogleich entsteht mir ein Bild, auf dem eine blitzneue Fahrradrickscha mit einer Unke als Fahrgast in Richtung Zukunft rollt... (URde:174)

Com en el passatge anterior, la descripció se centra en el personatge de Reschke. D'una banda es concreta en un sintagma nominal (“der jedes Unheil vorkostende Professor”, <el professor que assaboria per endavant qualsevol desgràcia>), que no aporta informació nova sobre el vidu sinó que recalca una vegada més l'opinió que en té el narrador, que el considera un personatge ingenu i malastruc al mateix temps. D'altra banda, la descripció es concreta també en la imatge que evoca la veu narrativa, en la qual apareix un gripau (una al·lusió al personatge de Reschke) anant cap al futur dalt d'una *rickshaw*. Tant en un cas com en

l'altre, el paper de la descripció no és informar del caràcter i tarannà del vidu sinó, fonamentalment, mostrar l'actitud irònica del narrador envers el personatge i la situació en què es troba.

Pel que fa als nivells narratius i a diferència del que hem observat en el passatge anterior, en aquest cas la descripció de Reschke es fa exclusivament des del nivell de la narració, de manera que l'actitud irònica no es canalitza emulant la veu del personatge sinó per mitjà de la veu habitual del narrador.

Finalment, un darrer passatge que podem classificar com a descriptiu és aquest:

10URde: Natürlich war es ihm wichtig, in seinem Tagebuch »die anrührende Schönheit des mumifizierten Mannes« festzuhalten, dessen leicht seitlich geneigten Schädel, den immer noch üppigen Faltenwurf des Leichenhemdes bis zu den verdeckten Füßen hin. (URde:186)

El narrador descriu l'estil i el tarannà de Reschke com en el passatge 3URde; reproduint un fragment del seu dietari. En aquest cas, el protagonista reflexiona sobre la bellesa de la mòmia que ell, Piątkowska i un altre membre de la Societat de Cementiris (Wróbel) han tingut oportunitat de veure. El narrador, doncs, s'entreté a donar-nos detalls sobre un esdeveniment (la visita dels tres personatges a una església de Danzig, on el capellà els deixa veure les despulles mortals d'un antic alcalde de la ciutat) no decisiu per al desenvolupament de la faula. El fet que en aquesta descripció hi destaquï, per damunt de tot, la imitació dels trets estilístics de Reschke indica que la seva funció principal és mostrar l'actitud irònica del narrador.

Pel que fa als nivells narratius, observem una interferència textual entre el primer i el segon, que es concreta en l'ús del discurs directe i del discurs indirecte lliure. Tots dos són emprats pel narrador per canalitzar la seva actitud irònica; en aquest sentit, el discurs directe atribuït a Reschke fa una funció quasi equivalent a la de l'indirecte lliure, atès que està plenament integrat dins d'aquest darrer, en el qual els trets lingüístics propis de la veu narrativa es confonen amb els del personatge. Malgrat la confusió, però, darrere la barreja n'emergeix la voluntat del narrador de ridiculitzar el personatge, i és en aquest sentit que cal entendre, també, el fragment en discurs directe: com una imitació, per part de la veu narrativa, de l'estil de Reschke.

### 3.1.4 Resum

De l'estudi dels passatges irònics d'*Unkenrufe* mitjançant instruments de tipus narratològic es desprèn el següent:

1) A nivell d'història, els passatges irònics són peces fonamentals en la creació i gestió del suspens que es manté fins al final de la novel·la. Aquest suspens és fruit, d'una banda, de la focalització restringida que hi exerceix el narrador; i de l'altra, del fet que tots i cadascun dels passatges constitueixen insinuacions, és a dir, contenen referències implícites al futur de la història. La focalització, que en funció de les característiques de cada passatge en concret s'apropa més al narrador o al personatge, en tots els casos és limitada: se centra, fonamentalment, en mostrar-nos les accions dels protagonistes i l'evolució del seu projecte de "cementiri de la reconciliació". Atès que aquesta focalització s'exerceix, en tots els casos, des d'un prisma irònic i ridiculitzador que sovint denota rebuig, desaprovació o impotència per part de la veu narrativa, genera expectatives en el lector, el qual es pregunta què hi ha més enllà de les accions i converses de Reschke i Piątkowska que el narrador ens mostra amb detall. D'altra banda, cada passatge és una insinuació que duu el lector a cercar en el futur de la història el perquè de l'actitud irònica del narrador; al principi d'una manera imprecisa, i a mesura que va avançant la narració cada vegada amb més inquietud. Com més es familiaritza el lector amb l'actitud irònica i negativa del narrador, més pistes té per sospitar que la història acabarà malament i més s'incrementa el suspens.

2) Així mateix, el conjunt de passatges irònics impregnen i determinen l'estrat narratiu del text en la mesura que es manifesten en diverses formes textuais i l'actitud irònica s'hi gestiona des dels dos nivells narratius: el del narrador i el del personatge. L'estudi dels passatges des del punt de vista de la seva forma textual mostra que hi ha un cert equilibri entre les diverses formes emprades: tres dels passatges són argumentatius; tres són descriptius; i en quatre casos hi observem una hibridació (sobretot, hem observat una confluència entre aspectes argumentatius i narratius). Finalment, pel que fa als nivells narratius, hem observat que, en bona part dels passatges, la ironia es gestiona tant des del nivell narratiu del narrador com des del nivell del personatge. Només en tres casos la ironia es gestiona quasi exclusivament des del nivell del narrador. En set passatges de deu, parlem d'una interferència textual entre els dos nivells; en aquests passatges, més enllà de la categoria de "narració" també trobem actes de parla, fonamentalment fragments de discurs directe (en sis passatges) i/o de discurs indirecte (en dos passatges).



D'acord amb l'anàlisi narratològica duta a terme, doncs, considerem que els passatges irònics d'*Unkenrufe* actuen com a eix vertebrador de tot l'entramat narratiu de la novel·la.

## **3.2 El paper dels passatges irònics en l'estructuració de l'univers narratiu d'*Im Krebsgang***

Seguint el mateix procediment que hem emprat per analitzar el paper de la ironia en l'estructuració de l'univers narratiu d'*Unkenrufe*, a continuació presentem una descripció de la faula d'*Im Krebsgang* seguida d'una anàlisi dels passatges irònics en tant que elements definidors dels estrats narratius de la història i del text.

### **3.2.1 La faula**

Com a *Unkenrufe*, la faula d'*Im Krebsgang* també mostra un “procés de deteriorament”. En la primera fase d'aquest procés, es planteja la possibilitat que Paul, el protagonista-narrador, faci entrar el seu fill en raó i li tregui del cap les idees neonazis que està desenvolupant; aquesta possibilitat finalment no s'arriba a realitzar, i com a resultat, el fill del narrador mata un noi jueu.

Encara que sembli paradoxal, el paper que juga el protagonista en tot aquest procés és fonamentalment passiu. En tant que narrador autodiegètic,<sup>92</sup> ens explica la seva història personal i ens mostra com és víctima d'una sèrie d'esdeveniments que desemboquen en una situació tràgica sense que ell hi pugui fer res. Per tant, es dedica sobretot a patir aquests esdeveniments; de fet, l'únic moment en què actua per intentar frenar-ne el curs és quan descobreix que l'administrador del web feixista és el seu fill. Immediatament truca a la seva exdona i la seva mare per fer-los-ho saber, i en veure que cap de les dues se'l creu, se'n va cap a Schwerin per parlar amb el fill i mirar de fer-lo recapacitar (IKde:70). Més enllà d'això, l'actitud del protagonista consisteix en desesperar-se i observar amb impotència, com per exemple quan, en veure que la relació entre àvia i nét s'estreny inexorablement en el decurs d'una trobada de supervivents del naufragi del *Gustloff*, opta per l'evasió i se'n va a caminar per la platja (IKde:92).<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>Aquest és el terme que Genette (1972, p. 253) fa servir per referir-se al tipus més implicat de narrador homodiegètic: l'“héros-narrateur” o, en paraules de Rimmon-Kenan (1983, p. 96), “protagonist-narrator”.

Aquest procés de deteriorament es complementa amb l'actitud resolutive d'un altre personatge, que actua com a “antisubjecte” i determina l'estructura actancial de la faula: Tulla, la mare del narrador.

En principi, la mare del narrador –més enllà de retreure-li que mai no hagi rendit homenatge a les víctimes del naufragi del *Gustloff* fent pública la seva vinculació personal amb la tragèdia; o de recordar-li regularment que és un mediocre– no té res en contra del seu fill. Però de manera progressiva s'anirà revelant que el seu comportament respon a uns objectius diametralment oposats als del protagonista, els quals desemboquen en un esdeveniment funcional (decisiu per a l'evolució de la faula): Konrad, el fill del narrador, mata un noi jueu.

Aquesta estructura actancial determinada pel personatge de la mare, però, es basa en un secret: és Tulla qui proporciona a Konrad (el seu nét) la pistola amb què cometrà el crim. Aquest detall –crucial per identificar la mare del protagonista com a antisubjecte–, però, no es fa evident a ulls del protagonista-narrador fins a les darreres pàgines de la novel·la.

### **3.2.2 La història**

Com es concreta aquesta estructura actancial secreta al nivell de la història? Si bé al nivell de la faula Paul no descobreix fins al final que la seva pròpia mare és el seu enemic, el lector –malgrat no disposar de la informació clau per entendre el veritable paper que Tulla juga en la història– intueix des de bon principi que el personatge de la mare, amb la seva passió obsessiva per tot allò que tingui a veure amb el *Gustloff* (sigui el vaixell en sí, sigui l'oficial nazi que va donar-li el nom), ha afectat molt negativament al protagonista. Ho intueix per mitjà dels comentaris obertament crítics (sovint ofensius)<sup>94</sup> que el narrador fa en contra de Tulla, i també de l'actitud crítica i amarga que el narrador adopta per sistema

---

<sup>93</sup>Tenint en compte tot això, si haguéssim d'adscriure aquest procés de deteriorament a una de les sis categories definides per Bremond (i esmentades a l'apartat “a) Instruments narratològics per a l'anàlisi de la ironia com a recurs narratiu”), probablement la més adequada seria la de “l'atac suportat” (“endured attack”, Bal, 1980/1997, p. 193).

<sup>94</sup>Per exemple, quan parla de l'època que va viure a casa d'una antiga companya d'escola de la seva mare, fa el següent comentari: “Ich wohnte gerne bei ihr. Sie verwöhnte mich. Und wenn sie von ihrer Schulfreundin sprach →Meine liebe Tulla hat mir auf Schleichwegen neuerlich ein Briefchen zukommen lassen...«, war ich für Minuten versucht, Mutter, dieses verflucht zähe Miststück, ein wenig liebgewinnen”. (IKde:18); “M'agradava viure a casa seva. M'aviciava. I quan parlava de la seva amiga d'escola →«la meva estimada Tulla m'acaba de fer arribar una carta d'amagat»–, per uns moments em sentia temptat de posar una mica d'afecte en la mare, aquest coi de mala bèstia emprenyadora”. (IKca:17)

davant dels diversos esdeveniments, siguin funcionals (decisius) o no funcionals (no decisius), la qual cosa crida l'atenció sobre la seva situació personal actual, presumiblement dolenta.

La sèrie d'esdeveniments –ordenats segons un criteri cronològic i/o causal– que constitueix la faula d'*Im Krebsgang* s'estructura, al nivell de la història, entorn d'un conjunt de retrospeccions i anticipacions. El temps primordial de la història s'entrellaça, per mitjà dels constants salts endarrere que fa el narrador, amb cinc unitats narratives secundàries: 1) la història de l'oficial nazi Wilhelm Gustloff; 2) la història d'Aleksandr Marinesko, el comandant del submarí que va enfonsar el *Gustloff*; 3) la història de David Frankfurter, el jueu que va matar Wilhelm Gustloff; 4) la història de la mare de Paul i el naufragi del *Gustloff*; i 5) la història del narrador després que marxés de Schwerin als setze anys fins al present (temps primordial).

Però a més d'aquestes retrospeccions –que tenen la funció principal de proporcionar al lector tota mena de detalls entorn de l'enfonsament del *Gustloff*–, en l'estructuració del flux cronològic d'*Im Krebsgang* també hi tenen un paper destacat les insinuacions (“hints”). Lluny de donar-nos informació concreta sobre esdeveniments situats fora del temps primordial<sup>95</sup> (com fan les anticipacions convencionals), aquestes insinuacions suggereixen subtilment el caire dramàtic que prendran els esdeveniments; l'atmosfera pessimista que han generat i, per tant, el caràcter negatiu que tenen per al protagonista.

De manera similar al que hem comentat a propòsit d'*Unkenrufe*, en alguns casos es concreten en comentaris irònics, i en d'altres ho fan en comentaris que, per bé que no són irònics, tenen un caràcter premonitori similar al dels deu passatges que formen part del nostre corpus relatiu a *Im Krebsgang*. Altra vegada, el pes del suspens recau en les insinuacions de tipus irònic, les quals –reforçades per les que no ho són– generen en el lector unes expectatives que es mantenen fins al final de la novel·la, i que es desenvolupa en tres fases que s'encavallen i evolucionen, en part, paral·lelament. D'acord amb aquestes tres fases, els passatges irònics seleccionats es poden agrupar en funció del suspens que generen:

1) Entorn del web feixista, la identitat del seu administrador i la identitat dels tres “herois” (des del capítol 1 fins a finals del capítol 3). De bon principi i durant els primers capítols de la novel·la, determinades insinuacions fan que el lector es pregunti quin paper jugaran en la història aquests tres elements: a) el web feixista amb el qual el narrador s'ha topat

---

<sup>95</sup>Cal dir que més endavant, al final de la història, acabaran formant part del temps primordial, quan el narrador ens proporcioni la informació que fins llavors s'ha insinuat.

per casualitat; b) la identitat de l'internauta neonazi que l'administra; i c) els tres personatges (Gustloff, un oficial nazi; Frankfurter, el jueu que va assassinar Gustloff; i Marinesko, l'oficial rus que va enfonsar el vaixell de refugiats batejat amb el nom de Gustloff) la biografia dels quals el narrador s'ha entretingut a relatar-nos.

El suspens creat entorn del primer i segon elements es manté fins al final del capítol 3, en què el narrador lliga caps i descobreix que l'internauta anònim és el seu propi fill, que amb 16 anys i com a resultat de la mala influència de la seva àvia Tulla s'ha tornat neonazi. Al mateix temps, es comença a resoldre també el suspens creat entorn del tercer element; el lector intueix (tot i que la sospita s'acabarà de confirmar progressivament al llarg de la novel·la) perquè eren tan importants Gustloff, Frankfurter i Marinesko per al desenvolupament de la història: el fet que Tulla anés a bord del vaixell *Gustloff* el dia que Marinesko l'enfonsà duu la mare de Paul a sentir una gran admiració pels nazis i un gran rancor envers els jueus, sentiments que més endavant inculca al seu nét.

2) Entorn d'allò que s'esdevindrà (des del capítol 1 fins a finals del capítol 8). Les insinuacions iròniques que revelen l'amargor del narrador en general –sovint lligades al fet que el narrador va créixer sense pare– creen expectatives sobre els motius d'aquesta amargor i, per tant, sobre els esdeveniments principals de la faula, de moment desconeguts per al lector. Una part d'aquest suspens es manté fins a finals del capítol 7, quan es revela que el fill del narrador ha matat el noi jueu amb qui havia estat xatejant per internet. L'altra s'allarga fins que Tulla confessa al narrador que ella mateixa va facilitar l'arma homicida al seu nét.

3) Entorn del paper que jugarà Tulla en tot plegat (des del capítol 1 fins a finals del capítol 8). Els comentaris sarcàstics que el narrador fa constantment sobre la seva mare duen el lector a sospitar que Tulla té alguna cosa a veure amb la infelicitat del narrador. Les expectatives generades per aquesta sospita es mantenen fins pràcticament el final de la novel·la, quan es revela que Konrad va rebre l'arma homicida de la seva àvia.

A continuació analitzem, tal com hem fet amb els passatges irònics relatius a *Unkenrufe*, el caràcter anticipatori dels indicis textuais d'*Im Krebsgang* i la focalització que hi exerceix el narrador, per tal de veure com contribueixen –juntament amb altres insinuacions no iròniques (que trobem sobretot al principi de la novel·la)<sup>96</sup> a generar suspens.

---

<sup>96</sup>N'és un exemple la reflexió que fa Paul a propòsit de les coincidències que envolten la data del 30 de gener del 45 (dia en què començà a enfonsar-se el vaixell, quaranta-cinc anys després del naixement de Wilhelm Gustloff i dotze anys després que els nazis accedissin al poder): “Das verfluchte Datum, mit dem

El primer indicatiu textual d'ironia apareix poc després que el narrador hagi presentat breument els tres personatges que originen la història que ens vol explicar, i després d'haver creat un cert suspens fent referència a un misteriós web feixista, en el qual dos internautes anònims discuteixen; l'un (l'administrador) en contra dels jueus; l'altre, a favor. El primer adopta el sobrenom de Diewerge (en referència a Wolfgang Diewerge, un dels col·laboradors més actius del ministre de propaganda Goebbels), i el segon es fa dir "Ludwig" (en referència a l'escriptor jueu Emil Ludwig):

IKde: Doch im Internet behauptete der Parteigenosse Diewerge im Gegensatz zum gleichfalls zitierten Schriftsteller Ludwig, den Diewerge stets »Emil Ludwig-Cohn« nannte: Der Jude Frankfurter sei nicht nur ein schwächlicher, sondern ein dem Rabbi-Vater auf der Tasche liegender, so fauler wie verbummelter Student gewesen, zudem ein stutzerhaft gekleideter Nichtsnutz und Kettenraucher. (IKde:15)

El fet que el narrador afegeixi sarcàsticament el mot "Parteigenosse" (que és com s'anomenaven els membres del partit nacionalsocialista alemany) al sobrenom de l'internauta feixista, denota un nivell de crítica que va més enllà del simple rebuig. Això, juntament amb l'interès paradoxal que mostra el narrador per un web amb el qual ideològicament no combrega en absolut, indica que la seva reacció té quelcom de personal, i duu el lector a preguntar-se quin paper jugarà l'internauta feixista en la història.

El suspens que genera aquest passatge irònic, d'altra banda, també està relacionat amb la focalització, que comença sent externa però esdevé híbrida a partir dels dos punts, quan el narrador reflecteix la visió de

---

alles begann, sich mordsmäßig steigerte, zum Höhepunkt kam, zu Ende ging. Auch ich bin, dank Mutter, auf den Tag des fortlebenden Unglücks datiert worden; dagegen lebt sie nach einem anderen Kalender und ermächtigt weder den Zufall noch ähnliche Alleserklärer." (Kde:11); "La maleïda data amb què tot va començar va créixer d'una manera formidable, va arribar al seu punt culminant i es va acabar. Jo també, gràcies a la mare, porto la data del dia d'aquesta desgràcia que continua viva; en canvi, ella viu d'acord amb un altre calendari i no es refia ni de la casualitat ni de cap altra art horoscòpica" (IKca:11). L'adjectiu amb què el narrador qualifica la data ("verflucht"; "maleïda") i la referència a una desgràcia que "continua viva" al·ludeixen al present desgraciat en què viu el personatge, i apunten a una unitat narrativa posterior en què, previsiblement, se'ns revelarà el perquè d'aquesta infelicitat. Si bé en aquest punt de la narració desconeixem quasi absolutament els motius que s'amaguen rere la infelicitat actual del narrador, l'afirmació que fa sobre la seva mare ("viu d'acord amb un altre calendari i no es refia de la casualitat ni de cap altra art horoscòpica") ens avança que el personatge de Tulla hi té alguna cosa a veure.

l'internauta neonazi. Si bé es tracta d'una focalització centrada exclusivament en les proclames feixistes de l'administrador del web i en les converses de xat que manté amb l'altre internauta anònim, el lector intueix que la informació rellevant és la que s'omet, relacionada amb: 1) la identitat de l'internauta; i 2) la importància que aquest web i el seu administrador tindran en el desenvolupament de la història.

En el segon passatge irònic, el narrador es compara amb el jueu David Frankfurter (assassí del nazi Wilhelm Gustloff), un dels tres personatges que, com s'ha insinuat des de bon principi, van jugar un rol decisiu en l'enfonsament del vaixell *Gustloff* i, de retop, en la vida de Paul:

2IKde: Man soll nicht vergleichen. Doch was das Pekuniäre betraf, ging es mir bald wie David Frankfurter in Bern, dem der ferne Vater monatlich ein Süm্মchen aufs Schweizer Konto legte. Mutters Cousin –hab ihn selig– hieß Harry Liebenau, war Sohn des Tischlermeisters in der einstigen Elsenstraße, lebte seit Ende der fünfziger Jahre in Baden-Baden und machte als Kulturredakteur für den Südwestfunk das Nachtprogramm: Lyrik gegen Mitternacht, wenn nur noch die Schwarzwaldtannen zuhörten. (IKde:19)

Rere aquesta comparació, però, s'hi amaga una intenció irònica; en realitat, el narrador no té res en comú amb Frankfurter. Es tracta d'una excusa per menysprear la figura paterna, sense la qual el narrador es va criar. Malgrat que no sap del cert si Harry Liebenau (el cosí de la seva mare) és el seu pare, Paul el ridiculitza, el menysté de manera exagerada i el presenta com un personatge grotesc.

Tenint en compte que ni tan sols no el va conèixer, aquesta ironia amarga resulta sorprenent; a més de revelar la marca profunda que l'absència de la figura paterna ha deixat en el personatge, indica també que no és gens feliç, i és en aquest sentit que el passatge apunta cap al futur de la narració, fent que el lector es pregunti quins motius s'amaguen rere l'actitud exageradament crítica i irònica del narrador. Altra vegada, el suspens generat per la insinuació està estretament vinculat amb la focalització, que és externa però reflecteix, en determinats punts del text, la visió d'una instància no identificable amb cap personatge de la faula (per mitjà d'una veu elevada que es concreta, per exemple, en la frase “was das Pekuniäre betraf”). Mitjançant aquesta focalització, el narrador ens mostra una part dels motius que expliquen l'actitud del personatge (l'absència del pare) però omet els importants (els que realment l'han fet infeliç, que no es revelaran fins al final de la història).

El tercer passatge irònic torna a revelar l'actitud amarga del narrador envers el pare que no va tenir:

3IKde: Da ich Mutters Schulfreundin nicht dauerhaft auf der Tasche liegen wollte, habe ich in einem an sich netten Brief, gleich nach der Schlußfloskel »Dein Dir unbekannter Sohn«, schön leserlich meine Kontonummer zur Kenntnis gebracht. (IKde:19)

Si bé en aquest cas l'actitud irònica de Paul no reflecteix una intenció ridiculitzadora (no es val de l'exageració per posar en evidència el seu pare putatiu), el to de crítica envers la figura paterna hi és tant o més present que en el passatge anterior. L'aparent frivolitat amb què el narrador explica que un dia va decidir demanar diners al cosí de la mare (titllant d'«agradable» una carta que no ho era gens), revela en realitat una actitud de retret, concentrada en la signatura «Dein Dir unbekannter Sohn» («el teu fill desconegut», IKca:18).

De nou, això fa sospitar al lector que hi ha altres raons que expliquen l'actitud irònica recurrent del narrador, potser fins i tot més importants que el fet d'haver crescut sense pare. La focalització, que fonamentalment és externa (només esdevé interna quan el narrador reproduïx les paraules amb què ell mateix va signar, molts anys abans i com a personatge implicat en la faula, la carta dirigida al pare putatiu), contribueix a generar suspens en la mesura que és limitada i amaga la informació necessària per entendre l'actitud irònica de Paul.

En el quart passatge irònic, el narrador torna a referir-se al trauma que li ha suposat viure sense pare, i al·ludeix de manera una mica més explícita al desenllaç tràgic de la història:

4IKde: Da waren die drei Helden, die mir jetzt wichtig sein müssen, besser dran. Jedenfalls hat Mutter selbst nicht gewußt, wer sie geschwängert hatte, als sie mit ihren Eltern am Vormittag des 30. Januar fünfundvierzig vom Kai Gotenhafen-Oxhöft weg als Siebentausendsoundsovielte eingeschifft wurde. Derjenige, nach dem das Schiff getauft worden war, konnte einen Kaufmann, Hermann Gustloff, als Vater nachweisen. Und derjenige, dem es gelang, das überladene Schiff zu versenken, ist in Odessa, weil er als Junge einer Diebesbande angehörte, die »blatnye« geheißt haben soll, vom Vater Marinesko ziemlich oft verprügelt worden, was eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird. Und David Frankfurter, der von Bern nach Davos reisend dafür gesorgt hat, daß das Schiff nach einem Blutzeugen benannt werden konnte, hat sogar einen richtigen Rabbi zum Vater gehabt. (IKde:21)

El fet que Paul es compari amb els tres personatges (un nazi; un comandant que va enfonsar un vaixell ple de refugiats de guerra; i un assassí), s'hi refereixi com a “herois”<sup>97</sup> i afirmi que van tenir més sort que ell, indica que el narrador no es considera gens afortunat. Això, juntament amb l'incís “die mir jetzt wichtig sein müssen” (“que ara seran importants per a mi”) referit als tres homes, suggereix uns esdeveniments futurs –per a Paul ja són passats però el lector encara els desconeix– de conseqüències negatives per al personatge del narrador.

D'altra banda, aquest incís també duu el lector a fer-se preguntes sobre la informació que s'amaga més enllà dels límits de la focalització de la veu narrativa. Es tracta d'una focalització externa que en certs moments reflecteix (per mitjà d'una veu elevada que es concreta en l'ús del pronom “derjenige” i d'una sintaxi complexa) la visió d'una instància aliena a l'obra literària, centrada en els tres personatges i les seves biografies poc lloables. El fet que, després de relatar-nos amb detall les accions criminals dels tres homes, el narrador afirmi que tindran un rol determinant en la seva vida, fa intuir el caire negatiu que prendran els esdeveniments a mesura que el narrador amplii els límits de la seva focalització.

Pel que fa al cinquè passatge irònic, el trobem després de les reflexions que fa el narrador entorn de l'assassinat de l'oficial nazi Gustloff per part del jueu Frankfurter. Després d'afirmar que l'homicidi va ser una acció inútil per als jueus –que no es van salvar de l'holocaust–, Paul es pregunta de què va servir als nazis:

5IKde: Und was hat den Nazis, frage ich mich, ein Blutzeuge mehr eingebracht? Na schön, ein Schiff wurde auf seinen Namen getauft. (IKde:30)
---

Responent-se a si mateix, el narrador diu sarcàsticament que l'assassinat de Gustloff sí que va aportar alguna cosa als nazis, perquè els va permetre batejar un vaixell amb el nom del màrtir. Amb aquest comentari amarg, Paul no només fa èmfasi en la inutilitat de la violència i els crims de sang en general; el to sarcàstic suggereix una certa implicació personal en els fets i duu el lector a intuir que potser això que per als nazis fou una minúcia (a parer de Paul), ha tingut, en canvi, conseqüències greus en el

---

<sup>97</sup>Cal tenir present que la paraula “Held”, en alemany, també s'empra en l'àmbit de la crítica literària per fer referència al personatge protagonista, tal com s'explica al *Metzler Literatur Lexikon* (1990). El narrador, doncs, juga amb la polisèmia del mot, que d'una banda té connotacions positives i, de l'altra, s'associa a l'“antiheroi” anímicament inestable i feble de caràcter propi de novel·les i obres dramàtiques del segle XIX, com ara *Woyzeck* (1837) de G. Büchner.



desenvolupament de la història que el narrador ens vol explicar, el protagonista de la qual no és altre que ell mateix.

De nou, la focalització intervé activament en la generació del suspens. En aquest cas és fonamentalment interna, atès que el narrador es dona veu a si mateix en tant que personatge, per mitjà d'una pregunta i una resposta formulades explícitament com a tals. A nivell informatiu, segueix centrada en fets històrics relacionats amb els tres personatges que el narrador ha anomenat “herois”. Això duu el lector a demanar-se, cada vegada amb més avidesa, perquè són rellevants aquests tres personatges, i de quina manera l'assassinat de Gustloff i el posterior enfonsament del vaixell que duia el seu nom, fa prop de seixanta anys, ha afectat negativament el narrador.

En el sisè passatge irònic, el narrador respon a una crítica de la seva mare (que l'ha titllat de “Versager”; <fracassat>) amb el següent comentari:

6IKde: »Stimmt«, habe ich gesagt, »aus mir ist nix Tolles geworden, wird auch nix mehr. Doch wie du siehst, Mutter, entwickle ich mich – wenn man das Entwicklung nennen darf – zum Kettenraucher.« (IKde:43)
---

L'actitud sarcàstica del narrador –que es desprèn del fet de presentar la seva addicció al tabac com un atenuant de la condició de fracassat que Tulla li ha atribuït–, genera suspens entorn dels esdeveniments decisius que tindran lloc més endavant i del paper que hi tindrà la mare del narrador.

La focalització, que és fonamentalment interna atès que el narrador reproduïx les paraules que ell mateix va dir en el passat com a personatge de la faula, se centra en mostrar el to de crítica i amargor que caracteritza no tan sols la relació entre mare i fill, sinó també la visió que té Paul d'ell mateix. Això, unit a la focalització que el narrador exerceix en els paràgrafs immediatament anteriors al fragment que ens ocupa –que ens permet veure com la relació entre Tulla i el seu nét s'estreny inexorablement– fa créixer en el lector l'avidesa per saber què hi ha més enllà d'aquesta focalització, és a dir, on portarà aquesta relació entre àvia i nét i de quina manera afectarà la vida del protagonista-narrador.

En el setè passatge irònic, el narrador torna a generar suspens entorn de la identitat de l'administrador del web feixista i la importància que té per a l'evolució de la història:

7IKde: Ziemlich sicher bin ich dennoch, daß sich mein Schweriner Webmaster rechtzeitig ein Exemplar hat kommen lassen, denn seine Internet-Seiten waren gespickt mit Grimm-Zitaten und polemischen Antworten auf das –zugegeben-langatmige Plädoyer des Verteidigers Curti. (IKde:44)

El fet que Paul empri un possessiu per referir-se a l'internauta anònim (“mein Schweriner Webmaster”; “el meu administrador de webs de Schwerin”, IKca:41), suggereix que la seva actitud en relació amb el web feixista va més enllà de la reprovació pròpia d'algú que se'l mira des de fora sense tenir-hi res a veure. Això fa que el lector es demani perquè el narrador es comporta com si hi estigués implicat personalment, i qui és aquest internauta que suscita un interès viu en el personatge de Paul.

La focalització del narrador –que en aquest cas és externa– se centra, com passa en passatges precedents, en donar més detalls sobre el contingut del web feixista. Aquest interès recurrent desvetlla en el lector la sospita que allò veritablement rellevant del web en qüestió és allò que no se'ns mostra; el paper central que jugarà en el desenvolupament de la trama.

Pel que fa al vuitè passatge irònic, altra vegada reflecteix l'actitud crítica del narrador envers la seva mare:

8IKde: Konnte das nicht mehr mitanhören, wenn sie mir, meistens sonntags, ihre Gustloff-Geschichten zu kloppen und Stampfkartoffeln auftischte: »Kam alles ins Rutschen. Kann man nich vergässen, sowas. Das heert nie auf. Da träum ech nich nur von, wie, als Schluß war, ain einziger Schrei ieberm Wasser losjing. Ond all die Kinderchen zwischen die Eisschollen...«

Manchmal hat Mutter, wenn sie nach dem Sonntagsessen mit ihrem Pott Kaffee am Küchentisch saß, nur »War aijentlich ain scheenes Schiff« gesagt, danach kein Wort mehr. Aber ihr Binnichtzuhausblick sagte genug. (IKde:53)

La imatge que Paul ens ofereix de la seva mare en aquest fragment és la d'un personatge contradictori i en certa manera frívol, capaç de parlar amb emoció de l'experiència traumàtica de l'enfonsament del *Gustloff* i, acte seguit, fer-ne un comentari fred i distanciat. L'actitud crítica i irònica que es desprèn de la manipulació, per part de la veu narrativa, dels actes de parla del personatge, juntament amb d'altres insinuacions semblants (iròniques, com el passatge 6IK comentat més amunt, o no iròniques<sup>98</sup>),

<sup>98</sup>Un exemple d'insinuació no irònica que contribueix a crear suspens entorn del rol decisiu que jugarà el personatge de Tulla en el desenvolupament de la trama (en la mesura que el narrador hi mostra una actitud de rebuig envers la seva mare)

fan que el lector es preguntí perquè Paul mostra aquest sentiment de rebuig permanent envers la seva mare.

Pel que fa a la focalització, és sobretot interna; el narrador ens mostra l'enfonsament del *Gustloff* des de la visió del personatge de Tulla. Com hem vist, però, darrere d'aquesta visió s'hi amaga la manipulació de Paul, que deixa entreveure una actitud irònica i reprovadora. En canvi, no se'ns permet veure què hi ha darrere d'aquesta actitud; quina n'és la causa veritable més enllà del caràcter fort, contradictori i poc amable del personatge de Tulla.

En el novè passatge irònic, malgrat que ja s'ha revelat la identitat de l'internauta anònim, el narrador segueix emprant el web feixista com a excusa per crear suspens, en aquest cas entorn dels esdeveniments tràgics amb què es tancarà la història:

9IKde: Auf unserer globalen Spielwiese, dem gepriesenen Ort letztmöglicher Kommunikation, hieß das sowjetische U-Boot S13 im Wortlaut der mir familiär nahen Website kategorisch: »Das Mordboot«. (IKde:127)

L'actitud irònica del narrador es dirigeix, aquesta vegada, en contra del món d'Internet i del paper primordial que sovint li atribueixen les societats occidentals. El narrador imita els termes positius amb què sovint es parla d'Internet als mitjans de comunicació, però tot seguit posa en qüestió aquesta visió positiva citant el nom amb el qual, en el web feixista del seu fill i amb total impunitat, es fa referència al submarí que va enfonsar el *Gustloff*: “Mordsboot” (“vaixell assassí”, IKca:118).

Aquest menyspreu del narrador envers Internet reforça la sospita del lector que alguna cosa tràgica s'esdevindrà, relacionada amb el fill del narrador i de conseqüències devastadores per a aquest darrer. Com que la

és aquesta: “Bin sicher, daß Mutter ihn mit ihren Geschichten, die ja nicht nur auf dem Tischlereihof in Langfuhrs Elsenstraße spielten, vollgedröhnt hat. Alles, sogar ihre Abenteuer als Straßenbahnschaffnerin im letzten Kriegsjahr, hat sie ausgepackt. Wie ein Schwamm muß der Junge ihr Gerede aufgesogen haben. Natürlich hat sie ihn auch mit der Story vom ewigsinkenden Schiff abgefüttert. Ab dann war Konny oder »Konradchen«, wie Mutter sagte, ihre große Hoffnung” (IKde:42); “Estic convençut que la mare li va omplir el cap amb les seves històries, que ja no passaven només a la fusteria del carrer Elsen de Langfuhr. Li va abocar tot, fins i tot les seves aventures com a cobradora de tramvia l'últim any de guerra. El xicot devia absorbir la seva xerrameca com una esponja. Per descomptat que també li va péixer la cançó enfadada del vaixell naufragat. Des d'aleshores, en Konny, o «Konradet», com li deia la mare, va ser la seva gran esperança.” (IKca:39)

focalització, que és fonamentalment externa, s'ha ampliat (de manera que ara no només ens ofereix informació sobre el web feixista sinó que també ens mostra la identitat del seu administrador), el suspens també ha crescut, atès que al lector li falten menys peces per completar el trencaclosques i això intensifica el seu afany per aconseguir-les.

En el darrer passatge irònic, cap al final de la novel·la, el narrador torna a al·ludir a l'esdeveniment tràgic que aviat es revelarà:

10IKde: Mein Sohn verstand es, Bilder und Bildchen, Tabellen und Dokumente geschickt zu plazieren. So konnte auf seiner Website nicht nur die Vorder-, auch die Rückseite des überragenden Granits, aufgerichtet am Südufer des Schweriner Sees, besichtigt werden. Er hatte sich Mühe gegeben und neben der fotografierten Gesamtansicht des Steins eine Vergrößerung der sonst schwer lesbaren Inschrift zur Anschauung gebracht, die auf der Hinterseite gemeißelt stand. Übereinander drei Zeilen: »Gelebt für die Bewegung — Gemeuchelt vom Juden — Gestorben für Deutschland«. (IKde:162)

La ironia sarcàstica amb què el narrador descriu l'habilitat que té el seu fill per fer bones fotografies i integrar-les al seu web és una excusa per mostrar, un cop més, l'actitud radicalment feixista del noi, que presagia cada vegada amb més intensitat (atès que ens anem apropant al desenllaç) un final tràgic.

La focalització, altra vegada externa, se centra en un conjunt d'imatges que Konrad ha penjat al web, en les quals es veu el monument que els nazis van dedicar a Gustloff. El to premonitori s'intensifica quan el narrador reproduïx la inscripció gravada al granit: "Viscut per al moviment – assassinat pels jueus – mort per Alemanya." [IKca:150]. Aquestes tres frases al·ludeixen a l'esdeveniment decisiu que protagonitzarà Konrad, el qual, com Gustloff, haurà viscut obsedit pel nazisme; a diferència d'ell, no morirà assassinat sinó que matarà un jueu; però –altra vegada com Gustloff–, ho haurà fet convençut de servir a la pàtria.<sup>99</sup> Precisament aquesta informació, però, queda fora de la focalització de la veu narrativa; és el seu caràcter absent i el caire ominós

<sup>99</sup>El to premonitori d'aquest passatge irònic i el consegüent suspens que se'n deriva es veuen reforçats per mitjà del comentari que ve immediatament després: "Doch diese Erklärung und auch weitere Suche nach dem Motiv bringen kaum Licht in das, was am Nachmittag des 20. April 1997 geschah." (IKde:162); "Tanmateix, aquesta explicació i posteriors recerques del motiu no fan prou llum sobre el que s'esdevingué la tarda del 20 d'abril de 1997." (IKca:151). La data esmentada fa referència al dia en què Konrad mata el noi jueu, després d'haver-lo citat al monument erigit pels nazis a la memòria de Gustloff.

de la imatge mostrada allò que esperona l'avidesa del lector per arribar al desenllaç de la història.

En tots aquests passatges irònics, doncs, les insinuacions i la focalització contribueixen a generar un suspens que es va acumulant i creix a mesura que la història avança. Les insinuacions generen expectatives en virtut del seu caràcter anticipatori i també en virtut de la focalització; la imatge que aquestes ens ofereixen del món ficcional és incompleta, la qual cosa potencia en el lector l'avidesa de descobrir les peces que falten per completar i entendre el trencaclosques (Quin és el motiu de la ironia amarga del narrador? Quines conseqüències tràgiques s'han derivat de l'obsessió del seu fill per la tragèdia del *Gustloff*? Què l'empeny, realment, a matar el noi jueu?), i com més s'allarga en el temps aquesta focalització limitada, més creix l'avidesa del lector per tenir accés a la imatge completa. D'acord amb el model d'anàlisi del suspens basat en el coneixement accessible a lector i personatges (proposat per Bal i explicat a l'apartat "Instrumentos narratològics per a l'anàlisi al nivell de la història"), el suspens que es genera a *Im Krebsgang* és resultat, en últim terme, del fet que el lector sap menys coses que el personatge focalitzador, el qual amaga un secret.

### **3.2.3 El text**

Aquests passatges irònics que, com acabem de veure, determinen l'estrat narratiu de la història, també són decisius a l'hora de conformar el text. Com en el cas d'*Unkenrufe*, exerceixen aquesta funció essencial en dos sentits complementaris: d'una banda, mostrant-se indistintament en formes textuais argumentatives, narratives i descriptives; i de l'altra, manifestant-se en els dos nivells narratius (tant el del narrador com el del personatge) i en una sèrie d'actes de parla diferents.

Pel que fa a les formes textuais, alguns dels passatges irònics d'*Im Krebsgang* són argumentatius, d'altres narratius i, en menor mesura, també n'hi ha algun de descriptiu. En el cas dels narratius, veurem que habitualment se centren en relatar esdeveniments no funcionals com a excusa per fer un comentari irònic sobre alguna cosa o algú amb qui el narrador està en desacord, o que li desperta un sentiment de rebuig o de ressentiment. D'altra banda, sovint també ens trobem que en un mateix passatge hi conflueixen trets propis de diverses formes textuais; en aquest sentit, si bé a *Unkenrufe* els casos d'hibridació que hi hem observat resulten fonamentalment de la confluència entre narració i argumentació, a *Im Krebsgang* més aviat hi trobem exemples de confluència entre narració i descripció.

Pel que fa als nivells narratius, alguns passatges irònics s'inscriuen en el primer, i d'altres presenten una interferència textual entre el primer i el segon. Les categories més emprades pel narrador a l'hora d'expressar la seva actitud irònica són el discurs directe i la narració i, en menor mesura, el discurs indirecte i directe lliure. Altra vegada, l'ús d'una categoria o una altra té a veure amb la focalització exercida en cada passatge en el marc de l'estrat narratiu de la història. Quan la veu narrativa cedeix la focalització a un personatge (ja sigui a ell mateix com a participant de la història o a un personatge diferent), sovint això es tradueix, a l'estrat narratiu del text, en l'ús del discurs directe o indirecte lliure. En canvi, en els casos de focalització externa (és a dir, quan el protagonista-narrador explica els fets des de fora la història, en tant que fets viscuts en el passat), l'única veu que es fa sentir és la narrativa. Com a *Unkenrufe*, però, veurem que fins i tot quan la focalització és externa pot aparèixer una altra veu, que no és l'habitual del narrador ni es pot identificar amb la de cap personatge, però que també és apta per canalitzar l'actitud irònica de la veu narrativa.

Tot seguit mostrem, doncs, una anàlisi dels passatges irònics centrada en les formes textuais i en els nivells narratius. Altra vegada, els hem agrupat d'acord amb la forma textual en què es manifesten, per bé que sovint – com ja hem observat a propòsit d'*Unkenrufe*– un mateix passatge irònic pot adoptar diferents formes textuais.

Tres dels deu passatges irònics relatius al corpus d'*Im Krebsgang* coincideixen amb fragments textuais argumentatius. Un d'ells és aquest:

4IKde: Da waren die drei Helden, die mir jetzt wichtig sein müssen, besser dran. Jedenfalls hat Mutter selbst nicht gewußt, wer sie geschwängert hatte, als sie mit ihren Eltern am Vormittag des 30. Januar fünfundvierzig vom Kai Gotenhafen-Oxhöft weg als Siebentausendsoundsovielte eingeschifft wurde. Derjenige, nach dem das Schiff getauft worden war, konnte einen Kaufmann, Hermann Gustloff, als Vater nachweisen. Und derjenige, dem es gelang, das überladene Schiff zu versenken, ist in Odessa, weil er als Junge einer Diebesbande angehörte, die »blatnye« geheißen haben soll, vom Vater Marinesko ziemlich oft verprügelt worden, was eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird. Und David Frankfurter, der von Bern nach Davos reisend dafür gesorgt hat, daß das Schiff nach einem Blutzügen benannt werden konnte, hat sogar einen richtigen Rabbi zum Vater gehabt. (IKde:21)

A la primera línia, el narrador hi exposa una reflexió: els tres personatges a partir dels quals s'origina el seu drama personal van ser més afortunats que ell, atès que tots tres van gaudir d'una figura paterna. A partir d'aquí,

la resta del passatge es constitueix dels arguments amb els quals Paul pretén demostrar la seva “tesi”. No es tracta, però, d'una argumentació convencional; la intenció de Paul no és raonar la seva opinió de manera objectiva, sinó presentar irònicament els personatges com uns “herois” amb l'objectiu d'expressar 1) el seu rancor per no haver tingut pare i 2) la contradicció que suposa envejar uns criminals pel simple fet que ells sí que en van tenir.

D'altra banda, aquest passatge s'inscriu en el primer nivell narratiu. D'acord amb la focalització externa que opera en aquest fragment a nivell de la història (com hem vist a l'apartat anterior), el narrador es mou dins la categoria de narració. Així i tot, en algunes parts del passatge la ironia està relacionada amb la presència d'una veu diferent de la que habitualment empra el narrador, que dota la descripció dels tres “herois” d'una pompositat gens avinent amb les seves biografies.

Un altre passatge irònic que es manifesta en forma textual discursiva és el següent:

5IKde: Und was hat den Nazis, frage ich mich, ein Blutzeuge mehr eingebracht? Na schön, ein Schiff wurde auf seinen Namen getauft. (IKde:30)
--

La pregunta que es fa el narrador a si mateix li serveix d'excusa per expressar la seva posició ideològica respecte del nazisme i la violència en general. Ho fa d'una manera sarcàstica (al·legant que l'assassinat de Gustloff va permetre als nazis batejar un vaixell i que, per tant, els va suposar un guany remarcable), de manera que, a més, reflecteix el dolor que sent en recordar un fet estretament relacionat amb les desgràcies que més endavant li han arruïnat la vida.

Pel que fa als nivells narratius, el narrador es mou a cavall del primer i del segon. Malgrat que el narrador formula explícitament la pregunta com a tal per mitjà d'un signe d'interrogació i cal entendre-la, doncs, com una reproducció literal de les seves pròpies paraules com a personatge, va precedida d'un verb declaratiu (“frage ich mich”; “em pregunto”, IKca:31) que ens recorda que és el narrador qui dóna veu al “narrador-personatge”. Es tracta, doncs, d'un cas d'interferència textual entre el primer i el segon nivells narratius, concretat en un fragment en discurs directe. La resposta, en canvi, pertany plenament al nivell narratiu del personatge, atès que està formulada en discurs directe lliure. No hi ha cap verb declaratiu que introdueixi l'acte de parla, la qual cosa en principi indica que és una reproducció fidedigna de les paraules de Paul, el “narrador-personatge”.

Això no obstant, dues marques de no fiabilitat suggereixen al lector que no s'ha de prendre seriosament aquestes paraules: 1) la implicació personal de Paul en la història, que el duu a adoptar una actitud negativa i sarcàstica –fruit de la seva desesperació– davant de tot allò que envolta la tragèdia del *Gustloff*; i 2) el seu esquema de valors, contrari al nazisme i als totalitarismes en general, el qual ens indica que el seu comentari s'ha d'interpretar en clau irònica.

Finalment, trobem un darrer fragment argumentatiu:

6IKde: »Stimmt«, habe ich gesagt, »aus mir ist nix Tolles geworden, wird auch nix mehr. Doch wie du siehst, Mutter, entwickle ich mich – wenn man das Entwicklung nennen darf – zum Kettenraucher.« (IKde:43)

En aquest cas, el narrador aprofita el comentari previ de Tulla (que, recordem, el titlla de fracassat) per expressar sarcàsticament una opinió sobre si mateix. Un cop ha admès que la seva mare té raó, presenta, a tall d'argument capaç d'atenuar els aspectes negatius inherents a la condició de fracassat, el fet d'estar-se tornant un fumador empedreït. D'aquesta manera no només posa de manifest el poc respecte que es té a si mateix sinó que expressa, també, un fort sentiment de rebuig envers Tulla.

Pel que fa al nivell narratiu, altra vegada ens trobem amb un fragment en discurs directe i, per tant, amb una interferència textual entre el primer i el segon nivell. El narrador reproduceix, en principi de manera fidedigna (com indiquen les cometes) les paraules textuais amb què respon al comentari de la seva mare. De nou, però, dues marques de no fiabilitat indiquen al lector que cal interpretar les seves paraules en clau sarcàstica. Una d'elles és la implicació personal del narrador en la història; a aquestes alçades de la novel·la el lector ja està familiaritzat amb el sentiment de rebuig que sent Paul envers Tulla, i que manifesta per mitjà d'una actitud sarcàstica. L'altra marca de no fiabilitat és l'esquema de valors de Paul; el lector sap que el fet de ser un fumador empedreït no encaixa amb l'ideal de persona exigent amb si mateixa –tant a nivell personal com professional– que el narrador voldria assolir.

D'altra banda, tres dels nostres passatges irònics tenen una forma textual híbrida en la mesura que presenten trets argumentatius i trets descriptius. Un d'ells és aquest:



7IKde: Ziemlich sicher bin ich dennoch, daß sich mein Schweriner Webmaster rechtzeitig ein Exemplar hat kommen lassen, denn seine Internet-Seiten waren gespickt mit Grimm-Zitaten und polemischen Antworten auf das –zugegeben-langatmige Plädoyer des Verteidigers Curti. (IKde:44)

La primera part del passatge és argumentativa, atès que el narrador hi especula sobre un fet relacionat amb l'internauta anònim i després explica en què basa la seva afirmació. La segona part, en canvi, és sobretot descriptiva: ens informa que el web feixista és ple de cites extretes d'un llibre escrit als anys trenta per un advocat nazi. Totes dues coses, però, són una excusa per expressar en clau irònica el rebuig del narrador envers l'internauta neonazi (que es concreta, sobretot, en el possessiu equívocament afectuós) i la impotència que sent davant la situació que li ha tocat viure, els detalls de la qual el lector encara desconeix.

Pel que fa al nivell narratiu, aquest passatge s'inscriu en el primer; més en concret, en la categoria de narració. D'acord amb la focalització externa que opera al nivell de la història, el narrador no canalitza la seva actitud irònica ni per mitjà de la veu de “narrador-personatge” (com succeïa en els dos passatges que tot just hem comentat), ni per mitjà d'un altre personatge de dins la falla; ho fa emprant la seva veu de narrador que contempla des de fora els fets viscuts, en la mesura que formen part del passat.

El següent passatge irònic presenta també una barreja de trets argumentatius i trets descriptius:

10IKde: Mein Sohn verstand es, Bilder und Bildchen, Tabellen und Dokumente geschickt zu plazieren. So konnte auf seiner Website nicht nur die Vorder-, auch die Rückseite des überragenden Granits, aufgerichtet am Südufer des Schweriner Sees, besichtigt werden. Er hatte sich Mühe gegeben und neben der fotografierten Gesamtansicht des Steins eine Vergrößerung der sonst schwer lesbaren Inschrift zur Anschauung gebracht, die auf der Hinterseite gemeißelt stand. Übereinander drei Zeilen: »Gelebt für die Bewegung — Gemeuchelt vom Juden — Gestorben für Deutschland«. (IKde:162)

El passatge comença amb una afirmació del narrador sobre la destresa que té el seu fill a l'hora de penjar fotografies i documents a Internet, cosa que justifica a continuació explicant que al seu web s'hi mostren unes imatges molt detallades del monument que els nazis van erigir en honor a Gustloff. La part inicial argumentativa, doncs, desemboca en una descripció, però l'objectiu principal del narrador no és ni argumentar ni descriure les

fotografies del monument; altra vegada, tot plegat és una excusa per planyer-se sarcàsticament del fet que el seu fill sigui un neonazi.

Com en el passatge anterior, en aquest cas el narrador també es manté en tot moment en el primer nivell de la narració. No hi trobem cap presentació d'un acte de parla; l'actitud irònica es canalitza exclusivament a través del narrador en tant que agent extern al món ficcional, que reflexiona sobre uns fets que ell mateix va protagonitzar però que pertanyen al passat.

Un tercer passatge irònic que presenta una hibridació de trets descriptius i trets argumentatius és el següent:

9IKde: Auf unserer globalen Spielwiese, dem gepriesenen Ort letztmöglicher Kommunikation, hieß das sowjetische U-Boot S13 im Wortlaut der mir familiär nahen Website kategorisch: »Das Mordboot«. (IKde:127)
--

Amb aquest passatge, el narrador torna a descriure el web feixista. Ens apropem, però, al final de la història (el lector ja ha resolt alguns dels enigmes plantejats al principi i sap que l'internauta neonazi és el fill del narrador), de manera que l'objectiu de la descripció no és afegir més informació sobre la ideologia i l'estil del web, sinó canalitzar l'actitud sarcàstica del narrador. A més, a l'inici del fragment també descriu el món d'Internet, en uns termes de crítica que acosten la descripció a la forma textual argumentativa. El narrador presenta Internet com una eina de comunicació sovint massa lloada als mitjans de comunicació, i tot seguit justifica la seva opinió citant un exemple extret del web del seu fill.

Pel que fa als nivells narratius, aquest passatge s'inscriu fonamentalment en el primer. Exceptuant la breu incursió que fa el narrador en el segon nivell mitjançant el fragment de discurs directe "Das Mordboot" ("el vaixell assassí", IKca:118), la ironia es canalitza per mitjà de la veu narrativa en tant que agent extern, en el marc de la categoria de narració. Des d'aquí, de manera similar al que hem observat al passatge anterior, el narrador també es fa ressò (sobretot a la part inicial del passatge) d'una veu diferent de la seva, que recorda el llenguatge altissonant propi d'alguns mitjans periodístics i per mitjà de la qual canalitza la seva actitud sarcàstica.

Pel que fa als passatges que es manifesten en formes textuais narratives, són els dos que comentem a continuació:

3IKde: Da ich Mutters Schulfreundin nicht dauerhaft auf der Tasche liegen wollte, habe ich in einem an sich netten Brief, gleich nach der Schlußfloskel »Dein Dir unbekannter Sohn«, schön leserlich meine Kontonummer zur Kenntnis gebracht. (IKde:19)

Atès que l'esdeveniment narrat no és decisiu (no canvia el curs de la faula ni aporta informació clau per al desenvolupament de la història), el centre d'atenció del passatge no és l'acció d'escriure una carta per demanar diners al pare putatiu. Allò veritablement rellevant és el to irònic que se'n desprèn: després de qualificar el contingut de la carta amb adjectius positius, el narrador explica que al final de tot (després de la signatura i sense cap altra informació) hi va incloure el seu número de compte.

Pel que fa als nivells narratius, i arran de la presència d'un fragment de discurs directe (“Dein Dir unbekannter Sohn”; “el teu fill desconegut”, IKca:18), observem una interferència textual entre el nivell del narrador i el del personatge. D'una banda, se'ns mostren les paraules textuais que Paul va emprar per signar la carta dirigida al pare putatiu, però al mateix temps s'associen a l'expressió “habe ich [...] zur Kenntnis gebracht” (<vaig fer-li saber>), la qual cosa indica al lector que rere les paraules del “narrador-personatge” s'hi amaga la veu del narrador com a agent extern, que contempla els fets narrats des de la distància temporal.

L'altre passatge irònic que coincideix amb un fragment textual narratiu és el que citem a continuació:

8IKde: Konnte das nicht mehr mitanhören, wenn sie mir, meistens sonntags, ihre Gustloff-Geschichten zu kloppen und Stampfkartoffeln auftischte: »Kam alles ins Rutschen. Kann man nich vergässen, sowas. Das heert nie auf. Da träum ech nich nur von, wie, als Schluß war, ain einziger Schrei ieberm Wasser losjing. Ond all die Kinderchen zwischen die Eisschollen...«

Manchmal hat Mutter, wenn sie nach dem Sonntagessen mit ihrem Pott Kaffee am Küchentisch saß, nur »War aijentlich ain scheenes Schiff« gesagt, danach kein Wort mehr. Aber ihr Binnichtzuhauseblick sagte genug. (IKde:53)

En aquest cas, la narració avança en dos sentits: d'una banda, el narrador ens explica com transcorrien els diumenges a l'hora del dinar i del cafè amb la seva mare; de l'altra, mitjançant la veu de Tulla, ens dona detalls sobre el naufragi del *Gustloff*. El primer és un esdeveniment no funcional; els àpats que comparteixen el narrador i la seva mare, si bé

retrospectivament irriteren el narrador, no determinen el curs de la faula. El segon, en canvi, sí que és funcional; com hem vist, el naufragi del *Gustloff* és un dels fets que originen el drama personal del narrador. Així i tot, la seva narració no es redueix a aquest únic passatge, sinó que s'estén al llarg d'uns quants capítols. Per tant, tant el naufragi com els dinars amb Tulla són, en aquest cas, un pretext que el narrador aprofita per expressar irònicament el rebuig que sent envers la seva mare.

Pel que fa als nivells narratius, de nou observem una interferència entre el nivell del narrador i el del personatge, que aquesta vegada es concreta en dos fragments en discurs directe mitjançant els quals el narrador passa del primer nivell al segon, i canalitza la seva actitud irònica emprant, en part, la veu de la seva mare. Una “marca de no fiabilitat” indica al lector que rere la reproducció aparentment fidedigna d'aquests dos fragments emesos l'un darrere l'altre de manera artificiosa (per mitjà d'una el·lipsi temporal),<sup>100</sup> s'hi amaga una intenció de burla: la forta implicació de Paul en la història narrada, o dit d'altra manera, la seva actitud negativa envers Tulla. Això duu el lector a posar en dubte que l'única intenció del narrador en reproduir les paraules de la mare (fins i tot en reproduïx l'accent) sigui documentar objectivament la seva manera de parlar.

El passatge irònic que comentem tot seguit presenta una barreja de trets narratius i trets descriptius:

2IKde: Man soll nicht vergleichen. Doch was das Pekuniäre betraf, ging es mir bald wie David Frankfurter in Bern, dem der ferne Vater monatlich ein Sümchen aufs Schweizer Konto legte. Mutters Cousin –hab ihn selig– hieß Harry Liebenau, war Sohn des Tischlermeisters in der einstigen Elsenstraße, lebte seit Ende der fünfziger Jahre in Baden-Baden und machte als Kulturredakteur für den Südwestfunk das Nachtprogramm: Lyrik gegen Mitternacht, wenn nur noch die Schwarzwaldtannen zuhörten. (IKde:19)

Al principi del passatge, el narrador ens explica que en un moment donat de la seva adolescència va trobar-se una situació econòmica semblant a la de Frankfurter, el qual tenia un pare adinerat que el mantenia. La funció d'aquesta part narrativa no és tant explicar la situació (poc important per al desenvolupament de la trama) com mostrar l'actitud irònica del narrador envers la figura paterna. Emprant un llenguatge de to elevat (per exemple, la frase “was das Pekuniäre betraf”), el narrador fa veure que no té cap lligam emotiu amb Harry Liebenau, la qual cosa posa de manifest justament el contrari.

<sup>100</sup>Per a més informació, vegeu l'apartat “Passatge irònic 8IK”.

La segona part del passatge és una descripció; altra vegada, però, la funció d'aquest passatge no és descriptiva. Tenint en compte que Harry Liebenau té una importància merament accidental en la història, el fet que el narrador el descriu irònicament indica la seva voluntat de projectar, contra algú que representa el seu pare, l'enuig i la impotència que sent davant del fet traumàtic d'haver viscut sempre sense figura paterna.

Pel que fa als nivells narratius i en correspondència amb la focalització externa que opera al nivell de la història, en aquest cas el narrador es mou dins la categoria de narració. Així i tot, a la part narrativa del text hi trobem indicis d'una veu diferent de la del narrador (de to més elevat), que si bé no es pot atribuir a cap personatge de dins la història, té una certa similitud amb la presentació d'un acte de parla.

Finalment, un dels nostres passatges irònics es manifesta en forma textual descriptiva:

IKde: Doch im Internet behauptete der Parteigenosse Diewerge im Gegensatz zum gleichfalls zitierten Schriftsteller Ludwig, den Diewerge stets »Emil Ludwig-Cohn« nannte: Der Jude Frankfurter sei nicht nur ein schwächlicher, sondern ein dem Rabbi-Vater auf der Tasche liegender, so fauler wie verbummelter Student gewesen, zudem ein stutzerhaft gekleideter Nichtsnutz und Kettenraucher. (IKde:15)

Atès que no és la primera descripció que el narrador fa del web, en llegir aquest passatge el lector ja en coneix el caràcter xenòfob. La funció principal del fragment, doncs, no és descriptiva; l'objectiu del narrador no és informar del vocabulari que hi emprava l'internauta anònim sinó expressar de manera sarcàstica el rebuig que li suscita aquest llenguatge feixista i, també (encara que això no se sabrà fins més endavant) el fet que l'internauta neonazi sigui el seu propi fill.

Pel que fa als nivells narratius, observem una interferència textual entre el nivell del narrador i el del personatge, concretada en un fragment en discurs indirecte lliure; després dels dos punts, la veu narrativa es desdobla i emprava la veu del personatge Diewerge, de manera que n'adopta el vocabulari ofensiu i d'inspiració nazi. Malgrat que la categoria del discurs indirecte lliure en alguns casos pot ser ambigua pel que fa a la identitat de l'emissor, aquí el context ens indica de manera diàfana que el narrador no comparteix el discurs de Diewerge; l'imita, precisament, per distanciar-se'n, ridiculitzar-lo i expressar el rebuig que li inspira.

### 3.2.4 Resum

De l'anàlisi narratològica dels passatges irònics d'*Im Krebsgang*, destaquem el següent:

1) Pel que fa al nivell de la història, fan una funció determinant en la mesura que creen i articulen el suspens al llarg de tota la novel·la. Aquesta funció determinant és fruit, com a *Unkenrufe*, d'una focalització restringida i del fet que tots els passatges són, a la vegada, insinuacions. La focalització se centra sempre en els mateixos aspectes, que fonamentalment són: el web feixista i les converses de xat que hi tenen lloc; la vida dels tres personatges que motiven la història; l'absència del pare del narrador; i la relació conflictiva entre el narrador i la seva mare. Atès que tot això sempre va acompanyat d'una actitud irònica per part del narrador, sovint de to amarg i extremadament crític, el lector es pregunta des de bon principi què hi ha fora dels límits d'aquesta focalització. Així mateix, els passatges irònics actuen com a insinuacions que apunten cap al final de la història i que, a mesura que avança la narració i s'amplien els límits de la focalització, potencien cada vegada més les expectatives generades en el lector.

2) A nivell de text, els passatges irònics analitzats tenen, també, un paper determinant. D'una banda, es manifesten en formes textuals diverses i en una proporció equilibrada: n'hi ha tres d'argumentatius; dos de narratius i un de descriptiu; la resta són una hibridació (en la majoria de casos es tracta d'una barreja d'argumentació i descripció). D'altra banda, pel que fa als nivells narratius, la ironia es gestiona tant per mitjà de la veu narrativa com per mitjà d'altres veus. Hi ha quatre passatges en els quals el narrador canalitza la seva actitud irònica fonamentalment mitjançant la seva pròpia veu. En els sis passatges restants, hi observem una interferència textual entre el nivell del narrador i el del personatge, que es concreta en cinc casos de discurs directe, un cas de discurs indirecte lliure i un cas de discurs directe lliure.

En resum, els resultats d'aquesta anàlisi mostren que els passatges irònics d'*Im Krebsgang* fan una funció essencial com a estructuradors tant de la història com del text i determinen, doncs, tot l'entramat narratiu de l'obra.

### 3.3 Conclusions

A partir de l'anàlisi dels passatges irònics d'*Unkenrufe* i d'*Im Krebsgang* des d'un punt de vista narratològic, podem concloure que:

1) La ironia és un element essencial en l'estructuració de l'estrat narratiu de la història, en virtut del suspens que genera. Ens ho indiquen dos factors: a) el fet que tots els passatges funcionin com a insinuacions; i b)

el fet que la focalització, sigui externa, interna o híbrida, sempre es restringeixi a les mateixes informacions, fent que el lector es preguntï constantment què hi ha més enllà d'aquesta focalització.

2) La ironia és un element essencial en la conformació del text. Ens ho indiquen dos factors: a) el fet que els passatges irònics es manifestin en totes les formes textuais (argumentatives, descriptives i narratives), sovint híbrides; i b) el fet que la ironia impregni els dos nivells narratius i es manifesti, més enllà de la categoria més propera al nivell del narrador (“narració”) en un ventall ampli d'actes de parla, d'entre els quals destaca, sobretot, el discurs directe.

A continuació, presentem dues taules (Taula 6 i Taula 7) en les quals resumim el paper que desenvolupen els passatges irònics en l'estructuració de l'entramat narratiu d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*.

<b>Text</b>	<b>Formes textuais</b>	Argumentatives	Narratives			Descriptives	
		1URde, 4URde, 5URde, 6URde, 7URde, 8URde	1URde, 2URde, 7URde, 8URde			2URde, 3URde, 9URde, 10URde	
	<b>Nivells narratius</b>						
Narració		Informe sobre actes de parla	Discurs indirecte	Discurs indirecte lliure	Discurs directe	Discurs directe lliure	
1URde 2URde 3URde 4URde 5URde 6URde 7URde 8URde 9URde 10URde		Ø	Ø	3URde 10URde	1URde 2URde 5URde 6URde 8URde 10URde	Ø	
<b>Història</b>	<b>Focalització</b>						
	<b>Insinuacions</b>	Entorn d'allò que s'esdevindrà en relació amb el "cementiri de la reconciliació"			Entorn d'allò que succeirà a Reschke i Piątkowska		
		4URde, 5URde, 6URde, 7URde, 8URde			1URde, 2URde, 3URde, 4URde, 5URde, 6URde, 7URde, 8URde, 9URde, 10URde		

Taula 6. Els passatges irònics d'*Unkenrufe* i l'estructuració de la història i el text.



<b>Text</b>	<b>Formes textuais</b>	Argumentatives	Narratives		Descriptives	
		4IKde, 5IKde, 6IKde, 7IKde, 9IKde, 10IKde	2IKde, 3IKde, 8IKde		1IKde, 2IKde, 7IKde, 9IKde, 10IKde	
	<b>Nivells narratius</b>					
	Narració	Informe sobre actes de parla	Discurs indirecte	Discurs indirecte lliure	Discurs directe	Discurs directe lliure
	1IKde 2IKde 3IKde 4IKde 7IKde 8IKde 9IKde 10IKde	∅	∅	1IKde	3IKde 5IKde 6IKde 8IKde 9IKde	5IKde
<b>Història</b>	<b>Focalització</b>					
	<b>Insinuacions</b>	Entorn del web, l'internauta anònim i els 3 "herois"		Entorn d'allò que s'esdevindrà		Entorn del paper que hi jugarà Tulla
		1IKde, 4IKde, 5IKde, 7IKde		1IKde, 2IKde, 3IKde, 4IKde, 5IKde, 6IKde, 7IKde, 9IKde, 10IKde		6IKde, 8IKde

Taula 7. Els passatges irònics d'*Im Krebsgang* i l'estructuració de la història i el text.



## 4. ANÀLISI COMPARATIVA I DESCRIPTIVA DELS PASSATGES IRÒNICS ORIGINALS I TRADUÏTS

A continuació presentem la nostra anàlisi dels 20 passatges irònics originals d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* i les seves corresponents versions angleses, daneses, catalanes i espanyoles. En cada cas, el nostre comentari segueix aquesta estructura: a) presentació del passatge original, en la qual resumim les estratègies d'ironia que s'hi han emprat així com també els aspectes que ens han permès identificar-lo com a irònic, b) anàlisi de l'original i de les versions; i c) síntesi de l'anàlisi, en la qual destaquem breument allò que considerem més rellevant de l'anàlisi de cada passatge.

A cadascun dels passatges (tant originals com traduïts), hem marcat en negreta els elements verbals en els quals es concreta la ironia, i quan ho hem cregut necessari hem inclòs entre claudàtors, a més del passatge irònic pròpiament dit, els fragments que el segueixen o precedeixen.

### 4.1 *Unkenrufe*

#### 4.1.1 *Passatge irònic 1UR*

1URde: [»Darf ich?« So begann das Gespräch. Der Witwer wollte nicht nur seine, er wollte auch ihre Astern, den nun einzigen Strauß, bezahlen und zog Scheine aus der Brieftasche, unsicher angesichts der an Nullen so reichen Währung. Da sagte die Witwe mit Akzent: »Nichts dürfen Sie.«]

Mag sein, daß ihr Gebrauch der fremden Sprache dem Verbot zusätzliche Schärfe beimischte, und **hätte nicht eine sogleich drangeknüpfte Bemerkung »Nun ist schöner Strauß doch noch geworden« das eigentliche Gespräch eröffnet, wäre die zufällige Begegnung zwischen Witwer und Witwe mit dem Kursverfall des Zloty zu vergleichen gewesen.** (Urde:10)

#### •Presentació

En aquest primer passatge, el narrador descriu el moment en què els dos protagonistes (que s'acaben de conèixer triant flors en una parada del mercat) trenquen el gel i comencen a conversar, després que la vídua hagi dissuadit el vidu de pagar-li un ram de flors.

La ironia es concreta en un contrast entre instrucció i intenció basat en una comparació implícita que té un fort component humorístic. Per copsar-la, el lector ha de tenir certs coneixements sobre la història recent dels països comunistes de l'Europa de l'Est; en concret, ha de saber que poc abans de la caiguda del mur del Berlín, les monedes d'aquests països van enfonsar-

se ràpidament fins a uns nivells molt baixos. Això li permet copsar el missatge subjacent a la comparació que fa el narrador entre l'encontre dels protagonistes i la caiguda del zloty: si no hagués anat més enllà de l'episodi de les flors, aquell flirteig s'hauria desinflat de cop, la qual cosa pressuposa que havia esclatat amb una gran intensitat.

A més d'interpretar el passatge en el marc de l'entorn cognitiu compartit amb el narrador, el lector relaciona aquest indicatiu textual d'ironia amb altres informacions cotextuals i amb un passatge irònic posterior; la càrrega irònica, doncs, és també resultat de procediments anafòrics que contribueixen a reafirmar-la en virtut de la seva coherència en relació amb altres elements cotextuals i contextuals.

Pel que fa a les màximes conversacionals de Grice, principalment es veu afectada la de manera. Per oferir una imatge ridícula dels dos protagonistes, el narrador no emprà un llenguatge clar i directe sinó que es val d'una comparació implícita, amb la qual fa veure que el seu objectiu és descriure la intensitat de l'enamorament dels dos personatges tot evocant una situació que s'hauria pogut esdevenir, com si fos un exercici estètic i sense intenció de criticar ningú.

Tanmateix, la força il·locucionària del passatge consisteix en ridiculitzar els protagonistes per tal d'acostar el lector a l'esquema de valors del narrador. El missatge principal no és que la parella s'ha enamorat de manera apassionada; el predomini de l'aspecte humorístic en l'estructura d'ironia d'aquest fragment (lligat al caràcter hiperbòlic de la comparació), no respon a la voluntat ridiculitzadora dels personatges perquè sí, sinó que és un element de persuasió per tal d'aconseguir que el lector accepti com a bona l'opinió de la veu narrativa.

La doble presència del narrador (com a creador i alhora comentarista distanciat) es manifesta en el fet que d'una banda se'ns explica que la vídua va donar llum verda al flirteig mitjançant el seu comentari i, al mateix temps, se'ns comunica l'opinió que l'escena narrada mereix al narrador. Aquesta opinió (impregnada d'una voluntat ridiculitzadora) es mostra a propòsit de la reflexió que fa la veu narrativa sobre la contradicció que hauria suposat que Reschke i Piątkowska no haguessin iniciat el flirteig, tenint en compte el seu enamorament a primera vista. Pel fet de ser formulada en condicional passat, aquesta reflexió va més enllà de l'anècdota referida als dos personatges i té un caràcter més general, relacionat amb les contradiccions que caracteritzen la naturalesa humana.

## •Anàlisi de l'original

L'estructura d'ironia que observem en aquest passatge és un contrast entre instrucció i intenció, fruit de la combinació d'aquestes dues eines:

•Intenció negativa expressada per mitjà d'una comparació implícita hiperbòlica

•Intenció negativa expressada per mitjà d'un apel·latiu

La comparació està formulada en condicional compost (“Konjunktiv II”), de manera que es basa en una oració condicional formada per una frase subordinada o pròtasi,<sup>101</sup> que expressa una condició (“**hätte nicht** eine sogleich drangeknüpfte Bemerkung »Nun ist schöner Strauß doch noch geworden« das eigentliche Gespräch **eröffnet**”, <si una observació afegida immediatament, 'Ara ram és encara més bonic', no hagués encetat la conversa pròpiament dita>) i una frase principal o apòdosi, que expressa una conseqüència (“**wäre** die zufällige Begegnung zwischen Witwer und Witwe mit dem Kursverfall des Złoty **zu vergleichen gewesen**”, <la trobada casual entre el vidu i la vídua s'hauria hagut de comparar amb la caiguda del złoty>).

Mitjançant la comparació implícita (sense connector comparatiu), s'estableix un paral·lelisme humorístic entre la trobada dels dos protagonistes i la caiguda del złoty, que té per objectiu ridiculitzar els personatges. Aquest to humorístic té a veure amb el fet que la comparació és, a la vegada, una hipèrbole: després d'esmentar com havia caigut la moneda polonesa,<sup>102</sup> el narrador juga a imaginar que si ella no hagués encetat la conversa, la coneixença dels dos personatges hauria acabat tan malament com l'złoty; caient en picat. Això pressuposa que el seu encontre havia generat unes expectatives altíssimes (si no, no hauria estat possible imaginar que podia haver acabat tan bruscament),<sup>103</sup> la qual cosa

<sup>101</sup>Emprem els termes “pròtasi” i “apòdosi”, de la retòrica clàssica, seguint Badia i Margarit (1994, p. 392).

<sup>102</sup>Just abans del passatge, el narrador descriu el lloc on està situada la parada del mercat (prop d'una torre de defensa en els baixos de la qual hi ha una oficina de canvi), i fa el següent comentari: “Viel Kundschaft bei offener Tür und eine Schiefertafel neben dem Eingang, auf der, stündlich verändert, der amerikanische Dollar im Verhältnis zur Landeswährung teurer und teurer wurde, gaben Zeugnis von der allgemeinen Misere.” (URde:10)

<sup>103</sup>Aquestes expectatives (a parer del narrador) són altes com a mínim per part del vidu, atès que la comparació suggereix un paral·lelisme doble: d'una banda entre ella i el złoty polonès; i de l'altra, entre ell i el marc alemany. Mentre que el primer es trobava en plena caiguda, el segon es mantenia a un nivell elevat.

és una exageració tenint en compte que tot just s'acaben de topar l'un amb l'altre; que amb prou feines s'han dit res; i que no són dos joves en edat d'enamorar-se apassionadament.

L'ús d'aquesta comparació implícita activa tres sentits diferents a nivell d'instrucció, dos d'orientació neutra i un d'orientació negativa:

1) <<El narrador “suggereix” una comparació entre la trobada dels protagonistes i la caiguda del złoty”>>. El fet que la comparació sigui implícita emfasitza el contrast entre el nivell de la instrucció i el nivell de la intenció, en la mesura que el narrador fa veure que ell no compara res quan en realitat ho fa a consciència. Aquest sentit afegeix complexitat a la tasca d'identificar la intenció del narrador, perquè es dissimula, per mitjà de l'ús del “Konjunktiv II” i del pretès caràcter fictici de la comparació, la seva voluntat de ridiculitzar els personatges.

2) <<Si la vídua no hagués dit res més, la coneixença dels dos personatges hauria acabat bruscament, perquè s'havia encetat amb grans expectatives (com a mínim per part del vidu)>>. Com que la comparació es fa efectiva en el moment mateix que la veu narrativa l'esmenta, la intenció del narrador no és informar el lector d'una possible comparació que s'hauria pogut fer en el cas hipotètic que la vídua s'hagués quedat callada. Rere la comparació, s'hi endevina la voluntat del narrador de destacar fins a quin punt es van enamorar els dos personatges.

3) <<L'encontre i l'inici de flirteig dels dos vidus és ridícul, potser fins i tot grotesc>>. Segons aquest sentit, amb l'excusa de suggerir una comparació el narrador ofereix una imatge caricaturesca del flirteig de Reschke i Piątkowska i expressa, així, l'opinió negativa que li mereixen la situació narrada i els seus protagonistes.

La intenció del narrador és fruit de la combinació dels dos darrers sentits. D'una banda, la veu narrativa vol ressaltar l'enamorament sobtat dels dos personatges; però la seva intenció no acaba aquí. Rere la presentació d'aquesta escena d'amor a primera vista (que hauria quedat en no-res si la vídua no hagués encetat la conversa) s'hi amaga la voluntat del narrador de ridiculitzar els protagonistes.

El lector identifica aquesta intenció com a resultat de tres factors: 1) el caràcter humorístic de la comparació, que ja hem comentat; 2) els indicis cotextuals i contextuals que revelen la voluntat del narrador de posar en evidència els protagonistes; i 3) l'apel·latiu amb intenció negativa “Witwer und Witwe”, que trobem sovint al llarg de la novel·la i que comentarem tot seguit.

Els indicis cotextuals i contextuals de la voluntat ridiculitzadora del narrador es concreten en l'estructura paral·lela i repetitiva de les frases,<sup>104</sup> i en els recursos que mostren deliberadament el procés de creació literària (vegeu l'apartat "Presentació del corpus"), de manera que els personatges apareixen com si fossin ninots o marionetes i no pas com a personatges que cal respectar i prendre seriosament. A tot això cal sumar-hi l'avorriment que expressa el narrador, en el passatge 2UR, davant del flirteig dels protagonistes (vegeu el subapartat següent). En la mesura que tots els passatges formen part d'una xarxa textual coherent en el marc de la qual interactuen i es reforcen entre ells, els passatges 1UR i 2UR, per les característiques similars que presenten, s'influeixen mútuament i funcionen com a indicis indicadors d'ironia l'un respecte de l'altre.

L'ús de l'apel·latiu "Witwer und Witwe" ("el vidu i la vídua"), esdevé un element més de ridiculització dels protagonistes per diverses raons: 1) perquè ressalta, com si fos un tret definidor important dels personatges, un aspecte que en realitat no té cap rellevància més enllà del fet (no exempt d'una certa comicitat) que és comú a tots dos; 2) pel seu caràcter simètric, que reforça la idea que els protagonistes són dos ninots que es mouen, sovint a l'uníson, segons el ritme que els marca el narrador; i 3) perquè es repeteix constantment al llarg de la novel·la, juntament amb d'altres apel·latius semblants com ara "die Polin und der Deutsche!" (<la polonesa i l'alemany!>, URde:142); "Professor Dr. Alexander Reschke" (<el professor doctor Alexander Reschke>, URde:87) i "die Vergolderin" (<la dauradora>, URde:96); "unser deutsch-polnisches Paar" (<la nostra parella germano-polonesa>, URde:141); i "unser Paar" (<la nostra parella>, URde:112).<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup>A les primeres pàgines de la novel·la, trobem força exemples de frases amb una estructura paral·lela i elements repetitius: "Der Zufall stellte den Witwer neben die Witwe." i "Er stellte sich neben sie." (URde:7), que obren, respectivament, el primer i segon paràgrafs del primer capítol; "Der Witwer übergab der Witwe seine rostrote Beute. Er hielt hin, sie griff zu." (URde:8); "Er in sie, sie in ihn vergafft." (URde:10); i "Sie trug den A Sternstrauß. Er trug im Einkaufsnetz die Pilze. Er hager vornübergebeugt. Sie mit kurzen, hart aufstoßenden Schritten. Er, zum Stolpern neigend, leicht schleppend und gut einen Kopf größer als sie. Sie waschblauäugig, er weitsichtig. Ihr in Richtung Tizianrot geschöntes Haar. Sein graumeliertes Oberlippenbärtchen. Sie nahm den Geruch ihres vorlauten Parfüms mit, er die leise Widerrede seines Rasierwassers." (URde:13).

<sup>105</sup>A aquests apel·latius cal sumar-n'hi un altre: l'ús consecutiu dels noms propis dels dos protagonistes, "Alexandra und Alexander" (URde:66), que si bé no destaca cap tret definidor dels dos personatges, d'alguna manera reflecteix la simetria amb què, segons la veu narrativa, es mouen i actuen. Són tan previsibles, avorrits i ridículs (sempre segons el narrador), que fins i tot arriben al punt de dir-se igual.

En resum, les dues eines comentades són només el punt de partida del recorregut interpretatiu que duu el lector a copsar la ironia. Per poder identificar el missatge subjacent a aquest fragment, ha de recórrer a coneixements contextuais compartits amb el narrador, així com també a procediments anafòrics. En conseqüència, quan es descobreix la intenció de la veu narrativa, aquest descobriment va acompanyat d'un efecte inesperat (derivat del contrast respecte de la instrucció) i d'una certa sensació de complicitat (derivada de la consciència, per part del lector, de compartir certes coses amb el narrador; no tan sols els coneixements per mitjà dels quals ha copsat el missatge, sinó també una certa manera de dir i entendre les coses).

### •Anàlisi de la versió anglesa

lUren: [The conversation began with “May I?” Wishing to pay not only for his own asters but for the whole now unified bouquet, and somewhat bewildered by the look of a currency so rich in zeroes, he drew banknotes from his wallet. The widow said with an accent, “You may nothing.”]

Her use of the foreign language may have lent additional sharpness to her negative reply, and **if her next remark—“Is now pretty bouquet, yes?” – hadn’t opened the door to conversation, the chance encounter between widower and widow might have begged comparison with the diminishing rate of the zloty.** (Uren:4)

A la versió anglesa, hi observem un mecanisme d'intensificació del contrast entre instrucció i intenció, fruit de tres tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (comparació implícita hiperbòlica &gt;&gt; comparació implícita hiperbòlica)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</p>	∅	<p>•<b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (addició d'una personificació)</p>

Una de les tècniques de preservació consisteix en reexpressar la intenció negativa subjacent a la comparació. Com en el passatge original es tracta d'una comparació implícita, de manera que el narrador, en principi, la suggereix com una hipòtesi fictícia concretada en una construcció



condicional “remota”:<sup>106</sup> “if her next remark [...] **hadn’t opened** the door to conversation, the chance encounter between widower and widow **might have begged** comparison with the diminishing rate of the zloty”. Tal com passa al text alemany, però, la subtileza que es desprèn del caràcter implícit de la comparació contrasta amb el fet que aquesta es produeix igualment i que, en realitat, no és precisament subtil sinó tot el contrari: es tracta d'una exageració.

A nivell d'instrucció, doncs, la comparació desplega diversos sentits, els quals contrasten amb la intenció negativa del narrador (que consisteix en ridiculitzar l'escena de flirteig així com també els seus protagonistes). El lector identifica aquesta intenció com a resultat de tres factors: 1) el caràcter humorístic de la comparació; 2) diversos elements cotextuals i contextuals indicadors de la voluntat ridiculitzadora de la veu narrativa; i 3) la reexpressió de la intenció negativa subjacent a un apel·latiu (l'altra tècnica de preservació emprada en aquest passatge) i l'addició d'una personificació (una tècnica d'intensificació).

D'entre els indicis cotextuals i contextuals, destaquen l'estructura paral·lela de les frases; els recursos que revelen el procés de creació literària; i l'expressió d'avorriment que el narrador expressa en el passatge 2URen.

Pel que fa a la tècnica de la reexpressió de la intenció negativa subjacent a un apel·latiu, es concreta en el segment “widower and widow”. Igual que en el text original, aquesta tècnica contribueix a reforçar la ridiculització dels dos personatges, en part per la seva presència repetida en la narració i perquè se suma a l'ús d'altres apel·latius similars com ara “The Pole and the German!” (URen:142); “Professor Alexander Reschke” (URen:85); “the [otherwise down-to-earth] gildress” (URen:82); “our German-Polish couple” (URen:142); “our couple” (URen:111).

Paral·lelament a les dues tècniques de preservació, se n'empra una d'intensificació: l'addició d'una personificació que es concreta en l'ús del verb “to beg” (a la frase “might have begged comparison”), i com a conseqüència de la qual el nivell de la instrucció subjacent a la comparació implícita hiperbòlica esdevé més positiu que en el text original.

Com indica el diccionari *COED*,<sup>107</sup> el verb “to beg” significa:

---

<sup>106</sup>Emprem aquest terme seguint *The Cambridge Grammar of the English Language* (2002, p. 739), que anomena així les construccions condicionals que presenten un verb modal auxiliar (en aquest cas, “might + perfect tense”) en l'apòdosi i un verb modal pretèrit (en aquest cas, “hadn't + past participle”) en la pròtasi.

**to beg:** ask (someone) earnestly or humbly for something. ask for (something) earnestly or humbly: *he begged their forgiveness.*

D'altra banda, el bilingüe *An-Ca* de l'Enciclopèdia Catalana proposa els següents equivalents:

**to beg:** demanar, suplicar, pregar.

Així doncs, el fet d'emprar “to beg” per suggerir fins a quin punt el flirteig entre els dos personatges s'hauria pogut comparar amb la caiguda del złoty duu a una emfasització del to hiperbòlic de l'original “wäre zu vergleichen gewesen”. Mentre que en el segment alemany qui suggereix la comparació és el narrador, a la versió anglesa és la mateixa escena de flirteig que, de tan ridícula i grotesca, es converteix en una instància independent que, en cas que la vídua no hagués dit res més, <<hauria pregat>> o <<suplicat>> (fins i tot <<hauria demanat a crits>>) que la comparessin amb la caiguda del złoty.

D'aquesta manera, un dels sentits que la comparació implícita hiperbòlica desplega a l'original (<<El narrador “suggereix” una comparació entre la trobada dels protagonistes i la caiguda del złoty”>>), d'orientació neutra, en aquest cas esdevé més positiu, atès que el narrador fa veure que no és ell qui la suggereix, sinó que és la mateixa escena qui l'hauria demanada. En conseqüència, augmenta el contrast entre la instrucció (<<el narrador es limita a suggerir una comparació perquè no li queda altre remei atesa l'escena del flirteig, que ho requereix>>) i la intenció (<<els protagonistes i el seu flirteig són absolutament ridículs>>).

En definitiva, doncs, la versió anglesa incrementa la càrrega irònica del passatge com a resultat d'un mecanisme d'intensificació del contrast entre instrucció i intenció.

### •Anàlisi de la versió danesa

IURda: [„Må jeg?” Således begyndte samtalen. Enkemanden ville ikke kun betale sine egne asters, men også hendes, den nu eneste buket og tog pengesedler

<sup>107</sup>Sembla que “to beg comparison” no és una expressió lexicalitzada (no apareix al corpus *BNC*, ni tampoc en cap recull d’“idioms” anglosaxons), de manera que el pes del significat recau, exclusivament, en els dos elements que constitueixen el segment i el cotext en què aquest apareix.

frem af tegnebogen, usikker ved den på nuller så rige valuta. Da sagde enken med accent: „Vel må De ej.”]

Det kan være, at hendes brug af det fremmede sprog blandede yderligere skarphed i forbudet, og **havde en straks tilføjet bemærkning: „Nu er det blevet pæn buket alligevel”, ikke åbnet den egentlige samtale, havde det tilfældige møde mellem enkemand og enke kunnet sammenlignes med zlotyens kursfald.** (URda:9)

El mecanisme d'ironia emprat és una preservació del contrast entre instrucció i intenció, que resulta de les dues tècniques de preservació següents:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (comparació implícita hiperbòlica &gt;&gt; comparació implícita hiperbòlica)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</p>	Ø	Ø

La comparació es reexpressa de tal manera que presenta els mateixos trets característics que en el text original. D'una banda, és una comparació implícita; el narrador la suggereix com una hipòtesi fictícia (“irrealis”):<sup>108</sup> **“havde en straks tilføjet bemærkning [...] ikke åbnet den egentlige samtale, havde det tilfældige møde mellem enkemand og enke kunnet sammenlignes med zlotyens kursfald”** (<si una observació afegida immediatament no hagués obert la conversa pròpiament dita, la trobada casual entre el vidu i la vídua s'hagués pogut comparar amb la caiguda del zloty>). D'altra banda, aquesta manera falsament dissimulada de comparar contrasta amb el fet que el paral·lelisme es produeix igualment i, a més, té un caràcter hiperbòlic. És d'aquest component hiperbòlic que es desprèn, com en l'original, el caràcter humorístic de la comparació.

<sup>108</sup>Com expliquen R. Z. Christensen i L. Christensen a la *Dansk Grammatik* (2006, p. 117) “irrealis” és el nom que rep el mode condicional en danès, que a diferència de l'alemany (així com també de l'anglès, el català o l'espanyol) no s'expressa per mitjà d'una forma verbal específica, sinó que es concreta en l'ús d'un temps pretèrit o perifràstic. En el cas que ens ocupa, s'expressa per mitjà de l'auxiliar “havde” (literalment, <hagués>) + “kort participium” (<participi curt>, en aquest cas “åbnet” i “kunnet sammenlignes”).

Per tant, els sentits activats a nivell d'instrucció són els mateixos que en el passatge alemany i, altra vegada, la intenció és de ridiculitzar els dos personatges i el seu enamorament sobtat. Com en el text original, el lector identifica aquesta intenció per mitjà de: 1) l'aspecte humorístic de la comparació; 2) diversos indicis cotextuals i contextuals que permeten copsar la voluntat del narrador de posar els personatges en evidència; i 3) la reexpressió d'un apel·latiu amb intenció negativa.

Els indicis cotextuals i contextuals que revelen la voluntat ridiculitzadora del narrador que hem esmentat a propòsit de l'anàlisi de l'original i de la versió anglesa. Pel que fa a l'altra tècnica de traducció emprada en aquest passatge, la trobem en l'ús de l'apel·latiu “enkemand og enke” (<el vidu i la vídua>) i se suma a d'altres apel·latius emprats, com aquest, repetidament al llarg de la novel·la. En són exemples “polakken og tyskeren!” (<la polonesa i l'alemany!>, URda:120); “professor, dr. phil. Alexander Reschke” (<el professor doctor Alexander Reschke>, URda:73); “forgyldersken” (<la dauradora>, URda:71); i “vort tysk-polske par” (<la nostra parella alemanya-polonesa>, URda:120), “vores par” (<la nostra parella>, URda:95).

Per tant, la versió danesa mostra el mateix nivell d'intensitat irònica que el passatge original per mitjà d'un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció.

### •Anàlisi de la versió catalana

1URca: [–Em permet?

Així començà la conversa. El vidu volia pagar no tan sols els seus àsters, sinó també els d'ella, que ara eren un sol ram, i es tragué uns bitllets de la cartera, indecís davant el valor gairebé nul de la seva moneda. La vídua contestà amb accent:

–No li permeto res.]

Pot ser que l'ús de la llengua estrangera afegís un deix d'agror a la prohibició, i **no hauria encetat la conversa pròpiament dita una observació afegida a corre-cuita («Ara ram encara és més bonic»)**, si la trobada casual del vidu i la vídua s'hagués hagut de comparar amb la caiguda del zloty. (URca:7)

En aquest cas, el mecanisme emprat és una omisió del contrast entre instrucció i intenció, fruit d'una única tècnica:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció negativa</b> (canvis lexicogramaticals i sintàctics → “sense sentit”)	∅

Com hem explicat a la part d'anàlisi del passatge alemany, la comparació implícita amb intenció ridiculitzadora està formulada en “Konjunktiv II”, de manera que d'una banda hi ha una pròtasi que ja no pot tenir lloc perquè s'ha esdevingut la cosa contrària; i de l'altra una apòdosi, també impossible atès que Alexandra ja ha encetat la conversa i, per tant, la condició prèvia a aquesta situació hipotètica no té cap possibilitat de materialitzar-se.

A la traducció catalana, però, el sentit condicional del segment es capgira com a resultat d'un canvi d'ordenació dels diferents elements lingüístics que el constitueixen: allò que en el text alemany és condició esdevé conseqüència a la versió traduïda (“**no hauria encetat** la conversa pròpiament dita una observació afegida a corre-cuita”), i al seu torn la conseqüència passa a ser condició (“si la trobada casual del vidu i la vídua **s'hagués hagut de comparar** amb la caiguda del złoty”). El resultat és una frase que costa d'entendre i que cal llegir dues vegades per treure'n l'entrellat, i així i tot, la informació que en podem extreure no té gaire sentit: en la situació hipotètica suggerida pel narrador, la vídua s'hauria abtingut d'encetar la conversa com a conseqüència d'una necessitat (sorgida de no sabem quines circumstàncies) de comparar la trobada dels protagonistes amb la caiguda del złoty.

La comparació, doncs (en cas que s'arribi a copsar), no desplega a nivell d'instrucció cap dels sentits comentats a propòsit del passatge original: allò que crida l'atenció, aquí, no és la comparació en si mateixa sinó el fet que el narrador la suggereixi a priori, és a dir, no com una conseqüència lògica d'una condició prèvia imaginada (la possibilitat que la vídua s'hagués quedat callada) sinó com una situació espontània, sorgida del no-res. El component humorístic de la comparació original, per tant (vinculada al seu caràcter hiperbòlic però també al fet que es presenta com si fos el fruit d'un raonament lògic i seriós), desapareix o és substituït, en tot cas, per un component surrealista, sense lògica. D'aquesta manera resulta quasi impossible d'identificar, rere l'ús d'aquesta comparació, cap intenció negativa per part del narrador.

En resum, la versió catalana omet la càrrega irònica del text original, com a resultat d'un mecanisme d'omissió del contrast entre instrucció i intenció.

### •Anàlisi de la versió espanyola

IURes: [«Si me permite...». Así empezó la conversación. El viudo no sólo quería pagar sus propios ásteres sino también los de ella, aquel ramo ahora único, y sacó billetes de su cartera, inseguro ante una moneda tan llena de ceros. Entonces la viuda dijo, con acento: «¡No permito nada!».]

Puede ser que la utilización por ella del idioma extranjero añadiera a su prohibición una dureza suplementaria y, **si la observación que inmediatamente siguió «ahora ramo más bonito», no hubiera iniciado la verdadera conversación, aquel encuentro casual entre el viudo y la viuda hubiera podido compararse con la caída de la cotización del zloty.** (URes:12)

Hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, que es concreta en dues tècniques de preservació:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (comparació implícita hiperbòlica &gt;&gt; comparació implícita hiperbòlica)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</p>	∅	∅

Tal com passa en les versions anglesa i danesa, la comparació del text original es reexpressa de manera que manté els trets característics que n'hem definit: d'una banda, es formula en condicional (“si la observació que immediatament siguió [...] no **hubiera iniciado** la verdadera conversación, aquel encuentro casual entre el viudo y la viuda **hubiera podido compararse** con la caída de la cotización del zloty”), de manera que el narrador dissimula la seva voluntat ridiculitzadora i es complica la tasca del lector d'identificar la intenció que s'amaga rere el suggeriment de la comparació; i de l'altra, aquest caràcter condicional (fictici) contrasta amb el fet que la comparació, en suggerir-se, s'estableix de totes maneres i, a més, resulta ser exagerada, hiperbòlica.

Per tant, a nivell d'instrucció desplega els mateixos sentits que la comparació original, d'entre els quals el lector identifica la intenció de la veu narrativa per mitjà de: 1) l'aspecte humorístic de la comparació; 2) diversos elements cotextuals i contextuals que revelen la voluntat del narrador de ridiculitzar els personatges; i 3) la reexpressió d'un apel·latiu amb intenció negativa.

Els elements cotextuals i contextuals indicadors de la voluntat del narrador de ridiculitzar els personatges són els mateixos que ja hem esmentat en el comentari referit a les versions anteriors. Pel que fa a la reexpressió de l'apel·latiu “Witwer und Witwe” (“el viudo y la viuda”), és emprada com un element més de ridiculització dels dos personatges, per tal com és un recurs que es repeteix constantment al llarg de la novel·la i se suma a d'altres apel·latius semblants, com ara “La polaca y el alemán!” (URes:156); “el profesor doctor Alexander Reschke (URes:96); “la doradora” (URes:105); “nuestra pareja germano-polaca” (URes:156), i “nuestra pareja” (URes:124).

Així doncs, la versió espanyola presenta una càrrega irònica d'intensitat equivalent a la del text original com a resultat d'aplicar un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció.

### •Síntesi

De les quatre versions analitzades, la danesa i l'espanyola preserven l'estructura original de contrast entre instrucció i intenció per mitjà de les mateixes tècniques d'ironia: la reexpressió de la comparació hiperbòlica, d'una banda; i la reexpressió de l'apel·latiu, de l'altra, totes dues amb intenció negativa. La versió anglesa presenta una lleu intensificació de la càrrega irònica original pel fet d'emprar una personificació que emfasitza tant el caràcter implícit de la comparació com el seu component hiperbòlic. Pel que fa a la versió catalana, és interessant veure com l'ús d'una única tècnica (una omisió de la intenció negativa) deixa inactius tota una sèrie d'elements cotextuals i contextuals que, en el passatge original i a la resta de traduccions, reforcen o contribueixen a activar la ironia, fent així que desaparegui la càrrega irònica del passatge.

#### **4.1.2 Passatge irònic 2UR**

2URde: **Er wollte das Netz tragen. Sie hielt fest. Er bat darum. Sie lehnte ab: »Erst schenken und dann schleppen noch.«**

Ein kleiner Streit, dieses Hin und Her, wobei der Inhalt des Netzes keinen Schaden nehmen durfte, hielt das Paar an Ort und Stelle, als hätten beide ihren Treffpunkt nicht aufgeben, noch nicht aufgeben wollen. Mal nötigte er ihr, dann wieder sie ihm das Netz ab. Auch die Asten sollte er nicht tragen dürfen. Gut

eingespielt, wie seit langem einander vertraut, stritt das Paar. **In jeder Oper hätten sie ihr Duett singen können, schon wüßte ich, nach wessen Musik.** Und an Zuschauern fehlte es nicht. Stumm sah die Marktfrau zu. Ringsum war alles Zeuge [...] (URde:12)

## •Presentació

En aquest passatge, el narrador descriu l'estira-i-arronsa cordial dels dos protagonistes d'*Unkenrufe*, que després de “discutir” per pagar les flors i els bolets segueixen dedicant-se atencions tot “barallant-se” per dur la compra; cap dels dos no vol que l'altre hagi de dur-la.

Com en l'anterior, la ironia que es desprèn d'aquest fragment té un fort component humorístic, també basat en una comparació. El seu grau de complexitat, però, és més gran, atès que a l'estructura d'ironia de contrast entre instrucció i intenció se n'hi suma una de nova: un *foregrounding* equívoc. En tot cas, però, el paral·lelisme que existeix entre tots dos passatges pel que fa a les eines d'ironia emprades condiciona la interpretació del lector, el qual –en part– copsa la càrrega irònica de tots dos fragments per mitjà de procediments anafòrics. La ironia de l'un, doncs, en certa manera depèn de la de l'altre.

Pel que fa a les màximes conversacionals, tant la de manera com la d'adequació es veuen afectades. D'una banda la de manera, atès que el narrador no ens diu explícitament que troba ridículs els dos personatges, o que li susciten un sentiment de rebuig; ho fa de manera ambigua, per mitjà de comparacions i metàfores. I d'altra banda, també es viola la màxima d'adequació, per tal com l'afirmació “Haurien pogut cantar el seu duet en qualsevol òpera” (URca:9) és incongruent respecte de la informació que el narrador ens ha facilitat prèviament sobre els dos personatges, la qual no permet creure que Reschke i Piątkowska siguin cantants d'òpera.

El narrador se serveix de la violació d'aquestes màximes i, en concret, de les diverses eines d'ironia que comentarem tot seguit, per aconseguir el següent efecte perlocucionari: convèncer el lector que la imatge de Reschke i Piątkowska presentada per la veu narrativa és fidedigna, en la mesura que ens l'ofereix una instància exterior a l'obra literària que –per tant– se situa a l'altra banda de l'escena protagonitzada per uns personatges ridículs i amb poca credibilitat.

Altra vegada, la doble presència del narrador es palesa en tot el passatge. Mentre d'una banda se'ns mostra l'estira-i-arronsa dels protagonistes, paral·lelament el narrador en fa el seu comentari des d'un punt de vista distanciat, amb una barreja de burla, rebuig i avorriment. Aquest comentari, que abasta des de l'exageració –per mitjà d'elements prosòdics– del component en certa manera infantil de l'estira-i-arronsa



fins a la comparació dels protagonistes amb dos cantants d'òpera, reflecteix la contradicció existent entre l'enamorament intens de Reschke i Piątkowska –que, com a protagonistes de la seva història d'amor, se senten únics i especials– i el caràcter anodí i poc original que pot tenir la mateixa història per a algú que s'ho mira des de fora.

### •Anàlisi de l'original

En aquest passatge, hi observem dues estructures d'ironia: 1) un contrast entre instrucció i intenció i 2) un *foregrounding* equívoc.

El contrast entre instrucció i intenció és resultat de la combinació d'aquestes eines:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'una comparació implícita hiperbòlica
- Intenció negativa expressada per mitjà d'elements prosòdics
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu possessiu
- Intenció negativa expressada per mitjà d'una metàfora

Com al passatge anterior, la comparació implícita és, al mateix temps, una hipèrbole: segons la informació que n'hem rebut fins ara, la trobada i flirteig dels protagonistes consisteix fonamentalment en un breu estira-i-arronsa de cortesia, de manera que, en si mateixa, la situació no té res de teatral o melodramàtica. El fet de comparar-los, doncs, amb uns cantants d'òpera en plena interpretació d'algun duet romàntic, és una exageració. Com vèiem també en el passatge anterior, el to humorístic que es desprèn de la comparació és, en part, conseqüència del seu caràcter hiperbòlic.

Aquesta comparació desplega diferents sentits a nivell d'instrucció, d'entre els quals el lector ha d'identificar aquell (o aquells) que es corresponen amb la intenció del narrador:

1) <<Els dos personatges haurien pogut, realment, interpretar un duet en qualsevol òpera>>. El lector sap que aquest sentit no es correspon amb la intenció del narrador perquè, en l'escena de flirteig tot just descrita, no hi ha ningú que canti; de fet, els personatges amb prou feines es diuen res. A més, la informació que n'hem rebut fins ara no fa deduir, en absolut, que siguin cantants d'òpera professionals.

2) <<L'escena de flirteig dels dos protagonistes és previsible i avorrida com les que apareixen sovint a les òperes>>. Aquesta idea del caràcter previsible de la situació, que provoca un cert cansament o avorriment, es desprèn de la frase “schon wüsste ich, nach wessen Musik” (<jo ja sabia segons la música de qui>). Amb aquesta frase el narrador dóna continuïtat

a la comparació i afirma que ell, de ben segur, hauria conegut la música del duet dels dos protagonistes, independentment de l'òpera on l'haguessin cantat.

3) <<El narrador troba ridículs els dos personatges i el seu flirteig>>.

Els sentits que es corresponen amb la intenció del narrador són el 2 i el 3. Per mitjà d'una comparació implícita (però al mateix temps, exagerada i grotesca), el narrador expressa l'avorriment que li provoca aquest flirteig, que d'alguna manera anuncia el rebuig que anirà mostrant, al llarg de la novel·la, envers bona part de les accions que duran a terme els protagonistes. Al mateix temps, la descripció d'aquesta escena mostra una voluntat ridiculitzadora, de restar credibilitat als personatges.

El lector identifica aquesta intenció com a resultat, principalment, de tres factors: 1) l'aspecte humorístic de la comparació; 2) els elements cotextuals i contextuals que reforcen la voluntat de la veu narrativa de ridiculitzar els personatges i que hem comentat a l'apartat d'anàlisi del passatge IUR; i 3) la intenció negativa expressada per mitjà d'una sèrie d'elements prosòdics; un adjectiu possessiu; i una metàfora.

Els elements prosòdics es concreten en una segmentació de les frases que resulta en unitats oracionals breus, i una oposició repetida entre els pronoms personals masculí i femení que provoca un efecte de simetria. Ho veiem en el segment “**Er** wollte das Netz tragen. // **Sie** hielt fest. // **Er** bat darum. // **Sie** lehnte ab: »Erst schenken und dann schleppen noch.«” (<Ell volia dur la bossa de malla. Ella l'aguantà fort. Ell li ho demanà. Ella refusà: “Primer regalar i després encara carregar”>). Les frases que el constitueixen són curtes (sobretot les tres últimes, de tres paraules cadascuna) i simètriques (comencen amb el pronom “er” o “sie”, alternativament), de manera que en un parell de línies hi proliferen els punts i seguits i s'hi crea un cert ritme. Tant el ritme com la simetria contribueixen a subratllar la ridiculització dels personatges, que es comporten com uns titelles de moviments mecànics i previsibles.

L'adjectiu possessiu amb intenció negativa el trobem en el segment “**ihr** Duett” (<el seu duet>), que desplega dos sentits diferents. D'una banda indica possessió: és evident que la trobada és entre Reschke i Piątkowska, de manera que si es fa un paral·lelisme entre el seu flirteig i un duet, es pot afirmar que es tracta del “seu” duet, encara que aquest sigui fictici. De l'altra, estableix una certa complicitat entre narrador i lector en la mesura que defineix una frontera entre ells dos i els protagonistes: mentre Reschke i Piątkowska flirtegen, ells contempen l'escena des d'una posició privilegiada que els permet criticar i caricaturitzar els personatges sense que aquests se n'adonin. Tots dos sentits responen a la intenció del

narrador, però atesa la voluntat ridiculitzadora que es manifesta en tot el passatge, el segon té més pes que el primer.

La metàfora és una continuació de la comparació, i es concreta en el segment “Und an Zuschauern fehlte es nicht. Stumm sah die Marktfrau zu. Ringsum war alles Zeuge” (<I d'espectadors no en mancaven. La venedora se'ls mirava, muda. Al voltant seu, tot eren testimonis>). Un cop suggerit el paral·lelisme amb uns cantants d'òpera, el narrador descriu allò que els envolta (la gent del barri i els edificis) com si fos un pati de butaques ple d'espectadors. D'aquesta manera es reforça l'efecte hiperbòlic i ridiculitzador que es desprèn de la comparació inicial, que presenta els personatges com si fossin dos titelles dalt d'un escenari.

Paral·lelament a l'estructura de contrast entre instrucció i intenció, en aquest passatge també hi trobem un *foregrounding* equívoc, fruit de l'aplicació d'una única eina d'ironia (però també de la interacció que s'estableix amb l'estructura de contrast entre instrucció i intenció):

#### •Intenció de crear complicitat per mitjà d'una topicalització

Es concreta en la frase “Und an Zuschauern fehlte es nicht” (<I d'espectadors no en faltaven>), que presenta un ordre no canònic dels elements oracionals. L'ordre estàndard de la frase seria <<Und es fehlte nicht an Zuschauern>>; el fet que el complement “an Zuschauern” (<d'espectadors>) estigui dislocat a l'esquerra indica que es tracta d'una informació temàtica, coneguda. En realitat, però, és el primer cop que apareix, de manera que es presenta com a coneguda una informació que de fet és nova. Així i tot, el complement dislocat fa referència a un marc cognitiu esbossat prèviament: l'òpera en la qual els dos protagonistes canten un duet. Per tant, el fet que el narrador esmenti els <espectadors> com si no calgués explicitar a què es refereix, fa augmentar la complicitat amb el lector en la mesura que implica reconèixer-lo com a interlocutor competent, que ha sabut copsar el paral·lelisme humorístic entre el flirteig i una escena d'òpera i, abans i tot que el narrador hi faci referència, ja ha pensat en els espectadors.

Cal tenir present que entre les dues estructures d'ironia descrites s'estableix un vincle molt estret, i que el *foregrounding* equívoc té una forta dependència del contrast entre instrucció i intenció. La complicitat que genera la referència a una informació (els <espectadors>) que narrador i lector comparteixen sense necessitat d'explicitar, s'estableix només si aquest darrer ha identificat prèviament la intenció subjacent a la comparació implícita entre el flirteig i l'escena d'òpera, és a dir, la voluntat de ridiculitzar els protagonistes. D'altra banda, la ironia que es desprèn de totes dues estructures té a veure, també, amb la sensació de sorpresa que

en certa manera experimenta el lector com a resultat del seu procés interpretatiu. Aquest efecte inesperat es deriva tant de la identificació de la intenció –que implica copsar el contrast entre aquesta i els sentits que formen part de la instrucció–, com de l'aparició sobtada d'una informació nova que el narrador no ha presentat prèviament, però que el lector, paradoxalment, interpreta com si ja li fos coneguda o com si hagués estat a punt de pensar-la ell mateix.

### •Anàlisi de la versió anglesa

2URen: **He wanted to carry the string bag. She held on tight. He said please. She said no, “Pay then carry is too much.”**

A slight battle, a tussle, taking care, however, not to harm the contents of the string bag, kept the two of them in place, as if they were unwilling to leave the spot where they had met. Back and forth they pulled the string bag. Nor was he allowed to carry the asters. A well-rehearsed battle—they might have known each other for years. **They might have done a duet in any opera; to whose music I can already guess.**

**They didn't lack an audience.** The marketwoman looked on in silence, and there were witnesses all around [...] (URen:6)

Hi trobem dos mecanismes de traducció de la ironia: 1) una atenuació de l'estructura de contrast entre instrucció i intenció i 2) una omissió de l'estructura de *foregrounding* equívoc.

La primera és resultat de la combinació de les següents tècniques de traducció:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (comparació implícita hiperbòlica &gt;&gt; comparació implícita hiperbòlica )</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (elements prosòdics &gt;&gt; elements prosòdics)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (metàfora &gt;&gt; metàfora)</p>	<p>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (adj. possessiu &gt;&gt; adj. indefinit)</p>	<p>∅</p>

La comparació implícita hiperbòlica és reexpressada de manera que, com succeeix en el text original, desplega tres sentits diferents a nivell d'instrucció. Un d'ells (el que pren la comparació al peu de la lletra) queda

fora de la intenció del narrador, mentre que els altres dos hi coincideixen: l'objectiu de la veu narrativa és, d'una banda, mostrar l'avorriment i el rebuig que li suscita l'escena de flirteig; i de l'altra, ridiculitzar els dos personatges.

Així i tot, el lector no disposa de tants indicis per a la identificació d'aquesta intenció com en el text original. D'una banda, tres factors contribueixen a aquesta identificació: 1) l'aspecte humorístic de la comparació; 2) diversos elements cotextuals i contextuals que potencien la ridiculització dels personatges; i 3) la reexpressió de la intenció negativa subjacent a determinats elements prosòdics (es manté l'estructura de frases molt curtes i començades, alternativament, pels pronoms “he” o “she”) i la reexpressió de la intenció negativa subjacent a una metàfora (“They didn't lack an audience. The marketwoman looked on in silence, and there were witnesses all around”). En canvi, però, l'adjectiu possessiu amb intenció negativa (“**ih**r Duett”), que a l'original contribueix a ressaltar la voluntat ridiculitzadora del narrador, és substituït per un element lingüístic que no desplega cap sentit negatiu. Es tracta d'un adjectiu indefinit,<sup>109</sup> de manera que el duet dels protagonistes passa a ser, simplement, “**a** Duet” (<un duet>); la desaparició de l'adjectiu possessiu fa que desaparegui, també, la complicitat que se'n desprèn.

Pel que fa al mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, es produeix com a resultat d'una sola tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de crear complicitat</b> (∅ topicalització)	∅

El complement “an Zuschauern” (que al text original apareix ubicat a l'esquerra) es troba, en aquest cas, al final l'oració, de manera que aquesta presenta un ordre canònic: “They didn't lack an audience”.<sup>110</sup> La referència als espectadors no crida l'atenció del lector perquè, en tant que informació nova, apareix en la posició que li correspon; al marge dret de l'oració, on habitualment s'ubiquen les informacions remàtiques (Hernanz i Brucart, 1987, p. 94). Així doncs, la complicitat que observàvem al text original (així com també la sensació de sorpresa que en certa manera experimenta

<sup>109</sup>Ens basem, per a la denominació “adjectiu indefinit”, en Badia i Margarit (1994, p. 529).

<sup>110</sup>L'ordre no canònic topicalitzat seria “An audience they didn't lack”.

el lector) s'afebleix considerablement, atès que en aquest cas el narrador no convida el lector a participar de manera activa en la construcció del marc humorístic en el qual ha situat els dos protagonistes, sinó que es limita a descriure'l.

En definitiva, la versió anglesa presenta una càrrega irònica d'una intensitat menor respecte de l'original, com a conseqüència d'un mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció i d'una omisió del *foregrounding* equívoc.

### •Anàlisi de la versió danesa

2URda: **Han ville bære nettet. Hun holdt fast. Han bad om det. Hun afslog: „Først forære og så slæbe også.”**

Et lille skænderi, dette frem og tilbage, alt imens nettets indhold ikke måtte komme noget til, holdt parret fast på samme sted, som om ingen af dem havde opgivet, endnu ikke havde villet opgive deres mødested. Snart nødte han nettet fra hende, så igen hun det fra ham. Heller ikke asterterne skulle han have love til at bære. Godt indøvet, som havde de kendt hinanden godt længe, skændtes parret. **De kunne have sunget deres duet i en hvilken som helst opera, jeg skulle nok vide til hvis musik.**

**Og det skortede ikke på tilskuere.** Tavs så torvekonen til. Rundt om var alt og alle vidner [...] (URda:11)

Hi observem dos mecanismes de traducció de la ironia: 1) una preservació del contrast entre instrucció i intenció i 2) una omisió del *foregrounding* equívoc.

El primer és fruit de les quatre tècniques de preservació següents, per mitjà de les quals el traductor reproduïx l'estructura original de contrast entre instrucció i intenció:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (comparació implícita hiperbòlica &gt;&gt; comparació implícita hiperbòlica)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (elements prosòdics &gt;&gt; elements prosòdics)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (adj. possessiu &gt;&gt; adj. possessiu)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (metàfora &gt;&gt; metàfora)</li> </ul>	Ø	Ø

Com a resultat de l'aplicació d'aquestes tècniques, el lector de la versió danesa té tants indicis com el lector de la versió original per identificar la intenció subjacent a la comparació implícita amb intenció negativa.

Altra vegada, aquests indicis es poden agrupar en tres factors: 1) l'aspecte humorístic de la dita comparació; 2) diversos elements cotextuals i contextuals que subratllen la intenció de la veu narrativa de ridiculitzar els personatges; i 3) la reexpressió de la intenció negativa per mitjà d'elements prosòdics (que es concreten en l'ús, al primer paràgraf, de frases curtes i començades alternativament per “hun”, <ella> o “han”, <ell>); un adjectiu possessiu (“**deres** duet”, <el seu duet>); i una metàfora (“Og det skortede ikke på tilskuere. Tavs så torvekonen til. Rundt om var alt og alle vidner”; <I no hi faltaven espectadors. La venedora se'ls mirava en silenci. Al seu voltant tot i tothom n'era testimoni>).

Pel que fa al mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, és resultat de la mateixa tècnica emprada a la versió anglesa:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de crear complicitat</b> (∅ topicalització)	∅

Com que la paraula “tilskuere” (<espectadors>) se situa al final de la frase (i no pas al principi com succeeix en el text original), l'ordre dels elements oracionals esdevé canònic: “Og det skortede ikke på tilskuere” (<I no hi faltaven espectadors>).<sup>111</sup> Altra vegada, la conseqüència que se'n desprèn és un afebliment de la complicitat entre narrador i lector, així com també de la sensació de sorpresa d'aquest darrer, que a la versió danesa i a diferència del que observàvem al text original no es troba de cop i volta amb una informació nova que, paradoxalment, li resulta familiar en la mesura que el fa partícip de la construcció del marc humorístic suggerit pel narrador.

Així doncs, la traducció danesa atenua la càrrega irònica del passatge analitzat, com a resultat de l'omissió d'una de les dues estructures d'ironia originals: el *foregrounding* equívoc.

<sup>111</sup>L'ordre no canònic topicalitzat seria “Og tilskuere skortede det ikke på”.

## •Anàlisi de la versió catalana

2URca: **Ell volia dur la bossa de malla. Ella no la deixava anar. Ell li ho pregà. Ella no ho acceptà.**

–**Primer m’ho regaleu i després encara m’ho voleu tragar.**

La parella encetà una petita discussió, un estira i arronsa amb cura de no fer malbé el contingut de la bossa, com si cap dels dos no hagués deixat el punt de reunió ni el volgués deixar. Adés ell li arrabassava la bossa, adés ella a ell. No li volia deixar dur els àsters tampoc. Ben entrenada discutia la parella, com si es conegués de temps. **Haurien pogut cantar el seu duet a qualsevol òpera, jo ja en sabia la música.**

**I no hi mancaven espectadors.** La pagesa se’ls mirava en silenci. Tot el voltant n’era testimoni [...] (URca: 9)

Hi observem dos mecanismes de traducció de la ironia: 1) una preservació del contrast entre instrucció i intenció i 2) una omisió del *foregrounding* equívoc.

El mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció és fruit de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (comparació implícita hiperbòlica &gt;&gt; comparació implícita hiperbòlica)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adjectiu possessiu &gt;&gt; adjectiu possessiu)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (metàfora &gt;&gt; metàfora)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'omissió d'un contrast entre instrucció i intenció en un altre passatge irònic)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (addició d'elements prosòdics)</li> </ul>

Com a la versió danesa, el lector de la traducció té tants indicis com el del text original per identificar la intenció que s'amaga rere la reexpressió de la comparació implícita. A diferència de la versió anterior, però, en aquest cas això és resultat d'una compensació entre una tècnica d'intensificació i una altra d'atenuació.

Per entendre aquesta compensació, cal analitzar els factors que permeten al lector de la versió catalana d'identificar la intenció subjacent a la comparació. Igual com en el passatge original, són tres: 1) l'aspecte humorístic de la comparació; 2) la presència de diversos elements



cotextuals i contextuals que potencien la ridiculització dels protagonistes (tot seguit els analitzarem); i 3) altres tècniques emprades per traduir les eines d'ironia que, en el text original, constitueixen l'estructura de contrast entre instrucció i intenció.

Pel que fa als elements cotextuals i contextuals, són pràcticament els mateixos que hem esmentat a propòsit de l'anàlisi de les versions anglesa, danesa i espanyola del passatge 1UR: l'estructura paral·lela i repetitiva de les frases<sup>112</sup> i els recursos que posen de manifest el procés de creació literària. Com hem vist a l'apartat anterior, però, la versió catalana omet la càrrega irònica del passatge 1UR, i això suposa la pèrdua d'un índex contextual. Aquest mecanisme d'omissió de la ironia que hem observat al 2URca esdevé, en el passatge que ens ocupa, una tècnica d'atenuació, perquè representa la pèrdua d'un dels indicis que, en el text original, formen part de l'estructura de contrast entre instrucció i intenció.

Així i tot, aquesta tècnica no impedeix que el mecanisme de traducció resultant sigui de preservació del dit contrast, atès que es veu compensada per dues tècniques de preservació i una d'intensificació. Les dues primeres són la reexpressió de la intenció negativa subjacent a un adjectiu (“**el seu duet**”) i a una metàfora hiperbòlica (“I no hi mancaven espectadors. La pagesa se’ls mirava en silenci. Tot el voltant n’era testimoni.”). Pel que fa a la tècnica d'intensificació, es concreta en la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció que emfasitza el del text original, per mitjà d'una rima amb la qual es reforcen els elements prosòdics del passatge alemany: “Ell volia dur la bossa de malla. Ella no la deixava anar. Ell li ho pregà. Ella no ho acceptà. –Primer m’ho regaleu i després encara m’ho voleu tragar”. En quatre de les sis frases d'aquest segment, la darrera paraula té una terminació fonèticament similar (*anar, pregà, acceptà i tragar*) que desemboca en una rima assonant.

D'aquesta manera, la presentació que la veu narrativa ens fa dels dos personatges com a titelles ridículs i grotescos és encara més acusada que en l'original. En aquest sentit, la intenció negativa del narrador (<<el flirteig dels protagonistes és avorrit i ridícul, com ells mateixos>>) agafa més relleu que en l'original. Però com que paral·lelament s'ha perdut un dels indicis contextuals identificadors de la ironia, el lector disposa, en definitiva, de les mateixes pistes que el lector del text original per detectar la intenció del narrador i copsar, així, el contrast entre aquesta i els sentits desplegats a nivell d'instrucció.

<sup>112</sup>En són exemples frases com aquestes: “L'atzar portà el vidu al costat de la vídua” i “El vidu es posà al costat de la vídua” (URca:5), separades per poques línies; “el vidu donà a la vídua el seu botí de color de rovell. Ell l'hi oferí, ella l'acceptà” (URca:7) ; “Ell encaterinat d'ella, i ella d'ell” (URca:8), entre moltes d'altres.

Pel que fa al mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, altra vegada és fruit d'una única tècnica:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de crear complicitat</b> (∅ topicalització)	∅

En no optar per una construcció del tipus <<I d'espectadors, no en mancaven>>, l'ordre dels elements oracionals és canònic, de manera que succeeix el mateix que hem comentat a propòsit de les versions anglesa i danesa; la complicitat i la sensació de sorpresa es redueixen considerablement.

La versió catalana presenta, doncs, una atenuació de la intensitat irònica del passatge original de resultes d'un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc.

### •Anàlisi de la versió espanyola

2URes: **Él quiso llevarle la red. Ella la sujetó firmemente. Él se lo rogó. Ella dijo que no: «Primero regalar y luego encima llevar».**

Una pequeña pelea, ese tira y afloja en el que el contenido de la red no debía sufrir daño, mantuvo a la pareja en el sitio, como si ninguno de los dos quisiera abandonar el lugar de su encuentro, abandonarlo aún. Unas veces él le quitaba la red, otras ella se la quitaba a él. A él no se le permitía llevar siquiera los ásteres. Bien compenetrada, como si se conociera hacía tiempo, la pareja se peleaba. **En cualquier ópera hubieran podido cantar un dúo y yo hubiera sabido enseguida con qué partitura.**

**Y no faltaban espectadores.** La mujer del mercado los miraba en silencio. A su alrededor no había más que testigos [...] (URes:14)

Hi observem els mateixos mecanismes de traducció que en les versions danesa i catalana: 1) una preservació del contrast entre instrucció i intenció i 2) una ommissió del *foregrounding* equívoc.

La combinació de tècniques que desemboca en un mecanisme de preservació és la següent:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (comparació implícita hiperbòlica &gt;&gt; comparació implícita hiperbòlica)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (metàfora &gt;&gt; metàfora)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (adj. possessiu &gt;&gt; adj. indefinit)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (addició d'elements prosòdics)</li> </ul>

Dels tres factors que permeten al lector identificar quina és la intenció del narrador en emprant una comparació implícita, n'hi ha dos que es mantenen sense canvis significatius respecte del passatge original: l'aspecte humorístic de la comparació i els elements cotextuals i contextuals que emfasitzen la voluntat ridiculitzadora del narrador. Per contra, el tercer factor (les altres tècniques de traducció que desemboquen en un contrast entre instrucció i intenció), presenta modificacions significatives respecte del text original, que es concreten en: 1) una tècnica d'intensificació, la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció que es concreta en l'addició d'elements prosòdics amb intenció negativa; i 2) una tècnica d'atenuació, la substitució d'un adjectiu possessiu per un adjectiu indefinit sense intenció negativa.

La primera funciona de manera semblant a com ho fa a la versió catalana. Altra vegada, els elements prosòdics del primer paràgraf no només es reexpressen sinó que es reforcen tot accentuant-ne el ritme per mitjà d'una rima: “Él quiso llevarle la red. Ella la sujetó firmemente. Él se lo rogó. Ella dijo que no: «Primero regalar y luego encima llevar»”. De fet, en aquest cas hi trobem dues rimes: d'una banda, *rogó* i *no*, i de l'altra, *regalar* i *llevar*, la qual cosa emfasitza el caràcter simètric i compassat dels moviments dels dos personatges. En conseqüència, esdevenen encara més caricaturescos i més ridículs que els personatges del text original.

La segona tècnica, en canvi, funciona de manera similar a com ho fa a la versió anglesa. La substitució de l'adjectiu possessiu per un adjectiu indefinit (“**un dúo**”) fa desaparèixer la complicitat generada al text original per mitjà d'una referència que remet als personatges de Reschke i Piątkowska tot situant-los en un teatre d'òpera que narrador i lector observen des de fora del marc humorístic suggerit pel primer.

El resultat és, per tant, una compensació: d'una banda, la primera tècnica esmentada ressalta un dels indicis que, a l'original, permeten detectar la intenció subjacent a la comparació implícita; i de l'altra, la segona tècnica

neutralitza un altre d'aquests indicis. En conseqüència, el contrast entre instrucció i intenció es manté com en el text original.

Pel que fa al mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, es resultat de la mateixa tècnica identificada en la resta de versions:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de crear complicitat</b> (∅ topicalització)	∅

Com a les versions anglesa, danesa i catalana, la complicitat que propicia el text alemany no s'arriba a generar perquè els elements oracionals presenten un ordre canònic: “Y no faltaban espectadores”. Cal dir, d'altra banda, que el fenomen de la topicalització en espanyol funciona d'una manera una mica diferent que en les llengües que fins ara ens han ocupat. En aquest cas, no n'hi hauria hagut prou amb dislocar el complement “espectadores” a l'esquerra (<<Y espectadores no faltaban>>) per indicar que l'ordre de la frase no és canònic. Hauria calgut afegir una coma després del complement dislocat o bé alguna marca de modalitat (per exemple, <<Y espectadores, por supuesto, no les faltaban>>) per indicar que la informació ubicada al marge esquerre és nova però es presenta com a coneguda deliberadament, per implicar el lector en la construcció del marc humorístic suggerit pel narrador.

Resumint, la versió espanyola presenta una atenuació de la càrrega irònica del passatge, com a resultat d'un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc original.

### •Síntesi

L'augment de complexitat de la ironia que representa aquest passatge respecte de l'anterior es tradueix en el fet que totes quatre versions presenten una atenuació de la càrrega irònica original. En tots els casos hi trobem una ommissió de l'estructura original de *foregrounding* equívoc, malgrat que totes les llengües que ens ocupen ofereixen mecanismes per topicalitzar complements oracionals. També és interessant destacar que la versió danesa és la que presenta més tècniques de “reexpressió” o de preservació de les eines d'ironia originals, tot i que també omet el *foregrounding* equívoc. D'altra banda, només les versions catalana i espanyola presenten tècniques d'intensificació de la ironia, que combinades amb altres tècniques de preservació i atenuació són un bon

exemple del fenomen de la compensació. Així i tot, l'omissió del *foregrounding* equívoc també duu, en aquestes versions, a una atenuació de la càrrega irònica original.

### 4.1.3 *Passatge irònic 3UR*

3URde: Und dann beklagt er zwei Seiten lang **den Niedergang handgefertigter Produkte und den Sieg des westlichen Kunststoffbeutels als ein weiteres Symptom menschlicher Selbstaufgabe**. Erst gegen Schluss seiner Klage **werden ihm wieder die Einkaufsnetze der Witwe lieb, prall gefüllt mit Bedeutung**. Und solch ein Netz habe ich vorgehend beim Pilzeinkauf vermutet, und zwar das einfarbig gehäkelte.

[Ich lasse den Witwer das Erbstück tragen und muß zugeben, daß ihm, wie er leicht vornübergebeugt neben der stöckelnden Witwe schlurft, außer der Baskenmütze das Einkaufsnetz wie angepaßt ist, als habe nicht sie, als hätte er geerbt, als wäre die japanische Kamera nur geborgt, als werde er von nun an daheim, etwa auf dem Weg zur Ruhr-Universität, seine Fachliteratur, dicke Wälzer zum Thema barocker Emblematik, in einem gehäkelten oder geknüpften Einkaufsnetz tragen]. (URde:16)

#### •Presentació

Aquest passatge –un dels primers en què el narrador ens dóna informació sobre el caràcter del protagonista– ens explica que Reschke, després de conèixer Piątkowska, reflexiona llargament en el seu dietari sobre les bosses de malla d'anar a comprar de la vídua.

La ironia pren com a punt de partida una referència exofòrica a la situació social i econòmica de l'antiga República Democràtica Alemanya i, en general, dels països comunistes de l'Est, on era molt comú dur sempre a sobre una bossa de malla (les de plàstic no eren corrents) per si tot d'una sorgia la possibilitat de comprar alguna cosa que les botigues no oferien gaire sovint.<sup>113</sup> A nivell discursiu, es basa sobretot en un contrast entre dues veus del narrador, una de les quals és impostada i reproduceix la manera de parlar de Reschke, altisonant i artificiosa. La voluntat ridiculitzadora que revela aquesta impostació situa el passatge en el marc d'una xarxa de coherència textual de la qual formen part els 10 passatges

<sup>113</sup>Grass no és l'únic escriptor que fa referència a aquesta pràctica, molt estesa durant l'època comunista als antics països de l'Est. L'autora Ligia Ravé, per exemple, també en parla a la seva novel·la *El paraíso de Hanah* (2007), ambientada en la República Socialista Romanesa, on en un moment donat la protagonista, referint-se a la seva mare, fa el següent comentari: “Como todo el mundo, ella siempre llevaba una bolsa vacía por si encontraba algo que comprar. A los que llevaban un paquete los paraban en la calle. «¿Qué tienes?», le preguntaban, «¿Dónde lo has encontrado?» y «¿Qué quieres a cambio?».” (Ravé, 2007, p. 26).

irònics, que mostren l'actitud burleta del narrador envers la parella protagonista o bé –com és el cas– envers un dels dos personatges.

Les màximes comunicatives violades són la de quantitat i, principalment, la de manera. La violació de la màxima de quantitat l'observem en la prolongació del discurs de Reschke més enllà del que seria necessari des d'un punt de vista informatiu (un exemple és l'aposició final “prall gefüllt mit Bedeutung”, que no aporta informació nova). La màxima de manera és violada en la mesura que els fragments de discurs atribuïts a Reschke són complexos i abstractes; aquest estil duu el lector a posar en dubte que l'objectiu del narrador sigui, simplement, informar sobre el contingut proposicional del discurs del personatge.

La violació d'aquestes màximes respon a una força il·locucionària que va més enllà de la intenció d'informar sobre allò que preocupa el vidu; en realitat, la voluntat del narrador és ridiculitzar-lo imitant el seu estil afectat. El contrast entre la veu impostada i la veu narrativa habitual és un element de persuasió que duu el lector a identificar-se amb la veu narrativa i a donar per fet que la ridiculització de Reschke està justificada.

Aquesta ridiculització, però, és de caire benintencionat (com succeeix en la majoria de passatges irònics d'*Unkenrufe*, vegeu l'apartat “Les obres originals: *Unkenrufe* i *Im Krebsgang*”), la qual cosa podria tenir a veure amb la preocupació del personatge pel medi ambient, que al seu torn reflecteix una preocupació real de Grass.<sup>114</sup> És en aquest sentit que el passatge posa de manifest una contradicció, a parer de l'autor pròpia de les societats capitalistes occidentals. Si bé d'una banda aquestes societats es vanen de ser avançades, de l'altra pateixen problemes seriosos –entre ells, sobretot, el de la degradació del medi ambient– que, paradoxalment, algunes societats menys desenvolupades des d'un punt de vista econòmic (com les dels antics països de l'Est) han sabut gestionar amb més èxit.<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup>Un exemple de la sensibilitat de Grass envers el medi ambient és aquesta cita, extreta del discurs que va pronunciar a l'“Akademie der Künste” de Berlín l'any 1985 en motiu d'un homenatge a Uwe Johnson: “Nicht in selbstmörderische Weltraumprojekte, nicht in die ruinöse Verkabelung der Bundesrepublik, die allenfalls Firmen im Dunstkreis des Ministers Schwarz-Schilling zugute kommt, nicht in die Luft und auf Sand gebaut sollten Milliardenbeträge investiert werden, sondern im Umweltbereich. Er verlangt Schutz”. (Grass, 1997, p. 133 )

<sup>115</sup>Aquesta contradicció pròpia de les societats capitalistes és una de les raons que duen Günter Grass a posar en dubte, a finals dels anys vuitanta i principis dels noranta, que la reunificació alemanya fos una bona idea. Tal com explica Estelrich (1999, p. 41), “[Grass] va ser una de les poques veus crítiques que van gosar qüestionar la reunificació dels dos estats alemanys, no tan sols en articles i discursos aïllats, sinó molt especialment en dues novel·les traduïdes al català per Joan Fontcuberta, *Mals averanys* i *Una llarga història*.” De fet, els “mals

## •Anàlisi de l'original

En aquest passatge, hi observem tres estructures d'ironia: 1) un contrast entre dues veus del narrador, 2) un *foregrounding* equívoc i 3) un contrast entre instrucció i intenció.

Pel que fa al contrast entre dues veus, es dona entre la veu narrativa convencional i una veu impostada propera a l'escripturalitat que imita la manera de parlar pròpia del personatge de Reschke, rere la qual s'amaga la voluntat del narrador de criticar i ridiculitzar el protagonista masculí. Les eines que creen aquesta estructura d'ironia es poden dividir en tres grups:

*Eina de contrast entre les dues veus*

- Ús d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració

*Eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat*

- Ús d'una combinació lèxica artificiosa

- Ús d'un estil nominal

*Eines que fan aflorar la veu narrativa convencional*

- Ús d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat

L'eina de contrast entre les dues veus és l'alternança entre un fragment de narració i un fragment en discurs indirecte lliure. Aquesta alternança es reproduïx dues vegades al llarg del passatge, seguint la mateixa estructura: primer hi ha un fragment de narració que es correspon amb la veu narrativa convencional i que funciona, en certa manera, com una breu introducció a la veu que s'imitarà tot seguit (“Und dann beklagt er zwei Seiten lang” i “Erst gegen Schluss seiner Klage”); i a continuació, ve el fragment en discurs indirecte lliure, en què el narrador imita la veu pomposa de Reschke (“den Niedergang handgefertigter Produkte und den Sieg des westlichen Kunststoffbeutels als ein weiteres Symptom menschlicher Selbstaufgabe” i “werden ihm wieder die Einkaufsnetze der Witwe lieb, prall gefüllt mit Bedeutung”). És la presència de trets lingüístics propis del discurs del personatge –en contrast amb els

averanys” –un dels motius principals que, com hem vist, guien tota la narració– no només es refereixen al futur dels personatges i al fracàs del “cementiri de la reconciliació”; també estan estretament vinculats, de manera implícita, amb la caiguda del mur de Berlín (recordem que Reschke i Piątkowska es coneixen el novembre de 1989). Un exemple de la inquietud que senten els personatges davant la imminència de la reunificació és el passatge 6UR, en què la vídua exposa el següent raonament: “Hem de fer-ne via, perquè temps s'escola. I no tan sols perquè alemanys aviat s'uniran i potser ja no pensaran més en cementiris, sinó també perquè tot anirà escàs. Ho entens? Escassetat de temps, com abans hi havia escassetat de carn o de sucre. Ara comerços tenen de tot, però molt car, perquè no corren diners. I temps s'escolerà, si no ens donem aviat ànsia.” (URca:70)

fragments de narració–, allò que fa adonar al lector que aquesta veu propera a l'escripturalitat no és sincera sinó impostada, i que al darrere s'hi amaga la voluntat ridiculitzadora del narrador.

Les eines que fan aflorar una veu impostada es concentren en els fragments que hem marcat en negreta. Pel que fa a l'ús d'una combinació lèxica artificiosa, la trobem en: 1) el mot “Niedergang”; 2) el sintagma “menschliche Selbstaufgabe”; i 3) dos segments que presenten expressions poc freqüents: “**werden ihm** wieder die Einkaufsnetze der Witwe **lieb**” i “**prall gefüllt** mit Bedeutung”. El primer, tal com indica el *Duden* (“gehoben”, <culte>), pertany a un registre elevat i s'associa habitualment a l'enfonsament d'un sistema polític, d'una societat, cultura, religió, etc. (per exemple, la caiguda de l'Imperi romà):

**Niedergang:** (geh) Untergang, Verfall: *der N. des Römischen Reiches*.

Pel que fa al mot “Selbstaufgabe”, el diccionari no indica que sigui propi d'un llenguatge elevat, però adquireix un to altisonant en combinar-se amb l'adjectiu “menschlich”, el qual afegeix una dimensió global a un concepte que, en la majoria de contextos, té un abast individual.<sup>116</sup> El fet que la “Selbstaufgabe” (<autorenúncia>) sigui “menschlich” (<humana>) dota l'expressió resultant d'un to apocalíptic i en certa manera pretensions.

El caràcter artificios del segment “werden ihm wieder die Einkaufsnetze der Witwe lieb” prové de l'ús de l'expressió “jemandem etwas lieb werden”, que no apareix al diccionari i que, segons les dades que ens aporta el corpus de la llengua alemanya *DWDS*, actualment ha caigut en desús.<sup>117</sup>

Pel que fa al segment “prall gefüllt mit Bedeutung”, presenta una col·locació (“prall gefüllt”, <ple a vessar>) poc comuna; no apareix al diccionari i el corpus *DWDS* en recull molt poques ocurrences.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup>La definició que en dona el *Duden* indica que aquest substantiu es refereix a un estat psicològic caracteritzat per la renúncia a la pròpia personalitat, o la manca de voluntat i motivació: “Selbstaufgabe: a) Das Sich-selbst-Aufgeben als Persönlichkeit; b) das Verlieren des Lebenswillens, der Lebenskraft”.

<sup>117</sup>De les 34 ocurrences que obtenim cercant-hi “lieb werden” incloent-hi les variants generades per la flexió de participi (una xifra considerablement baixa tenint en compte que, en el llistat de les 5000 paraules més freqüents, la darrera hi té 1.778 ocurrences; vegeu l'annex digital), la gran majoria es concentren en el període que abasta del 1900 al 1948 i són tretes de textos fonamentalment periodístics, assagístics i literaris. Del 1948 al 1969 només hi ha 4 ocurrences, i a partir d'aquesta data ja no n'apareix cap més exemple.



L'altra eina d'ironia que, juntament amb l'ús d'una combinació lèxica artificiosa, fa aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat, és l'ús d'un estil nominal. La profusió de grups nominals complexos és fruit, en part, del fet que en alemany un sintagma nominal (format per adj. + subst. plural o femení) es pot adjuntar a un substantiu<sup>119</sup> tot ometent l'article del substantiu que forma part del sintagma nominal; n'hi ha prou amb afegir la desinència genitiva a l'adjectiu per indicar que el sintagma nominal complementa el substantiu que el precedeix. Això és el que observem en els segments “den Niedergang handgefertigter Produkte” i “(ein weiteres) Symptom menschlicher Selbstaufgabe”, que tenen la següent estructura: subst. + SN (format per adj. declinat en genitiu + subst.). La concentració d'adjectius i substantius té un efecte acumulatiu i emfasitza el to artificios i abstracte de la frase.

Pel que fa a la veu narrativa convencional, aflora per mitjà de l'ús d'un lèxic a mig camí entre l'oralitat i l'escripturalitat que es concentra en els segments no marcats en negreta: “Und dann beklagt er zwei Seiten lang” i “Erst gegen Schluss seine Klage”, que –com ja hem apuntat– són la introducció prèvia de la veu narrativa (sense impostar) als dos fragments formulats en discurs indirecte lliure (impostats). Només hi ha una unitat lèxica, emprada en els dos segments, que segons el *Duden* pertany a un registre culte: el verb “beklagen” i el substantiu “Klage” (“deplorar, lamentar, plànyer” i “queixa” respectivament, segons el diccionari bilingüe *Al-Ca*).

A l'inici d'aquest comentari hem destacat la presència de dues estructures d'ironia més, fortament vinculades entre sí: un *foregrounding* equívoc i un contrast entre instrucció i intenció.

El *foregrounding* equívoc es concreta en:

<sup>118</sup>De les 26 ocurrences que en recull el *DWDS*, més de la meitat pertanyen a contextos literaris i pseudoliteraris (sobretot novel·les, literatura juvenil, assaigs i manuals sobre temes diversos) d'entre el 1910 i el 1969. A partir d'aquesta data i fins el 1999 (any de publicació de la darrera ocurrencia recollida al *DWDS*) el nombre d'exemples baixa considerablement i la majoria són trets d'una única novel·la. A jutjar per les dades del *DWDS*, doncs, la combinació “prall gefüllt” és poc comuna i s'associa a un llenguatge (pseudo)literari avui no en voga. L'efecte altisonant que produeix encara és més acusat si s'empra en sentit metafòric, com en el cas que ens ocupa, en què allò que omple quelcom a vessar no és físic sinó intangible (“prall gefüllt mit Bedeutung”, <plenes a vessar de significat>).

<sup>119</sup>Com queda recollit a la *Textgrammatik der Deutschen Sprache* de Weinrich (2007, p. 699), això pot esdevenir-se en el cas dels “Gattungsnamen” (<noms de categoria>) en plural o femení singular, en què “Dieses Flexiv [la desinència de genitiu] findet sich nur am Artikel, bei fehlendem Artikel (Null-Artikel) auch am Adjektiv, nicht jedoch am Nomen (*der Katze, der Tiere, ein Bild eindrucksvoller Wildheit*).”

•Intenció de sorprendre per mitjà d'un quantificador focal amb doble acció focalitzadora

•Intenció de sorprendre per mitjà d'una aposició que conté el focus

El quantificador focal és “erst” (“només, tan sols, solament”, segons l'*Al-Ca*) i el trobem en el segment “Erst gegen Schluss seiner Klage”, que podem traduir així: <No és fins al final de la seva lamentació> o bé <Tot just al final de la seva lamentació>. Aquest segment suggereix dos focus informatius que podem reformular de la següent manera:

1) <<Reschke acaba la seva dissertació fent una *laudatio* de les bosses de malla de la vídua>>.

2) <<Reschke és un personatge de maneres afectades, exagerat i una mica ridícul>>. Prova d'això és que, entre altres coses, considera que les bosses de malla són “prall gefüllt mit Bedeutung”, <plenes a vessar de significat>.

El primer focus s'activa per mitjà del quantificador focal, el qual indica que allò important no és la informació temporal o espacial que es dona en primer lloc (“Erst gegen Schluss seine Klage”) sinó la que ve a continuació (“werden ihm wieder die Einkaufsnetze der Witwe lieb”). Però tot seguit apareix el segon focus (“prall gefüllt mit Bedeutung”), després d'una coma i en forma d'aposició; és a dir, amb una certa independència respecte de la frase de la qual sintàcticament depèn. El lector s'adona aleshores que aquesta és la informació important: Reschke considera que les bosses de malla són <plenes a vessar de significat> i, per tant, la intenció del narrador no és tan sols explicar que el personatge acaba la dissertació lloant aquest objecte, sinó (sobretot) posar-lo en evidència mostrant el seu estil afectat i pompós. Atès que el narrador, en un primer moment i tot indicant quina era la informació accessòria (“gegen Schluss seiner Klage”) ha fet creure que allò rellevant era el focus 1, el lector no espera trobar-se amb un nou focus informatiu, de manera que quan aquest apareix li causa una certa sensació de sorpresa.

D'altra banda, el focus 2 és coherent amb la línia argumental progressiva de la narració, atès que en el paràgraf següent el narrador completa la imatge ridiculitzadora que ens acaba d'oferir de Reschke explicant que la bossa de malla li queda com feta a mida, i que fa tot l'efecte que d'ara endavant hi portarà els llibres en el seu camí diari cap a la universitat.

El *foregrounding* equívoc que acabem de descriure se solapa amb un contrast entre instrucció i intenció, fruit d'una única eina:

•Intenció negativa expressada per mitjà d'una metàfora

Aquesta metàfora es concreta en el segment “[die Einkaufsnetze werden ihm] prall gefüllt mit Bedeutung”, en què el substantiu “Bedeutung” (<significat>) complementa el participi adjectival “gefüllt” (“ple”, segons l'*Al-Ca*). El verb “füllen” es refereix, fonamentalment, al fet d'omplir (una ampolla, un plat, un cistell) o farcir alguna cosa, en tots dos casos des d'un punt de vista físic:

**füllen:** 1. a) durch Hineinfüllen, -schütten, -gießen von etw. voll machen; mit etw. anfüllen: *eine Flasche [mit Saft], einen Teller, einen Korb bis zum Rand. [...] b) mit einer Füllung (2a) versehen: die Gans f.; gefüllte Paprikaschoten; gefüllte (eine cremeartige Füllung enthaltende) Schokolade.*

En el passatge que ens ocupa, però, el complement de “gefüllt” és quelcom intangible (“Bedeutung”, <significat>), de manera que el sintagma resultant esdevé metafòric i desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció, que podem reformular de la següent manera:

1) <<Reschke considera que les bosses de malla tenen un gran significat com a símbols d'una societat que vetlla pel medi ambient i no es basa en un consumisme exacerbats>>.

2) <<Reschke és un personatge de maneres afectades, exagerat i una mica ridícul>>.

Malgrat que el sentit 1 és part indiscutible del missatge del narrador, allò que veritablement es desprèn del segment “prall gefüllt mit Bedeutung” (i que es correspon amb la intenció de la veu narrativa) és el sentit 2, és a dir, la ridiculització del personatge. El lector identifica aquesta intenció per mitjà de procediments anafòrics, gràcies a la informació contextual que el narrador ens ha facilitat prèviament sobre la tendència de Reschke a divagar de manera pomposa i prolixa sobre un objecte tan petit i banal com són les bosses d'anar a comprar.

Les tres estructures d'ironia, doncs, estan fortament vinculades entre si. Dels dos sentits desplegats pel segment “prall gefüllt mit Bedeutung” a nivell d'instrucció, aquell que es correspon amb la intenció de la veu narrativa és coherent amb el focus 2: <<Reschke és un personatge de maneres afectades, exagerat i una mica ridícul>>. Així mateix, el lector identifica tant la intenció (en el marc del contrast entre instrucció i intenció) com el focus 2 (en el marc del *foregrounding* equívoc) en part gràcies al contrast entre dues veus del narrador, una de les quals revela una veu impostada que posa en evidència el personatge de Reschke, capaç de dedicar dues pàgines senceres a plànyer-se, en un to greu i apocalíptic,

de la desaparició de les bosses de malla a occident. En definitiva, totes tres estructures es complementen mútuament i reforcen la càrrega irònica del passatge.

### •Anàlisi de la versió anglesa

3URen: He then goes on, for two pages, to deplore **the demise of handmade products and the triumph of the Western synthetic bag as a further symptom of human self-abasement**. It is only toward the end of his plaint that **he remembers his affection for the widow's string bags, which he finds loaded with significance**. And when mushrooms were being bought, I anticipated the presence of one of these string bags, to wit, the solid-color crocheted one.

[I left the widower carry the heirloom and must admit that as he shuffles along slightly stooped beside the widow, not only his beret but the string bag as well is most becoming to him, as though he and not she had inherited it, as though the Japanese camera had been only borrowed and from now on he would carry his specialized literature, his thick tomes on Baroque iconology, in a crocheted or knotted string bag, on his way, for instance, to Ruhr University.] (Uren:10)

Hi observem tres mecanismes de traducció de la ironia: 1) una atenuació del contrast entre dues veus, 2) una omisió del *foregrounding* equivoc i 3) una omisió del contrast entre instrucció i intenció.

L'atenuació del contrast entre dues veus és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Reexpressió d'un estil nominal</b></p> <p><i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i></p> <p><b>•Reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</b></p>	<p><i>De l'eina de contrast</i></p> <p><b>•Discurs indirecte lliure &gt;&gt; discurs indirecte</b></p> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b></p>	<p>Ø</p>

De les dues tècniques de preservació, una es refereix a la veu impostada propera a l'escripturalitat i l'altra a la veu narrativa convencional. La primera és la reexpressió d'un estil nominal. Malgrat que en anglès no és possible crear grups nominals complexos adjuntant un sintagma nominal a un substantiu tot fent declinar en genitiu l'adjectiu que forma part del dit sintagma nominal (“[ein weiteres] Symptom menschlicher

Selbstaufgabe”), sí que es poden ubicar diversos adjectius abans d'un nom, de manera que l'efecte acumulatiu de diverses unitats lèxiques i sintagmes modificadors es manté. Així, en aquest cas trobem els següents grups nominals, ubicats l'un rere l'altre: “the demise of handmade products”, format per un substantiu postdeterminat per un sintagma preposicional (prep. + adj. + subs.); “the triumph of the Western synthetic bag”, format per un substantiu postdeterminat per un sintagma preposicional (prep. + adj. + adj. + subst.); i “a further symptom of human self-abasement”, format per un substantiu predeterminat per un adjectiu i postdeterminat per un sintagma preposicional (prep. + adj. + subst.).

L'altra tècnica de preservació és la reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat, que es concreta en els segments “He then goes on, for two pages, to deplore” i “It is only toward the end of his plaint”. Només els mots emprats per traduir “beklagen” i “Klage” (“deplore”, de to culte segons el diccionari *CALD*; i “plaint”, un mot poc freqüent),<sup>120</sup> pertanyen a un context proper a l'escripturalitat.

Al costat d'aquestes tècniques de preservació, però, n'hi ha una que atenua la veu impostada propera a l'escripturalitat: la reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica. L'observem en la frase “he remembers his affection for the widow’s string bags”, que presenta un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat. No obstant això, el mot “demise” (unes línies més amunt) pertany –segons el *CALD*– a un registre formal, i recull les connotacions dramàtiques de l'original “Niedergang”, tal com queda palès a la definició que ens n'ofereix el diccionari:

**demise:** 1. death 2. the end of something that was previously considered to be powerful, such as a business, industry or system. (*CALD*)

A més, el mot “self-abasement” (emprat com a traducció de “Selbstaufgabe”) és, també segons el *CALD*, un mot de registre formal; i de manera similar, la traducció del segment “prall gefüllt mit Bedeutung” presenta una locució lèxica poc freqüent (“load with”),<sup>121</sup> que reproduïx el to pompós de l'original.

---

<sup>120</sup>No apareix al llistat de les 5000 paraules més freqüents en anglès. En el conjunt del corpus *BNC* només hi té 35 ocurrències, una xifra considerablement inferior a la de 1.781, que és el nombre d'ocurrències que hi té la paraula menys freqüent del llistat: “roy” (vegeu l'annex digital).

<sup>121</sup>El *BNC* recull 273 ocurrències de “load with”, i tan sols una de l'expressió “loaded with significance”.

Com que només desapareix un tret lingüístic de tots els que constitueixen una combinació lèxica artificiosa, l'atenuació de la ironia no seria gaire significativa si no fos per la presència d'una altra tècnica d'atenuació, que en aquest cas afecta el contrast entre les dues veus. Es tracta de la substitució d'un fragment en discurs indirecte lliure per un altre en discurs indirecte, i es concreta en la subordinada relativa “which he finds loaded with significance”. L'ús del relatiu “which” i el fet d'explicitar que les paraules “loaded with significance” les diu Reschke i no pas la veu narrativa (“he finds”), esborren l'ambigüitat pròpia del discurs indirecte lliure, que a l'original permet entreveure la presència d'una veu narrativa ridiculitzadora rere l'ús de determinats trets lingüístics propis de la veu de Reschke. En el segment anglès, en canvi, el narrador no imita a ningú; es limita a retransmetre les paraules del personatge, segons el qual les <bosses de malla són carregades de significat> o bé <tenen un gran significat>.

És fonamentalment, doncs, a la darrera frase del passatge, que desapareix el contrast entre dues veus del narrador. En el seu lloc, hi apareix una successió (no pas contrast) de dues veus: la veu narrativa convencional i la veu d'un personatge, retransmesa pel narrador sense voluntat d'imitar ni ridiculitzar.

De fet, aquesta tècnica que acabem de comentar (la substitució d'un fragment en discurs indirecte lliure per un fragment en discurs indirecte) actua en el marc dels tres mecanismes de traducció esmentats: l'atenuació del contrast entre dues veus; l'omissió del *foregrounding* equívoc; i l'omissió del contrast entre instrucció i intenció, tal com mostrarem tot seguit.

L'omissió del *foregrounding* equívoc es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (quantificador focal amb doble acció focalitzadora &gt;&gt; quantificador focal amb doble acció focalitzadora)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (aposiició &gt;&gt; frase relativa explicativa)</p>	<p>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus del narrador, dins el mateix passatge)</p>	<p>∅</p>

La funció de quantificador focal que, en el text alemany, exerceix el mot “erst” es reproduïx per mitjà de: 1) la traducció “It is **only** [toward the end of his plaint]”, la qual indica que allò important no és la informació temporal o espacial sinó la que vindrà a continuació, el focus 1; i 2) la

substitució de l'aposició “prall gefüllt mit Bedeutung”, unida a l'oració principal només per una coma, per una subordinada de relatiu explicativa que (en principi) té la capacitat de funcionar amb certa independència respecte de la frase principal i, per tant, d'esdevenir un focus 2.

Això darrer, però, no arriba a succeir (la frase de relatiu no esdevé un focus 2), com a resultat de la substitució ja comentada d'un fragment de discurs indirecte lliure per un fragment en discurs indirecte, en el marc del mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus del narrador. A diferència del que passa al text original, rere la frase “which he finds loaded with significance” el lector no hi identifica cap intenció ridiculitzadora que contrasti amb el focus 1, ni cap altra informació nova que el sorprengui (a hores d'ara el lector ja sap que, per a Reschke, les bosses de malla tenen un gran significat). En conseqüència, desapareix l'estructura original de *foregrounding* equívoc.

Pel que fa a l'omissió del contrast entre instrucció i intenció, és resultat de les dues tècniques d'atenuació següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
Ø	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (metàfora &gt;&gt; locució lèxica)</li> <li>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus del narrador, dins el mateix passatge)</li> </ul>	Ø

De fet, aquestes tècniques són les dues cares d'una mateixa moneda. La substitució d'un fragment en discurs indirecte lliure per un altre en discurs indirecte no només es concreta en l'explicitació que fa el narrador perquè entenguem que no és ell qui parla sinó el personatge, amb poca o nul·la manipulació per part seva (“he finds”). També es concreta en la substitució d'una metàfora amb intenció negativa (“prall gefüllt mit Bedeutung”) per una locució lèxica sense aquesta intenció: “loaded with significance”. Tal com recull el *COED*, una de les accepcions de “loaded” es refereix, justament, a quelcom <carregat d'un significat subjacent>:

**loaded:** 2. charged with an underlying meaning.

La locució “loaded with significance”, doncs, té trets en comú amb el que sovint s'ha anomenat “metàfora lexicalitzada”.<sup>122</sup> Té, per tant, un caràcter menys idiosincràtic i aporta un to menys artificiosos al discurs de Reschke que no pas la metàfora emprada al text alemany. Això i el fet que es concreti en un fragment de discurs indirecte (sense possibilitat, doncs, d'identificar-hi la voluntat ridiculitzadora per part del narrador) fa que, a diferència de la metàfora original, que desplega diferents sentits, la locució lèxica esmentada només en suggereixi un (<<Reschke considera que les bosses de malla tenen un gran significat com a símbols d'una societat que vetlla pel medi ambient i no es basa en un consumisme exacerbats>>). Per tant, desapareix el contrast original entre instrucció i intenció.

En resum, la versió anglesa redueix considerablement la intensitat irònica del passatge original per mitjà d'un mecanisme d'atenuació i dos mecanismes d'omissió de la ironia.

### •Anàlisi de la versió danesa

3URda: Og så beklager han op og ned ad to sider, at **det er gået tilbage for de håndgjorte produkter og ser den vestlige kunststofposes sejrsgang som endnu et symptom på menneskehedens selvopgivelse**. Først mod slutningen af sin klage **erklærer han atter enkens indkøbsnet sin kærlighed, de er propfulde af betydning for ham**. Og sådan et net har jeg foregribende formodet ved svampekøbet, nemlig det ensfarvede hækled.

[Jeg lader enkemanden bære arvestykket og må indrømme, at sådan som han let foroverbøjet sjokker af sted ved siden af den hæleklaprende enke, er foruden baskerhuen også indkøbsnettet som lavet til ham, som var det ikke hende, men ham, der havde arvet, som var det japanske kamera blot til låns, som ville han fra nu af derhjemme, for eksempel når han går til Ruhruniversitetet i Bochum, bære sin faglitteratur, murstensværker om temaet „Emblematik i barokken”, med sig i et hæklet eller knyttet indkøbsnet.] (URda:14)

A la versió danesa hi observem tres mecanismes d'atenuació: del contrast entre dues veus; del *foregrounding* equívoc; i del contrast entre instrucció i intenció.

De nou, ens trobem que la tècnica de substitució de fragments en discurs indirecte lliure per altres en discurs indirecte capitalitza, en els tres mecanismes de traducció esmentats, la disminució de la càrrega irònica original.

---

<sup>122</sup>Partint de diversos autors, Marco (2000, p. 145) la defineix com “aquella que ha transcendit l'àmbit relativament privat de la creació única i s'ha incorporat al repertori de la llengua, és a dir, al seu sistema”.



El mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i></p> <p><b>•Reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</b></p>	<p><i>De l'eina de contrast</i></p> <p><b>•Discurs indirecte lliure &gt;&gt; discurs indirecte</b></p> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b></p> <p><b>•Reducció d'un estil nominal</b></p>	<p>Ø</p>

L'única tècnica de preservació (referida a la veu narrativa convencional) és la reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat, que es concreta en els segments “Og så beklager han op og ned ad to sider” (<I aleshores es queixa una i altra vegada al llarg de dues pàgines>) i “Først mod slutningen af sin klage” (<Tot just cap al final de la seva queixa>).

De les tres tècniques d'atenuació que observem, dues afecten a la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat. Una d'elles és la reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica. D'una banda, els mots “selvopgivelse” i “propfuld” (“despair” i “brimful, packed, crammed” respectivament, segons el bilingüe *Da-En*) i la locució lèxica “erklære [en] sin kærlighed” (<declarar algú l'amor per algú/alguna cosa>) són poc freqüents.<sup>123</sup> Però d'altra banda, la traducció del mot “Niedergang” per la frase “det er gået tilbage for [de håndgjorte produkter]” (<han anat enrere [els productes artesanals]>) suposa una lleugera reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica.<sup>124</sup>

L'altra tècnica d'atenuació de la veu impostada és la reducció d'un estil nominal, que es deriva de la introducció d'un verb per mitjà del qual disminueix l'acumulació d'unitats lèxiques modificadores que hem

<sup>123</sup>Ni “selvopgivelse” ni “propfuld” no figuren a la llista de mots més freqüents en danès. En el conjunt del *KorpusDK* tan sols apareixen 8 i 30 vegades respectivament, una xifra baixa si la comparem amb la de 329, corresponent a la paraula menys freqüent de la llista: “sædvanlig” (vegeu l'annex digital). Pel que fa a l'expressió “erklære [en] sin kærlighed”, segons el diccionari *ODS* pertany a un registre literari, i el *KorpusDK* únicament en recull 33 ocurrences.

<sup>124</sup>Si bé la locució “at gå tilbage for noget/nogen” (<anar enrere algú/alguna cosa>) apareix únicament 131 vegades al *KorpusDK* –i per tant no es pot dir que sigui freqüent–, no té les connotacions dramàtiques i altisonants de l'original.

observat al text en alemany. Així, el grup nominal “den Niedergang handgefertigter Produkte” es converteix en una frase (“det er gået tilbage”) seguida d'un sintagma preposicional (“for de håndgjorte produkter”; prep. + adj. + subst.). En canvi, en el cas del grup nominal “den Sieg des westlichen Kunststoffbeutels” la introducció del verb “se” (<veure>) a la versió danesa no impedeix l'acumulació de complements, que en aquest cas té a veure amb la possibilitat existent en danès de determinar un substantiu avantposant-hi un altre substantiu amb desinència genitiva (“s”): “den vestlige kunststofposes sejrsgang” (adj. + subst. amb desinència genitiva + subst.). En veiem un altre exemple al grup nominal “endnu et symptom på menneskehedens selvopgivelse” (adv. + subst. + prep. + subst. amb desinència genitiva + subst.).

Aquestes tècniques d'atenuació, però, en la mesura que suposen la pèrdua de només un indici de tots els que permeten identificar una veu impostada propera a l'escripturalitat, tenen una importància relativa. En canvi, hi ha una tercera tècnica que afecta considerablement la ironia que es desprèn del contrast entre la veu impostada i la veu narrativa convencional: les dues substitucions d'un fragment en discurs indirecte lliure per un altre en discurs indirecte.

La primera es concreta en la introducció del verb “se” (<veure>) en el segment “ser den vestlige kunststofposes sejrsgang som endnu et symptom på menneskehedens selvopgivelse” (<veu la victòria de la bossa de plàstic occidental com un símptoma més de l'autorenúncia humana>), un verb per mitjà del qual el narrador ens recorda que l'emissor de les paraules que vénen a continuació no és ell sinó Reschke; en conseqüència, la presència del narrador com a emissor últim disminueix i, per tant, també la seva voluntat d'imitar i ridiculitzar el personatge. La segona substitució es concreta en les dues darreres paraules del passatge: “for ham” (<per a ell>), en què s'explicita que els mots “propfulde af betydning” (<absolutament plenes de significat>) no són del narrador sinó de Reschke. El pas d'un discurs indirecte lliure a un discurs indirecte, doncs, fa que el narrador citi les paraules de Reschke amb voluntat d'informar més que no pas d'imitar-lo i posar-lo en evidència.

Aquesta tècnica –ho hem avançat a l'inici del nostre comentari– també influeix en el mecanisme d'atenuació del *foregrounding* equívoc, com queda palès en el següent quadre de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (quantificador focal amb doble acció focalitzadora &gt;&gt; quantificador focal amb doble acció focalitzadora)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (aposició &gt;&gt; oració simple)</p>	<p>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus del narrador, dins el mateix passatge)</p>	<p>Ø</p>

La funció del quantificador focal de l'alemany “erst” es manté, en aquest cas, per mitjà del mot “først” (en el segment “Først mod slutningen af sin klage”, <Tot just cap al final de la seva queixa>). Aquest quantificador focal crea una certa expectativa entorn d'allò que es dirà a continuació: “erklærer han atter enkens indkøbsnet sin kærlighed” (<declara altre cop el seu amor per les bosses de malla de la vídua>), és a dir, el focus 1 (<<Reschke acaba la seva dissertació fent una *laudatio* de les bosses de malla de la vídua>>). A més de la reexpressió del quantificador focal, hi ha una altra tècnica (la substitució d'una aposició per una oració simple) que es concreta en el segment “de er propfulde af betydning for ham” (<elles són absolutament plenes de significat per a ell>) i que, en virtut de la seva relativa independència sintàctica respecte de l'oració anterior, permet l'aparició d'un nou focus informatiu.

Paral·lelament a aquestes dues tècniques de preservació, però, hi ha una tècnica d'atenuació que impedeix que el nou focus informatiu mostri tan clarament com en l'original la intenció ridiculitzadora del narrador i, en conseqüència, impedeix que el lector el consideri més important que el primer focus. Es tracta de la substitució d'un fragment en discurs indirecte lliure per un altre en discurs indirecte, que es deriva de l'explicitació “for ham” (<per a ell>). Aquesta explicitació indica que l'emissor de les paraules precedents (“de er propfulde af betydning”) és Reschke i, per tant, el lector danès té menys indicis que el del text original per creure que al darrere s'hi amaga el narrador. Per tant, el focus 2 s'acosta al focus 1 i s'hi confón, de manera que la sensació de sorpresa que experimenta el lector original en veure que ha estat víctima d'un equívoc deliberat per part del narrador és menys acusada.

El mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció està molt lligat al d'atenuació del *foregrounding* equívoc i és fruit de les tècniques següents:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (metàfora &gt;&gt; metàfora)</li> <li>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus del narrador, dins el mateix passatge)</li> </ul>	∅

Totes dues tècniques estan estretament vinculades: les dues substitucions d'un fragment en discurs indirecte lliure per un altre en discurs indirecte fan que un dels dos sentits despleats per la metàfora “prall gefüllt mit Bedeutung” al text original (el que revela la voluntat ridiculitzadora del narrador) sigui menys evident en la versió danesa. Tant la substitució que es deriva de l'explicitació “for ham” com la que té a veure amb la introducció del verb “se” (comentada en el marc del mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador) fan més difícil que el lector relacioni, per mitjà de procediments anafòrics, el to pompós de la metàfora “propfulde af betydning” amb la veu impostada per part del narrador, que imita el llenguatge altisonant de Reschke tot reproduint en estil indirecte lliure parts de la seva dissertació entorn de la bossa de malla i la bossa de plàstic.

Com que, a la versió danesa, alguns fragments en discurs indirecte lliure s'han substituït per altres en discurs indirecte, el sentit negatiu ridiculitzador que desplega la metàfora (<<Reschke és un personatge de maneres afectades, exagerat i una mica ridícul>>) és menys evident que en el text original. En conseqüència, pren més força el sentit d'orientació neutra <<Reschke considera que les bosses de malla tenen un gran significat com a símbols d'una societat que vetlla pel medi ambient i no es basa en un consumisme exacerbant>>, que el lector danès té més motius per identificar amb la intenció del narrador.

La versió danesa, doncs, presenta una disminució de la càrrega irònica original com a resultat de tres mecanismes d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió catalana

3URca: I després dedica dues línies a plànyer-se **de la davallada dels productes manuals i del triomf de les bosses de plàstic occidentals com un símptoma més de l'autorenúncia humana**. Cap a la fi de la seva lamentació, **torna a pensar en les agradoses bosses de malla de la vídua, replenes de significat**. És una d'aquestes la que he suposat anticipadament que van fer servir per a comprar els bolets, i justament la de ganxet i d'un sol color.

[Deixo que el vidu porti l'objecte heretat i val a dir que, mentre camina arrossegant lleugerament els peus, vinclat cap endavant, al costat de la vídua de

talons alts, la bossa de malla li escau gairebé tant com la boina, com si l'hagués heretada ell i no ella, com si la cambra fotogràfica japonesa només l'hagués emmanllevada, com si d'ara endavant hagi de portar a casa, per exemple pel camí de la Universitat del Ruhr, la seva bibliografia especialitzada, llibres voluminosos sobre el tema de l'emblemàtica del barroc, en una bossa de malla de ganxet o de nusos.] (URca:13)

Hi observem dos mecanismes d'atenuació (del contrast entre dues veus i del contrast entre instrucció i intenció) i un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc.

El mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b>  <b>•Reexpressió d'un l'estil nominal</b>  <i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i>  <b>•Reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</b></p>	<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Pèrdua d'un indici contextual</b> (fals sentit)</p>	<p>∅</p>

A diferència del que hem observat a les versions anglesa i danesa, la versió catalana sí que manté l'alternança entre discurs indirecte lliure i narració, que es reproduïx (com en el text original) dues vegades al llarg del passatge: la primera, en els segments “I després dedica dues línies a plànyer-se de” (que correspon a la veu narrativa convencional) i “de la davallada dels productes manuals i del triomf de les bosses de plàstic occidentals com un símptoma més de l'autorenúncia humana” (que correspon a la veu impostada propera a l'escripturalitat); i la segona, en els segments “Cap a la fi de la seva lamentació” i “torna a pensar en les agradoses bosses de malla de la vídua, replenes de significat”.

A més d'aquesta tècnica de preservació (que afecta l'eina de contrast entre les dues veus), n'hi ha tres més: dues d'elles referides a la veu impostada

(la reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa i d'un estil nominal) i una altra a la veu narrativa convencional (la reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat).

La reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en quatre mots d'ús poc freqüent: “davallada”, “autorenúncia”, “agradesos” i “replenes”,<sup>125</sup> emprats com a equivalents de “Niedergang”, “Selbstaufgabe”, “jemandem etwas lieb werden” i “prall gefüllt” respectivament.

La reexpressió d'un estil nominal es concreta en l'ús reiterat de la preposició “de”. Atès que en català no es pot recórrer a una desinència genitiva per indicar que un adjectiu complementa un determinat substantiu, prolifera la preposició “de” entre substantius i complements de nom. Això perllonga els grups nominals i en reproduïx el to artificios i abstracte. Ho observem en aquests segments: 1) “de la davallada dels productes manuals”, constituït per un substantiu (“davallada”) postdeterminat per un sintagma preposicional (prep. + subst. + adj.); 2) “i del triomf de les bosses de plàstic occidentals”, constituït per un substantiu (“triomf”) postdeterminat per un sintagma preposicional (prep. + subst. postdeterminat per un altre sintagma preposicional constituït per prep. + subst. + adj.); i 3) “com un símptoma més de l'autorenúncia humana”, constituït per un substantiu postdeterminat per un adjectiu i per un sintagma preposicional (prep. + subst. + adj.).

Pel que fa a la tècnica de preservació que afecta la veu narrativa convencional (la reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat), es concreta en els segments “I després dedica dues línies a plànyer-se” i “Cap a la fi de la seva lamentació”. Només hi trobem un mot que es pot considerar poc freqüent i que, per tant, tendeix més aviat a l'escripturalitat: “lamentació”.<sup>126</sup>

Aquestes tres tècniques de preservació, però, no impedeixen que el contrast entre les dues veus s'atenuï, com a resultat de la pèrdua d'un indici contextual que, en el passatge alemany, contribueix a reforçar el

<sup>125</sup>El mot “davallada” no apareix al llistat de les 5000 paraules més freqüents en català. A més de ser un mot, doncs, poc freqüent (en català estàndard central), reflecteix les connotacions dramàtiques de l'original, tal com es desprèn de la definició del *DIEC2* (en la qual un dels exemples d'ús citats és “La davallada de l'imperi otomà”). Pel que fa als tres mots restants, ni “agradesos” ni “replè” figuren entre les 5000 paraules més freqüents, i “autorenúncia” no apareix ni al *CTIL* ni al *DIEC2*.

<sup>126</sup>Aquest mot no apareix al llistat de paraules més freqüents; només té 216 ocurrences al *CTIL*, una xifra que podem considerar baixa tenint en compte les 394 ocurrences del mot menys freqüent del llistat, “subvenció” (vegeu l'annex digital).

contrast i a ressaltar la voluntat ridiculitzadora que s'amaga rere la impostació de la veu de Reschke. La pèrdua d'aquest indicatiu es concreta en el fals sentit que es deriva de la traducció del segment “zwei Seiten” (dues pàgines) per “dues línies”. Saber que Reschke dedica dues pàgines a fer la seva dissertació és una informació més per entendre quina mena de personatge és Reschke i quina mena de discursos fa (pomposos, prolixos, exagerats). Si aquestes dues pàgines es converteixen en dues línies, els trets característics de la veu pròpia de Reschke no són tan clars com en el text original i, per tant, no és tan evident que el narrador vulgui ridiculitzar-lo per mitjà d'una veu impostada.

Pel que fa al mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, és fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (∅ quantificador focal amb doble acció focalitzadora)	∅

Com a resultat de l'omissió del quantificador focal “erst”, el segment “Cap a la fi de la seva lamentació” no presenta cap element que cridi l'atenció sobre la frase que ve després, de manera que la informació “torna a pensar en les agradoses bosses de malla de la vídua” apareix sense que prèviament s'hagi creat cap expectativa entorn seu. En conseqüència, malgrat que la informació següent (“replenes de significat”) té forma d'aposiició i, per tant, té prou independència de la frase anterior com per esdevenir un nou focus, no actua com a tal, atès que el narrador no ha centrat l'atenció sobre la informació anterior. Per això, en llegir el segment “replenes de significat” i intuir la intenció ridiculitzadora que se'n desprèn (<<Reschke és un personatge de maneres afectades, exagerat i una mica ridícul>>), el lector no té la percepció que la veu narrativa hagi jugat a fer-li creure que la informació rellevant era una altra. En definitiva s'omet, doncs, el *foregrounding* equívoc original.

Finalment, el mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció és resultat de les següents tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (metàfora >> metàfora)	• <b>Pèrdua d'un índex contextual</b> (fals sentit)	Ø

La tècnica de preservació es concreta en el sintagma “replenes de significat”. La combinació d'aquests dos mots (<replè> i <significat>) desemboca en una metàfora en la mesura que l'adjectiu “replè” es refereix a algú o alguna cosa plena de menjar, com indica el *DIEC2*:

**replè -ena:** [LC] Molt ple, dit especialment del cos molt ple de menjar o d'humors.

En aquest cas, però, el substantiu que complementa “replè” no té res a veure amb el menjar; es refereix a quelcom intangible (“significat”), i és d'aquí que es deriva el caràcter metafòric del sintagma. D'altra banda, es tracta d'una metàfora de to exagerat, atès que el grau d'intensitat que suggereix “replè” és superior a l'expressat per “ple”. Les bosses de malla no són només plenes (“gefüllt”) sinó “replenes” de significat (“prall gefüllt”, <plenes a vessar>). Això i el fet que aquest segment estigui formulat en discurs indirecte lliure fa activar dos sentits diferents a nivell d'instrucció, tal com observàvem en el passatge original: 1) <<Reschke considera que les bosses de malla tenen un gran significat com a símbols d'una societat que vetlla pel medi ambient i no es basa en un consumisme exacerbant>> i 2) <<Reschke és un personatge de maneres afectades, exagerat i una mica ridícul>>.

El sentit corresponent a la intenció del narrador és aquest darrer; no obstant això, el lector de la versió catalana no té tants indicis com el del text original per identificar aquesta intenció, atès que n'hi ha un que s'ha perdut. Es tracta de la informació segons la qual Reschke divaga entorn de la bossa de malla i la bossa de plàstic durant dues pàgines; com que en aquest cas són tan sols dues línies, el personatge resulta menys exagerat i pompós i, per tant, el lector té menys motius per pensar que la intenció del narrador és ridiculitzar-lo. En conseqüència, el contrast entre instrucció i intenció és menys marcat que en el text original.

A la versió catalana, doncs, la intensitat irònica del passatge disminueix com a resultat de dos mecanismes d'atenuació i un d'omissió.
---



## •Anàlisi de la versió espanyola

3URes: Y luego se queja durante dos páginas **de la desaparición de los productos hechos a mano y de la victoria de la bolsa de plástico occidental, como otro síntoma más de la autoclaudicación humana.** Sólo hacia el final de su lamentación **vuelve a alegrarse de las redes de la viuda, todas llenas de significado.** Y una de esas redes he supuesto yo, anticipadamente, en la compra de las setas; concretamente, la monocolor de ganchillo.

[Hago que el viudo lleve el legado y tengo que reconocer que mientras, ligeramente echado hacia adelante, arrastra los pies junto a la taconeante viuda, la red de compra, además de la boina, le sienta muy bien, como si no la hubiera heredado ella sino él, como si la cámara japonesa fuera sólo prestada, como si a partir de ahora le resultara natural, por ejemplo al dirigirse a la Universidad del Ruhr, llevar en una red de compra, hecha de ganchillo o de nudo, sus obras especializadas, gruesos mamotretos sobre el tema de la emblemática barroca.] (URes:19)

A la versió espanyola hi observem, com en la versió danesa, tres mecanismes d'atenuació: del contrast entre dues veus; del *foregrounding* equívoc; i del contrast entre instrucció i intenció.

L'atenuació del contrast entre dues veus és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Reexpressió d'un estil nominal</b>  <i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i>  <b>•Reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b>  <i>De les eines de contrast</i>  <b>•Discurs indirecte lliure &gt;&gt; narració</b></p>	<p>∅</p>

La veu impostada pel narrador es mostra per mitjà d'una reexpressió de l'estil nominal. Com a la versió catalana, l'acumulació de complements nominals té a veure amb el fet que en espanyol no es pot recórrer a una desinència genitiva per indicar que un adjectiu complementa un determinat substantiu, i és per això que sovint s'indica la funció de complement de nom amb la preposició “de”. La conseqüència (com en el cas que ens ocupa) és un perllongament dels grups nominals, que doten el discurs d'un caràcter abstracte i pompós. Ho veiem en els segments 1) “de la desaparición de los productos hechos a mano”, constituït per un substantiu (“desaparición”) postdeterminat per un sintagma preposicional

(prep. + subst. + adj. determinat per una locució adverbial); 2) “y de la victoria de la bolsa de plástico occidental”, constituït per un substantiu (“victoria”) postdeterminat per un sintagma preposicional (prep. + subst. determinat per un altre sintagma preposicional que consta de prep. + dos adj.); i 3) “como otro síntoma más de la autocludicación humana”, constituït per un substantiu predeterminat per un adjectiu i postdeterminat per un adjectiu + un sintagma preposicional (prep. + subst. + adj.).

D'altra banda, la veu narrativa convencional es mostra per mitjà de la reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat, que es concreta en els segments “Y luego se queja durante dos páginas” i “Sólo hacia el final de su lamentación”. Només el mot “lamentación”<sup>127</sup> s'acosta més a un pol que a l'altre (el de l'escripturalitat).

Malgrat aquestes dues tècniques de preservació, el contrast entre les dues veus s'atenua com a resultat de les dues tècniques d'atenuació que expliquem tot seguit.

L'alternança entre discurs indirecte lliure i narració només es reproduïx a la primera part del passatge. El segment “Y luego se queja durante dos páginas”, rere el qual hi ha la veu narrativa convencional, contrasta amb el que ve a continuació (“de la desaparición de los productos hechos a mano y de la victoria de la bolsa de plástico occidental, como otro síntoma más de la autocludicación humana”), atès que aquest darrer reflecteix una veu propera a l'escripturalitat. El lector sap que no és la veu habitual del narrador, però com que l'únic verb que fa referència al personatge (“se queja”) queda força lluny i, a més, no explicita que aquelles siguin les paraules exactes de Reschke, tot fa pensar que han passat pel sedàs de la veu narrativa, la qual imita el personatge amb voluntat ridiculitzadora.

Però a la segona part del passatge observem una tècnica de substitució d'un fragment en discurs indirecte lliure per un fragment de narració, que es concreta en la frase “vuelve a alegrarse de las redes de la viuda”, que a diferència de l'original “werden ihm wieder die Einkaufsnetze der Witwe lieb” no mostra trets propis d'un veu propera a l'escripturalitat. Com que l'expressió poc freqüent i obsoleta “jemandem etwas lieb werden” es tradueix per “alegrarse” (a mig camí entre oralitat i escripturalitat) el lector identifica, com a emissor únic del segment en qüestió, el narrador, sense cap interferència de la veu de Reschke i, per tant, sense possibilitat d'atribuir les paraules a una veu impostada per part del narrador amb la intenció de ridiculitzar el personatge. Cal dir, en canvi, que l'aposició

---

<sup>127</sup>No apareix al llistat de paraules més freqüents en espanyol. En el conjunt del corpus *CREA* hi té únicament 71 ocurrences, xifra considerablement inferior a la de 2.752 corresponent al mot menys freqüent de la llista: “jugó” (vegeu l'annex digital).

“todas llenas de significado” conserva l'ambigüitat característica del discurs indirecte lliure, perquè si bé no mostra trets propis d'una veu propera a l'escripturalitat, tres coses ens duen a pensar que potser són les paraules de Reschke reproduïdes pel narrador amb la intenció de ridiculitzar-lo: el fet que estigui separada de la frase anterior per una coma; que expressi una opinió pròpia de Reschke; i que no se n'expliciti l'emissor.

La reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica es concentra en els dos segments que acabem de comentar: tant la frase “vuelve a alegrarse de las redes de la viuda” com l'aposició “todas llenas de significado” presenten un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat.

El mecanisme d'atenuació del *foregrounding* equívoc, estretament vinculat amb el que acabem de comentar, és fruit d'aquestes dues tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (quantificador focal amb doble acció focalitzadora &gt;&gt; quantificador focal amb doble acció focalitzadora)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (aposició que conté el focus &gt;&gt; aposició que conté el focus)</p>	<p>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus, dins el mateix passatge)</p>	<p>∅</p>

El mot “sólo” (en el segment “Sólo al final de su lamentación”) fa la mateixa funció de quantificador focal que l'original “erst”; genera una certa expectativa entorn del que es dirà a continuació, el focus 1: “vuelve a alegrarse de las redes de la viuda”. L'efecte del quantificador focal, però, es debilita a partir d'aquí, atès que –com hem vist– el segment “todas llenas de significado” (malgrat que és una aposició i té, per tant, la capacitat de funcionar com una informació sintàcticament independent i d'esdevenir un nou focus) no mostra, com en l'original, trets lingüístics propis d'una veu propera a l'escripturalitat. En haver desaparegut l'artificiositat de la combinació lèxica (en el marc del mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador), el lector de la versió espanyola té menys indicis que l'original per considerar que la veu narrativa imita i ridiculitza el personatge. En conseqüència, el segment “todas llenas de significado” perd força en tant que nou focus informatiu, i

es confon amb el focus 1: <<Reschke acaba la seva dissertació fent una *laudatio* de les bosses de malla de la vídua>>.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, molt lligat a l'anterior, és resultat de dues tècniques d'atenuació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
Ø	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (Ø metàfora)</li> <li>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus, dins el mateix passatge)</li> </ul>	Ø

El segment “todas llenas de significado” omet la metàfora original (“prall gefüllt mit Bedeutung”), perquè “lleno” té un significat més ampli que “gefüllt”, de manera que tant pot complementar substantius que es refereixen a coses tangibles com substantius que es refereixen a coses intangibles:

**lleno:** coloq. Abundancia de algo. (RAE)

Per tant, “llenas de significado” no és un ús metafòric, la qual cosa fa disminuir el to pompós del segment. D'altra banda, la combinació lèxica no és en absolut artificiosa.<sup>128</sup> Com hem vist, això atenua la presència d'una veu impostada i posa traves a la identificació de la voluntat ridiculitzadora del narrador. En conseqüència, el segment que ens ocupa desplega fonamentalment un dels dos sentits que observàvem al text original: <<Reschke considera que les bosses de malla tenen un gran significat com a símbols d'una societat que vetlla pel medi ambient i no es basa en un consumisme exacerbada>>.

En el cas de la versió espanyola, doncs, la càrrega irònica disminueix com a conseqüència de tres mecanismes d'atenuació.

### •Síntesi

Hem vist com en les versions anglesa i danesa hi ha una tècnica que opera en tots els mecanismes de traducció emprats: la substitució del discurs indirecte lliure pel discurs indirecte. El fet que aquesta tècnica capitalitzi

<sup>128</sup>Ho seria si, en lloc de “todas llenas”, s'hagués emprat un mot com per exemple “colmadas” o “henchidas”.

l'atenuació de la càrrega irònica de l'original duu a pensar que el manteniment del discurs indirecte lliure és fonamental per al manteniment de la ironia en la veu del narrador. Resulta, però, que la versió catalana (l'espanyola també, però en menor mesura) atenua igualment la ironia malgrat preservar el discurs indirecte lliure, com a resultat de l'aplicació de diverses tècniques. Això ens mostra que la ironia de Grass no gira entorn d'una única eina sinó que es basteix damunt d'un entramat complex de petites peces, cadascuna de les quals té un paper fonamental en la definició de la càrrega irònica de cada passatge.

#### **4.1.4 Passatge irònic 4UR**

4URde: [»Was soll heißen das, könnte, sollte, dürfte! Ist schöne Konjunktiv. Hab' ich gelernt schon. Aber besser ist: Kann, soll, darf! Wir werden machen sofort das. Und werden sagen laut, wo Politik aufhört und Mensch anfängt, nämlich wenn tot ist und nichts mehr in Tasche hat, nur letztes Wunsch noch, wie hat Mama gesagt und Papa, bis zu End' ging, weil sie sind fremd geblieben, auch wenn Mama bei Ausflug in kaschubische Berge hat gerufen manchmal: Hier ist schön wie zu Haus!«]

**Nur wenn die Witwe erregt war — und das abendliche Gespräch bei zuviel Kaffee wird sie immer wieder und besonders nach längeren Konjunktivsätzen des Professors in Wallung gebracht haben –, gingen ihr häufiger als sonst die Artikel aus und ver stolperte sich ihre Satzstellung.** (URde:33)

#### **•Presentació**

En aquest passatge el narrador recrea el sopar que fan els dos protagonistes a casa de la vídua al final del dia en què s'han conegut, i en el qual parlen de la idea que han tingut de posar en marxa un “cementiri de la reconciliació”.

Per copsar-ne la ironia, és imprescindible reprendre una informació cotextual que ha aparegut prèviament. La crítica ridiculitzadora que el narrador dirigeix envers els dos protagonistes –sobretot envers Reschke– gira entorn d'un tret propi del parlar de Piątkowska, que se'ns ha mostrat en diverses ocasions però del qual la veu narrativa no ha fet cap comentari fins ara. Així doncs, el lector interpreta aquest passatge irònic tot posant-lo en relació, per mitjà de procediments anafòrics, amb els actes de parla previs de la vídua.

Les màximes comunicatives violades són dues. D'una banda la d'adequació, atès que l'afirmació que fa la veu narrativa sobre els trets característics de l'alemany de Piątkowska no es correspon amb la informació que el lector n'ha rebut prèviament. D'altra banda, també es viola la màxima de manera, per tal com s'empra un argument fal·laç que,

si bé d'entrada sembla adduït amb voluntat d'objectivar les causes del parlar de Piątkowska, en realitat pretén posar en evidència el personatge de Reschke.

Pel que fa a la força il·locucionària, la voluntat ridiculitzadora que es desprèn de l'estructura de contrast entre instrucció i intenció (el blanc de la qual és la vídua) i de l'estructura de contrast entre dues veus (el blanc de la qual és el vidu), té per objectiu, una vegada més, aconseguir com a efecte perlocucionari que el lector s'apropi a l'esquema de valors del narrador i comparteixi amb ell l'opinió que li mereixen els dos protagonistes.

Paral·lelament, aquest passatge irònic posa de manifest la contradicció que suposa el fet que la vídua s'hagi enamorat del vidu malgrat l'efecte negatiu que li causa la seva manera pomposa i extravagant d'expressar-se, fins al punt d'alterar-li els nervis i fer-la parlar pitjor del que és habitual. Aquesta situació concreta –descrita i mediatitzada pel narrador– remet, en general, a la mena de contradiccions que afecten l'ésser humà.

### •Anàlisi de l'original

La ironia d'aquest fragment resulta de la combinació de dues estructures d'ironia: 1) un contrast entre instrucció i intenció i 2) un contrast entre dues veus del narrador.

El contrast entre instrucció i intenció es concreta en les següents eines d'ironia:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'un quantificador focal
- Intenció negativa expressada per mitjà de dues personificacions

L'ús d'un quantificador focal amb intenció negativa el trobem en el mot “Nur” (“només”, segons l'*Al-Ca*), el qual desplega dos sentits diferents, un de positiu i un de negatiu. El primer indica que la vídua emprava menys articles i feia més errors sintàctics (és a dir, parlava amb més incorrecció del que era habitual) únicament en els casos en què estava exaltada, tal com es pot veure en el paràgraf anterior al fragment marcat en negreta (“in Tasche hat”; “letztes Wunsch”; “in kaschubische Berge”, etc.). Indicant el caràcter puntual dels errors gramaticals i sintàctics de la vídua sembla que el narrador vulgui atenuar (o excusar davant del lector) la poca destresa lingüística que tot just acaba de mostrar el personatge.

El segon sentit desplegat indica justament el contrari, és a dir, que el narrador pretén emfasitzar la imperícia lingüística d'Alexandra. Dos

elements contextuais permeten al lector de copsar aquest segon sentit, per mitjà de procediments anafòrics: 1) els nombrosos actes de parla del personatge que han aparegut abans d'aquest passatge, els quals mostren que la manca d'articles i la sintaxi incorrecta són dos trets propis del parlar no nadiu de la vídua, independentment de la situació en què es trobi; i 2) els comentaris (freqüents al llarg de la novel·la) on el narrador es burla dels protagonistes. Totes dues coses indiquen que la intenció del narrador no és atenuar la poca destresa lingüística de Piątkowska (que, d'altra banda i tenint en compte l'entorn cotextual, no ve a tomb) sinó precisament donar la volta a aquesta atenuació.

Pel que fa a l'ús de dues personificacions, les trobem a les darreres frases del fragment: “gingen ihr häufiger als sonst die Artikel aus” (<es quedava sense articles més sovint que de costum>) i “verstolperte sich ihre Satzstellung” (literalment <la seva sintaxi s'entrebancava>). De manera paral·lela als dos sentits desplegats per l'adverbi “Nur”, aquestes personificacions despleguen, també, un sentit negatiu i un de positiu. El primer presenta els errors lingüístics que fa la vídua com si tinguessin vida pròpia i fossin aliens al personatge. Podria semblar, doncs, que la intenció del narrador és protegir la imatge de Piątkowska (defensar-la de possibles crítiques). El segon sentit –que el lector identifica amb la intenció del narrador per mitjà dels dos elements contextuais apuntats més amunt– destaca i magnifica aquests errors.

Aquestes dues eines d'ironia desemboquen, doncs, en un contrast entre dos sentits diferents que podríem formular així:

1) <<Normalment, Piątkowska no fa tants errors gramaticals; només quan està exaltada s'oblida dels articles més sovint que de costum i s'equivoca més a l'hora de construir les frases.>>

2) <<Quan està exaltada, la vídua parla encara pitjor del que és habitual (que ja és dir, tenint en compte els errors que li hem vist fer repetidament).>>

Com hem vist, només el darrer es correspon amb la intenció del narrador, que en darrer terme és de ridiculitzar la vídua. Cal matisar, però, que es tracta d'una burla més benivolent que no pas la dirigida contra el vidu, personatge que, com veurem tot seguit, és l'objecte central de la crítica del narrador en aquest fragment.

Pel que fa al contrast entre dues veus del narrador, és fruit de les tècniques següents:

*Eina de contrast entre les dues veus:*

•Ús d'una fal·làcia (causa qüestionable) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada

*Eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat:*

•Ús d'un estil nominal

•Ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat (adjectiu atributiu + nom; comparatiu absolut)

*Eines que fan aflorar la veu narrativa convencional:*

•Ús d'una sintaxi simple

•Ús d'un lèxic proper a l'oralitat

La veu narrativa convencional es concreta en els segments “Nur wenn die Witwe erregt war [...] gingen ihr häufiger als sonst die Artikel aus” (sense incloure-hi l'incís) i “verstolperte sich ihre Satzstellung”, mentre que la veu impostada es troba en l'incís entre guionets: “und das abendliche Gespräch bei zuviel Kaffee wird sie immer wieder und besonders nach längeren Konjunktivsätzen des Professors in Wallung gebracht haben”. Per mitjà d'aquesta veu impostada propera a l'escripturalitat, el narrador dota el seu discurs d'una aparença de serietat i d'un to objectiu. Però –tal com veurem tot seguit– diversos factors revelen que el propòsit del seu comentari no és informar dels motius que duen la vídua a fer errors gramaticals i sintàctics, sinó criticar i posar en evidència el personatge de Reschke.

Les eines que fan aflorar la veu narrativa convencional són l'ús d'una sintaxi simple (la qual es concreta en l'ús d'una oració composta que inclou la subordinada temporal “wenn die Witwe erregt war”, ubicada abans de la frase principal)<sup>129</sup> i l'ús del mot “verstolperte”, que segons el *Duden* pertany al lèxic futbolístic:

**verstolpern:** (Sport Jargon): durch Stolpern verpassen, vertun, nicht nutzen können: *eine Torchance, den Ball verstolpern.*

El fet d'emprar un verb propi de l'àmbit futbolístic aporta un to col·loquial a les frases esmentades (vegeu la definició d'“Ús d'un lèxic proper a l'oralitat”, al subapartat “Eines de contrast entre dues veus del narrador”), darrere de les quals el lector identifica la veu narrativa habitual.

Pel que fa a les eines que fan aflorar una veu impostada, l'ús d'un estil nominal es concreta en una profusió d'adjectius, adverbis i substantius

---

<sup>129</sup>Com hem indicat a la definició d'“Ús d'una sintaxi simple”, a l'apartat “Eines de contrast entre dues veus del narrador”, es tracta d'un tret sintàctic propi dels discursos que tendeixen a l'oralitat.



agrupats en dos segments: “das abendliche Gespräch bei zuviel Kaffee”, constituït per un substantiu predeterminat per un adjectiu i postdeterminat per un sintagma preposicional (format per prep. + adv. + subst.); i “immer wieder und besonders nach längeren Konjunktivsätzen des Professors”, constituït per dos adverbis coordinats + preposició + adjectiu + substantiu. D'altra banda, l'ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat es concreta en un adjectiu atributiu més un substantiu (“das abendliche Gespräch”) i en un comparatiu absolut (“längeren”); el primer és indicador d'un estil que tendeix a l'artificiositat i el segon s'empra com un eufemisme que magnifica la qualitat destacada d'una manera indirecta i subtil (vegeu la definició d'“Ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat”, al subapartat “Eines de contrast entre dues veus del narrador”).

Es tracta, per tant, d'una veu diferent de la que habitualment fa servir el narrador; una veu impostada que adopta un to formal i objectiu per explicar-nos quines són les causes que duen la vídua a exaltar-se en la situació concreta que tot just s'ha descrit (el sopar íntim de Reschke i Piątkowska). Segons aquesta veu suposadament objectiva, Piątkowska s'exalta com a conseqüència de dos elements: 1) massa cafè; i sobretot (“besonders”) 2) les llargues frases en condicional formulades per Reschke.

És en aquest segon element on rau l'eina de contrast entre totes dues veus: l'ús d'una fal·làcia (en concret, d'una causa qüestionable) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada, que es concreta en el segment “nach längeren Konjunktivsätzen des Professors”. Aquesta eina és la que permet al lector identificar la veu impostada com a tal, atès que allò que el narrador, en un to objectiu, adueix per justificar l'exaltació de la vídua no és creïble: un seguit de frases llargues en condicional<sup>130</sup> no poden ser una causa real d'exaltació o excitació nerviosa (a diferència del cafè), sinó, en tot cas, una conseqüència subjectiva (atès que és el narrador qui ens ho explica i no pas la vídua) del fet de trobar-se flirtejant amb un professor que parla de manera enrevessada i críptica.

Així doncs, malgrat el contrast entre la veu narrativa convencional i una veu propera a l'escripturalitat, el lector finalment identifica com a impostada aquesta última, i s'adona que darrere de totes dues veus s'hi amaga el mateix agent, el narrador. Se n'adona per mitjà d'aquests factors:

<sup>130</sup>Emprem el mot “condicional” per referir-nos al temps verbal que en alemany s'anomena “Konjunktiv”, però cal tenir present que només coincideix amb el condicional català en part. Probablement, el narrador no es refereix al “Konjunktiv II” (el nostre condicional) sinó al “Konjunktiv I”, una forma menys freqüent, pròpia del discurs indirecte i que actualment és indicadora d'un estil proper a l'escripturalitat (Weinrich, 2007, p. 261).

1) les eines d'ironia que fan aflorar cadascuna de les veus i diferenciar-les; 2) la informació que li proporciona el context, per mitjà de la qual el lector (habituat a la veu narrativa convencional), davant d'una veu propera a l'escripturalitat, no triga a endevinar que és impostada; i 3) l'eina de contrast entre totes dues veus, que permet copsar aquest contrast en tant que irònic per tal com apareix en el fragment de discurs corresponent a la veu propera a l'escripturalitat però alhora en contradiu el to objectiu, fent veure al lector que rere aquest discurs de to seriós s'hi amaga el narrador d'actitud ridiculitzadora que ja coneix.

Les dues estructures que hem observat en aquest passatge s'encavallen i actuen conjuntament, de manera que la complicitat establerta entre narrador i lector i la sensació de sorpresa que experimenta aquest darrer en copsar la ironia és resultat de: 1) el fet d'adonar-se (en el marc del contrast entre instrucció i intenció) de la voluntat de la veu narrativa de posar la vídua en evidència pel seu alemany deficient; i 2) el fet d'entendre (en el marc del contrast entre dues veus del narrador) que, en realitat, el blanc de les crítiques és el vidu, que amb els seus discursos altisonants i abrandats arriba al punt d'afectar la vídua negativament, la qual acaba parlant pitjor que de costum.

#### •Anàlisi de la versió anglesa

4URen: ["What you mean could, should? Fancy conditionals. I learned all that. It has to be: must, will. Will do this immediately. Will say out loud where politics must stop and human rights must begin, when man is dead with no money only last wish in pocket, as Mama and Papa said as long as they lived, because they were foreigners still, even if Mama sometimes cried out on excursions to Kashubian hills: 'As beautiful here as home!'""]

**When the widow was excited—and all that coffee and especially the professor's long, involved sentences must have stirred her up considerably—she dropped articles and stumbled over her word order more than usual.** (URen:28)

Hi observem dos mecanismes d'omissió: del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus del narrador.

L'omissió del contrast entre instrucció i intenció, és fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (∅ quantificador focal)</li> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (∅ personificacions)</li> <li>•<b>Pèrdua d'un indicatiu contextual</b> (tècnica de traducció en l'entorn del passatge irònic: ∅ inadequació de variació lingüística)</li> </ul>	∅

Atès que el quantificador focal “nur” no es reexpressa per cap equivalent en llengua anglesa, el segment “When the widow was excited [...] she dropped articles and stumbled over her word order more than usual” (que no comença per “only” sinó directament amb el connector temporal “when”) no desplega connotacions positives ni negatives, a diferència del que observàvem en el text original. La mateixa conseqüència es deriva de l'omissió de les dues personificacions presents al text original; en aquest cas, els articles i l'ordre de paraules no es presenten com si tinguessin vida pròpia sinó que és la vídua, qui comet els errors lingüístics (“she dropped articles and stumbled over her word order”).

Per tant, el contrast que s'estableix al text original entre els sentits desplegats a nivell d'instrucció (un de negatiu i un de positiu) i la intenció del narrador (que només inclou el sentit negatiu) no es produeix en la versió anglesa. En lloc d'això, el segment que ens ocupa desplega un únic sentit que podríem reformular així: <<Quan estava exaltada, la vídua parlava pitjor del que era habitual>>.

A més, hi ha un indicatiu contextual indicador de la ironia que es perd respecte del text alemany: una inadequació de variació lingüística. En el paràgraf anterior al que hem marcat en negreta no s'hi observa pràcticament cap dels errors lingüístics esmentats; malgrat que hi ha uns quants errors gramaticals (com per exemple, la manca reiterada de l'auxiliar “do” o l'omissió del verb, com en el segment “As beautiful here as home!”) únicament hi trobem a faltar un article (“last wish”), i en la majoria de casos l'ordre de paraules és correcte. Això fa que el comentari “she dropped articles and stumbled over her word order more often than usual” perdi sentit, atès que els errors esmentats són pràcticament inexistents. De fet, en els actes de parla de la vídua reproduïts prèviament pel narrador, tampoc no s'hi aprecia la manca d'articles ni els errors d'ordre de paraules.

Pel que fa al mecanisme d'omissió del contrast entre dues veus del narrador, és resultat d'una única tècnica de preservació i de múltiples tècniques d'atenuació:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i> <b>•Reexpressió d'una sintaxi simple</b>	<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Atenuació de la fal·làcia (causa qüestionable)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reducció de l'estil nominal</b> <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b> <i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i> <b>•Lèxic proper a l'oralitat &gt;&gt; lèxic proper a l'escripturalitat</b>	<p style="text-align: center;">Ø</p>

La reexpressió d'una sintaxi simple es concreta en una oració composta que inclou una subordinada temporal ubicada abans de la frase principal: “When the widow was excited [...] she dropped articles and stumbled over her word order more often than usual”. El contrast entre les dues veus, però, desapareix, perquè l'única veu audible en tot el paràgraf és la mateixa veu narrativa convencional.

Les tècniques que atenuen la veu impostada propera a l'escripturalitat són la reducció d'un estil nominal i la substitució de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat per altres de convencionals. La primera és resultat de: 1) l'omissió de la primera part del grup nominal “das abendliche Gespräch bei zuviel Kaffee”, de manera que a la versió anglesa queda reduït a “all that coffee”; i 2) la reducció del grup nominal “immer wieder und besonders nach längeren Konjunktivsätzen des Professors” com a conseqüència d'una reordenació dels elements de la frase, necessària pel fet que en anglès el verb no s'ubica en posició final. De resultes d'aquesta reordenació, l'adverbi “considerably” (emprat com a traducció de l'original “immer wieder”) s'ubica després del verb i, per tant, fora del grup nominal: “especially the professor's long, involved sentences must have stirred her up considerably”. Pel que fa a la substitució de procediments de complementació nominals propers a l'escripturalitat per altres de convencionals, és resultat de l'omissió del sintagma “das abendliche Gespräch” (format per adj. atribut. + nom) i de la substitució del comparatiu absolut “längeren” per dos adjectius que s'adjunten al nom tal com es fa habitualment en llengua anglesa: “the professor's **long, involved** sentences”).

A més, la substitució d'un mot proper a l'oralitat per un altre de proper a l'escripturalitat en certa manera també contribueix a la desaparició del contrast entre les dues veus. El verb “stumble over something” (“ensopegar amb alguna cosa”, segons l'*An-Ca*) té una freqüència d'ús més aviat baixa i, a més, no remet al món del futbol.<sup>131</sup>

**stumble (over):** to make a mistake, such as repeating something or pausing for too long, while speaking or playing a piece of music. *When the poet stumbled over a line in the middle of a poem, someone in the audience corrected him. (CALD)*

En conseqüència, desapareix el to col·loquial que té l'alemany “verstolperten sich”, i la veu narrativa convencional adquireix un to més estàndard, menys proper al llenguatge característic del narrador i menys allunyat de l'escripturalitat de la veu impostada present al text original.

En la mesura que el contrast entre les dues veus desapareix en favor de la veu narrativa convencional, que domina tot el paràgraf, queda sense efecte l'eina de contrast que observàvem al text original. La fal·làcia (causa qüestionable) que suposa el fet d'afirmar que les llargues frases en condicional del professor exalten la vídua i l'empenyen a parlar pitjor del que és habitual, en aquest cas passa desapercibuda. Com que no hi ha cap veu impostada rere la qual el lector pugui endevinar-hi l'actitud ridiculitzadora del narrador, tampoc no hi ha cap raó per sospitar que la veu narrativa no cregui, realment (i malgrat que el lector pugui opinar que es tracta d'una exageració), que el culpable dels errors lingüístics de la vídua és la manera de parlar enrevessada del professor.

En resum, doncs, a la versió anglesa la càrrega irònica desapareix com a conseqüència de l'aplicació de dos mecanismes d'omissió.

#### •Anàlisi de la versió danesa

4URda: [„Hvad skal det sige, kunne burde skulle! Det er kønne konjunktiver. Dem har jeg lært. Men bedre er: kan bør skal! Vi vil med det samme gøre det. Og vi vil sige højt, hvor politik hører op og menneske begynder, nemlig når det er dødt og ikke har noget på lomme mere, kun sidste ønske, som mor og far sagde, indtil sidst, fordi de blev ved at være fremmede, selv om mor nu og da udbrød, når vi tog ud i de kassubiske bjerge: Her er smukt som hjemme!”]

**Kun når enken blev ophidset – og aftensamtalen over for megen kaffe har givetvis fået hende til gang på gang og især oven på længere konjunktivsætninger fra professorens side at bruse op, – smuttede artiklerne**

<sup>131</sup>No figura al llistat de paraules més freqüents en anglès, i tan sols apareix 84 vegades al conjunt del corpus *BNC*.

oftere end ellers for hende, og hendes sætningsbygning kom i uorden.  
(URda:28)

Hi observem dos mecanismes d'atenuació: del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus del narrador.

L'atenuació del contrast entre instrucció i intenció és fruit de les següents tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (quantificador focal &gt;&gt; quantificador focal) •<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (personificacions &gt;&gt; personificacions)</p>	<p>•<b>Pèrdua d'un índex contextual</b> (tècnica de traducció en l'entorn del passatge irònic: Ø inadequació de variació lingüística)</p>	<p>Ø</p>

La reexpressió d'un quantificador focal amb intenció negativa es concreta en el mot “kun” (“only”, segons el *Da-En*), que desplega dos sentits diferents, un de positiu i un de negatiu, dels quals només el darrer es correspon amb la voluntat de la veu narrativa de ridiculitzar el personatge de la vídua. Pel que fa a la reexpressió de dues personificacions amb intenció negativa, es concreta en les frases “hendes sætningsbygning kom i uorden” (literalment, <la seva construcció de les frases queia en el desordre>) i “smuttede artiklerne oftere end ellers for hende” (<els articles se li esmunyien amb més freqüència del que era habitual>), el subjecte de les quals no és la vídua sinó la “construcció de les frases” i els articles, respectivament. Tot atribuint autonomia a aquests dos elements, d'entrada sembla que el narrador vulgui preservar la imatge de la vídua. Com que coneixem, però, la tendència de la veu narrativa a criticar i burlar-se dels dos protagonistes, aquesta personificació desplega un altre sentit en direcció contrària, que –com ja hem comentat a propòsit del text original– es pot reformular així: <<Quan està exaltada, la vídua parla encara pitjor del que és habitual (que ja és dir, tenint en compte els errors que li hem vist fer repetidament)>>.

Una tècnica d'atenuació, però, fa que aquest contrast entre instrucció i intenció –derivat de les tres tècniques de preservació que acabem de descriure– sigui menys marcat que en el text alemany. Es tracta de la pèrdua d'un índex contextual (inadequació de variació lingüística) i es concreta en el paràgraf anterior al marcat en negreta. De manera semblant

al que hem observat a la versió anglesa, la manca d'articles és força menys acusada que en el text original (només n'observem tres casos: “menneske”, “lomme” i “sidste ønske”) i només hi ha un error en l'ordre de les paraules (“Vi vil med det samme gøre det”). A això cal sumar-hi, com ja hem vist en el cas de la versió anglesa, el fet que els actes de parla reproduïts prèviament pel narrador no mostren amb la mateixa claredat que en el text alemany els errors lingüístics de la vídua.

Totes dues coses fan que, per al lector de la versió danesa i en relació amb el lector original, sigui més difícil d'identificar el sentit negatiu <<Quan està exaltada, la vídua parla encara pitjor del que és habitual (que ja és dir, tenint en compte els errors que li hem vist fer repetidament)>> com a intenció de la veu narrativa. El contrast entre instrucció i intenció és menys marcat que en el text alemany, i de retruc també ho és la voluntat ridiculitzadora de la veu narrativa.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és resultat d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (causa qüestionable)</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Reexpressió d'un estil nominal</b>  <i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i>  <b>•Reexpressió d'una sintaxi simple</b>  <b>•Reexpressió d'un lèxic proper a l'oralitat</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b></p>	<p>Ø</p>

La tècnica de preservació que fa aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat és la reexpressió d'un estil nominal, que es concreta en l'incís “og aftensamtalen over for megen kaffe har givetvis fået hende til gang på gang og især oven på længere konjunktivsætninger fra professorens side at bruse op”. A diferència del que hem observat a la versió anglesa, en el text danès els diferents elements oracionals s'ordenen

seguint l'ordre característic de l'alemany,<sup>132</sup> la qual cosa permet mantenir íntegres els dos grups nominals que observàvem a l'original (i, de retruc, també se'n manté l'artificiositat): “aftensamtalen over for megen kaffe”, constituït per un substantiu + un sintagma preposicional (format per prep. + adv. + subst.); i “gang på gang og især oven på længere konjunktivsætninger fra professorens side”, constituït per dos adverbis coordinats + preposició + adjectiu + substantiu + sintagma preposicional (format per prep. + subst. predeterminat per un altre substantiu amb desinència genitiva).

Pel que fa a les tècniques que fan aflorar la veu narrativa convencional, es concentren en el segment “Kun når enken blev ophidset [...] smuttede artiklerne oftere end ellers for hende, og hendes sætningsbygning kom i uorden” (<Només quan l'exaltaven [...] se li esmunyien els articles amb més freqüència del que era habitual i la seva construcció de les frases queia en el desordre>). Hi destaquen la sintaxi simple, que es concreta en l'ús d'una oració composta que comença amb la subordinada temporal “når enken blev ophidset”, i la reexpressió d'un mot proper a l'oralitat, que es concreta en el verb “smutte”. Si bé no pertany al món futbolístic (a diferència de l'original “verstolpern sich”), és propi d'un “llenguatge quotidià”, tal com indica l'abreviació “dagl.” (“daglig dag”) inclosa en la definició recollida al *Politiken*:

**smutte: 2** (dagl.) = MISLYKKES *vi prøvede at ramme flere gange, men det smuttede.*

Les tècniques de preservació que acabem de descriure permeten fer aflorar cadascuna de les veus en fragments diferenciats del text (d'una banda la veu narrativa convencional, de to col·loquial; i de l'altra una veu propera a l'escripturalitat, de to formal i objectiu), però la tècnica que permet copsar el contrast entre totes dues com a irònic és la reexpressió d'una fal·làcia (causa qüestionable) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. Es concreta en el segment “oven på længere konjunktivsætninger fra professorens side” (<després de llargues frases en condicional per part del professor>), que el narrador addueix com a justificació de l'exaltació i dels errors lingüístics de la vídua. És fonamentalment el fet d'insinuar que <<Piątkowska s'exalta com a conseqüència no només del cafè sinó també

<sup>132</sup>Seguint l'ordre canònic de la frase en danès (en què els complements sintàcticament més elaborats s'ubiquen, per regla general, al final de tot, vegeu Christensen i Christensen, 2009, p. 213), el segment quedaria així: “aftensamtalen over for megen kaffe har givetvis fået hende til at bruse op gang på gang, især oven på længere konjunktivsætninger fra professorens side”.



(i sobretot) de les llargues frases en condicional formulades per Reschke>> allò que fa veure al lector que la veu formal i de to objectiu és impostada, i que darrere seu s'hi amaga la veu narrativa convencional, sempre a punt per burlar-se dels dos protagonistes.

No obstant això, hi ha una tècnica que atenua aquest contrast entre dues veus del narrador: la substitució d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat per un altre de convencional. Es concreta en la traducció del sintagma “das abendliche Gespräch” (que consta d'un adj. atrib. + subst.) per un mot compost per dos substantius (“aftensamtalen”). Això fa que la veu impostada sigui una mica menys present a la versió danesa que en el text original.

En definitiva, la versió danesa presenta una intensitat irònica menor que la del text original, com a conseqüència de dos mecanismes d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió catalana

4URca: [-Què vol dir això que es podria i s'hauria d'exigir. Molt bonic condicional. Ja l'he après. Però és millor dir: es pot exigir, s'ha d'exigir i és just d'exigir! Ho farem de seguida. I direm en veu alta on s'acaba política i comença home, és a dir, quan home és mort i ja no li queda res a butxaca tret d'últim desig, com van dir mon pare i ma mare fins a darrer moment, perquè ells van ser sempre forasters, tot i que ma mare, quan naven d'excursió a muntanyes caixúbies, de vegades deia: Que bonic, és com a casa!]

**Només quan s'exaltava (i la conversa vespertina amb tant de cafè la devia engrescar cada vegada més, sobretot després de llargues frases subordinades del professor), la vídua es descuidava els articles més sovint que de costum i s'entrebancava en la construcció de les frases.** (URca:27)

Com a la versió danesa, hi observem dos mecanismes d'atenuació de la ironia: del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus del narrador.

L'atenuació del contrast entre instrucció i intenció és fruit de les tècniques que indiquem a continuació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (quantificador focal &gt;&gt; quantificador focal)</p>	<p>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (Ø personificacions) •<b>Pèrdua d'un indicatiu contextual</b> (tècnica de traducció en l'entorn del passatge irònic: Ø inadequació de variació lingüística)</p>	<p>Ø</p>

La reexpressió de la intenció negativa subjacent a un quantificador focal es concreta en el mot “només”, el qual desplega, com en el text original i a la versió danesa, un sentit positiu (que atenua la imperícia lingüística de Piątkowska) i un de negatiu (que fa precisament el contrari: magnificar aquesta imperícia amb voluntat ridiculitzadora), dels quals només el darrer es correspon amb la intenció del narrador.

Hi ha dues tècniques d'atenuació, però, que dificulten al lector la tasca d'identificar aquest sentit negatiu i associar-lo amb la intenció del narrador. L'omissió de dues personificacions es concreta en el segment “la vídua es descuidava els articles més sovint que de costum i s'entrebancava en la construcció de les frases”, en què el subjecte és la vídua i no pas els articles ni l'ordre o la construcció de les frases. A diferència del que observàvem al text original, aquesta frase no desplega cap sentit positiu, cap voluntat de preservar la imatge de la vídua; en conseqüència, tampoc no desplega el sentit contrari de magnificar els seus errors lingüístics.

L'altra tècnica d'atenuació és la pèrdua d'un índex contextual, que prové del paràgraf anterior al que ens ocupa. Si bé –a diferència del que hem observat a les versions anglesa i danesa– en aquest cas trobem múltiples exemples de la manca d'articles que caracteritza el parlar no nadiu de la vídua (“condicional”, “política”, “home”, “butxaca”, etc.), totes les frases presenten un ordre correcte de les paraules, de manera que un dels errors lingüístics dels quals es burla la veu narrativa no queda exemplificat en l'acte de parla de Piątkowska. De fet, això és una constant en tots els actes de parla del personatge que han aparegut prèviament, de manera que el lector català té menys indicis que l'alemany per identificar, rere el contrast entre instrucció i intenció, la voluntat ridiculitzadora de la veu narrativa.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és conseqüència de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Reexpressió de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat</b></p> <p><i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i></p> <p><b>•Reexpressió d'una sintaxi simple</b></p>	<p><i>De l'eina de contrast</i></p> <p><b>•Atenuació d'una fal·làcia (causa qüestionable)</b></p> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Reducció de l'estil nominal</b></p> <p><i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i></p> <p><b>•Lèxic proper a l'oralitat &gt;&gt; lèxic proper a l'escripturalitat</b></p>	<p>∅</p>

Hi ha dues tècniques de preservació i tres d'atenuació. Pel que fa a les primeres, la que permet aflorar (només fins a cert punt) una veu impostada és la reexpressió de l'ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat, que es concreta en: 1) l'ús d'un adjectiu avantposat al nom (“**llargues** frases subordinades”), que en català és característic de la llengua literària;<sup>133</sup> i 2) l'ús d'un adjectiu propi de l'escripturalitat (“vespertí”).<sup>134</sup> D'altra banda, la tècnica de preservació que permet fer aflorar una veu narrativa convencional és l'ús d'una sintaxi simple, que es concreta en el segment “Només quan s'exaltava [...] la vídua es descuidava els articles més sovint que de costum i s'entrebancava en la construcció de les frases”, constituït per una oració composta que inclou una subordinada temporal ubicada abans de la frase principal.

Pel que fa a les tècniques d'atenuació, la reducció de l'estil nominal afecta la veu impostada. Es concreta en el segment “i la conversa vespertina amb tant de cafè la devia engrescar cada vegada més, sobretot després de llargues frases subordinades del professor”, i és resultat de la ubicació de la locució adverbial “cada vegada més” fora del grup nominal del qual forma part en el text alemany, probablement com a conseqüència de la dificultat que hauria suposat, en llengua catalana, ubicar el verb en posició final sense comprometre la naturalitat de la frase. Aquesta reducció de l'estil nominal fa que la veu impostada resulti menys propera a l'escripturalitat i, per tant, també menys impostada. Una altra tècnica d'atenuació és la substitució d'un mot proper a l'oralitat (“*verstolperten*”

---

<sup>133</sup>Segons la *Gramàtica del català contemporani*, l'ordre més marcat de l'adjectiu qualificatiu en català és adjectiu-nom, que “correspon a una lectura connotativa, explicativa, afectiva o valorativa” (Picallo Soler, 2002, p. 1655). De la seva banda, Badia i Margarit afirma, a la *Gramàtica de la llengua catalana*, que “la llengua literària sovint es val amb profusió de l'ordre qualitatiu [adjectiu + nom], exclusivament amb finalitat artística i potser per singularitzar un estil que hom vol allunyat del llenguatge corrent” (1994, p. 436). Francesc de B. Moll (2006, p. 318), a la *Gramàtica històrica catalana*, també indica que l'anteposició de l'adjectiu és pròpia del llenguatge poètic: “La col·locació de l'adjectiu atributiu amb relació al seu substantiu no està determinada en general per regles precises, però és més freqüent que en espanyol la posposició de l'adjectiu, sobretot en la prosa. En el llenguatge poètic és freqüent d'anteposar l'adjectiu al substantiu, i aquesta anteposició és de rigor, és clar, quan l'adjectiu és dels anomenats *epitets*.”

<sup>134</sup>Es tracta d'un adjectiu poc freqüent (no apareix al llistat dels 5000 mots més freqüents en català) i més aviat propi de contextos literaris, com demostra el fet que, de les 96 ocurrences que en recull el *CTIL*, prop de la meitat (48) són tretes d'obres literàries. La resta són tretes d'àmbits força diversos (cap d'ells proper a l'oralitat) però daten majoritàriament del segle XIX, la qual cosa suggereix que, amb el pas del temps, el seu ús s'ha anat restringint, sobretot, a l'àmbit de la literatura.

sich”) per un de proper a l'escripturalitat (“s'entrebancava”),<sup>135</sup> amb la qual cosa la veu narrativa convencional es troba més lluny de l'oralitat que en el text alemany.

Observem, doncs, que els trets característics de cadascuna de les veus s'atenuen i es barregen: el fragment de text corresponent a una veu impostada tendeix menys a l'escripturalitat, i el fragment corresponent a la veu narrativa convencional tendeix menys a l'oralitat. Això ens duu encara a una tercera tècnica d'atenuació: l'atenuació d'una fal·làcia (causa qüestionable) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. De fet, aquesta tècnica és conseqüència de la pèrdua d'indicis contextuals que suposen les tècniques d'atenuació que acabem de comentar. L'afirmació que “les llargues frases subordinades del professor” podrien ser la principal causa de l'exaltació de la vídua perd eficàcia com a informació que permet al lector d'identificar la veu impostada com a tal i endevinar-hi el to ridiculitzador del narrador, atès que aquesta veu no és tan propera a l'escripturalitat com en el text original i, per tant, la fal·làcia no en contradiu el to seriós i objectiu amb tanta claredat. En conseqüència, detectar la voluntat ridiculitzadora que s'amaga darrere d'aquesta afirmació és més difícil per al lector català que per al lector alemany.

La versió catalana, doncs, presenta una atenuació de la càrrega irònica del text original com a resultat de dos mecanismes d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

4URes: [«¡Qué es eso de se podría, se debería y se tendría que! Son hermosos condicionales. Ya lo he estudiado. Però mejor decir: ¡se puede, se debe y hay que! Lo haremos inmediatamente. Y lo diremos en voz alta donde política acaba i empieza ser humano, es decir, cuando está muerto y no tiene nada en bolsillo, sólo último deseo, como decían Mamá y Papá, hasta final, porque siguieron siendo extranjeros, aunque Mamá, en excursión a montañas cachubas decía muchas veces: ¡Esto bonito como en casa!».]

**Sólo cuando la viuda estaba excitada —y la conversación de aquella velada, con demasiado café, hizo que entrara en efervescencia una y otra vez, sobre todo después de las largas frases condicionales del catedrático— se le escapaban con más frecuencia que de costumbre los artículos y se le trabucaba la sintaxis. (URes:37)**

---

<sup>135</sup>Mentre que “entrebancar-se” no apareix cap vegada al *CTIL*, “ensopegar” (sinònim que proposa el *Diccionari de sinònims Franquesa*, 2007) hi té 904 ocurrences.

Hi observem dos mecanismes d'atenuació, com a les versions catalana i danesa. El mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció és fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (quantificador focal &gt;&gt; quantificador focal)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (personificacions &gt;&gt; personificacions)</p>	<p>•<b>Pèrdua d'un índex contextual</b> (tècnica de traducció en l'entorn del passatge irònic: Ø inadequació de variació lingüística)</p>	<p>Ø</p>

La reexpressió de la intenció negativa subjacent a un quantificador focal la trobem en el mot “sólo”, que desplega un sentit positiu i un de negatiu. Com en les versions catalana i danesa, només aquest darrer es correspon amb la intenció del narrador. Pel que fa a la reexpressió de dues personificacions amb intenció negativa, es concreten en el segment “se le escapaban con más frecuencia que de costumbre los artículos y se le trabucaba la sintaxis”. Els subjectes de “se le escapaban” i de “se le trabucaba” són, respectivament, els “artículos” i la “sintaxis”, de manera que s'atribueix una certa autonomia a totes dues coses i, per tant, sembla que es vulgui treure importància als errors gramaticals de la vídua presentant-los com si no fossin responsabilitat seva.

Tal com succeeix amb l'adverbi “sólo”, aquest sentit positiu de protegir la imatge de la vídua contrasta amb el sentit negatiu <<Quan està exaltada, la vídua parla encara pitjor del que és habitual (que ja és dir, tenint en compte els errors que li hem vist fer repetidament)>>, que el lector identifica amb la intenció del narrador perquè ja coneix l'actitud crítica del narrador envers els personatges.

Hi ha una tècnica d'atenuació, però, que redueix aquest contrast entre instrucció i intenció –i de retruc, la voluntat ridiculitzadora que se'n desprèn–, en la mesura que posa traves a la identificació, per part del lector, d'aquest sentit negatiu. Es tracta (com succeeix a la resta de versions) de la pèrdua d'un índex contextual, que es concreta un cop més en el paràgraf immediatament anterior al que ens ocupa.

Tal com observàvem a la versió catalana, en aquest paràgraf (que coincideix amb un acte de parla de Piątkowska), hi trobem força exemples d'un dels dos errors lingüístics característics del parlar de la vídua: la manca d'articles. En canvi, però, no hi ha cap exemple dels errors en

l'ordre de les paraules, de manera que el sentit negatiu que es desprèn de l'adverbi “sólo” i de les dues personificacions perd força en favor del positiu: <<Normalment, Piątkowska no fa tants errors gramaticals; només quan està exaltada s'oblida dels articles més sovint que de costum i s'equivoca més a l'hora de construir les frases>>. Igual com en la resta de versions, a això també hi contribueix el fet que els actes de parla de la vídua apareguts prèviament no mostren tan clarament ni amb tanta freqüència com en el text original els errors lingüístics del personatge.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i>  <b>•Reexpressió d'una sintaxi simple</b></p>	<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Atenuació d'una fal·làcia (causa qüestionable)</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Reducció de l'estil nominal</b>  <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b>  <i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i>  <b>•Lèxic proper a l'oralitat &gt;&gt; lèxic proper a l'escripturalitat</b></p>	<p>Ø</p>

L'única tècnica de preservació és la reexpressió d'una sintaxi simple en el fragment de text corresponent a la veu narrativa convencional, que comença amb una frase subordinada temporal: “Sólo cuando la viuda estaba excitada [...] se le escapaban con más frecuencia que de costumbre los artículos y se le trabucaba la sintaxis”.

Pel que fa a les tècniques d'atenuació, n'hi ha dues que afecten la veu impostada, en la mesura que l'allunyen de l'escripturalitat i la fan tendir a l'oralitat, fent que disminueixi el contrast entre totes dues veus. Una d'elles és la reducció de l'estil nominal, que de manera similar al que hem observat a la versió catalana –i, probablement, també com a conseqüència de la necessitat de redistribuir els elements oracionals d'acord amb l'ordre canònic de la frase en espanyol– es deriva del fet que la locució adverbial “una y otra vez” (emprada com a traducció de “immer wieder”) se situa fora d'un dels grups nominals, reduint-ne la complexitat: “[hizo que

entrara en efervescencia una y otra vez,] sobre todo después de las largas frases condicionales del catedrático”.

L'altra tècnica d'atenuació és la substitució dels procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat que hem observat al text alemany per altres de convencionals. D'una banda, es concreta en el segment “la conversación de aquella velada”, en què se substitueix l'original “das abendliche Gespräch” (format per adj. atribut. + subst.) per un sintagma preposicional amb funció de complement de nom, un procediment de complementació nominal tan propi de l'escripturalitat com de l'oralitat. Així mateix, l'ordre adjectiu qualificatiu + substantiu que trobem en el segment “las **largas** frases condicionales del profesor” és força freqüent en espanyol i s'associa menys a l'escripturalitat que, per exemple, en català.<sup>136</sup> Aquests dos procediments de complementació nominal, doncs, fan que la veu impostada tendeixi menys a l'escripturalitat que en el text alemany.

D'altra banda, hi ha una tècnica d'atenuació que afecta la veu narrativa convencional: la substitució d'un lèxic proper a l'oralitat per un lèxic proper a l'escripturalitat, que es concreta en el verb “trabucar”.<sup>137</sup>

Aquestes tècniques, com en el cas de la versió catalana, duen a una barreja dels trets característics de les dues veus i, per tant, a una reducció del contrast que s'estableix entre elles al text original. Al mateix temps, això explica la darrera tècnica d'atenuació que hem identificat a la versió espanyola: l'atenuació d'una fal·làcia (causa qüestionable) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. Atès que aquesta veu deixa de tendir a l'escripturalitat –i es confón, doncs, amb la veu narrativa convencional–, el lector espanyol té menys indicis que el lector alemany per fixar-se en la fal·làcia que suposa el fet d'atribuir l'exaltació de Piątkowska a les “largas frases condicionales” de Reschke i veure-hi una contradicció respecte del to del fragment, que en aquest cas és menys formal i seriós que en la versió original. En conseqüència, la voluntat ridiculitzadora que es desprèn d'aquesta fal·làcia (i, en general, del contrast entre les dues veus del narrador), també és més difícil d'identificar.

---

<sup>136</sup>Badia i Margarit (1994, p. 436) indica que el castellà ha fet de l'ordre anteposat de l'adjectiu “una veritable característica del seu funcionament”, i segons la *Gramática descriptiva de la lengua española*, “la lengua española pospone obligatoriamente sólo los adjetivos relacionales y los participios adjetivales y perfectivos [...] Por el contrario, los adjetivos intensionales (modales, orientados al hablante, etc.) sólo van antepuestos. Los adjetivos adverbiales que denotan circunstancias de tiempo, manera o lugar, así como los calificativos relativos o sincategoremáticos, pueden anteponerse o posponerse”. (Demonte, 1999, p. 190)

<sup>137</sup>El verb “trabucar” (així com la seva versió pronominal: “trabucarse”) apareix només 50 vegades en el corpus *CREA*.

Així doncs, la versió espanyola mostra també una intensitat irònica inferior que la del text original com a resultat de dos mecanismes d'atenuació.

### •Síntesi

La comparació entre les diverses versions ens mostra que, en alguns casos, les diferències en el funcionament de cada llengua permeten explicar el perquè de determinades tècniques d'atenuació. És el cas de la reducció de l'estil nominal, que hem observat a les versions anglesa, catalana i espanyola, i que es deriva del fet que l'ordre canònic de la frase en aquestes llengües obliga a redistribuir els elements oracionals i a separar unitats lèxiques que, en el text alemany, es troben agrupades. Al mateix temps, també hem observat que en alguns casos les versions de llengües més properes a l'alemany (és a dir, l'anglesa i la danesa) s'allunyen més de la càrrega irònica original que no pas la catalana i l'espanyola, perquè la ironia depèn d'un aspecte lingüístic que, paradoxalment, tenen en comú l'alemany d'una banda, i el català i l'espanyol de l'altra. Es tracta dels articles, l'ús dels quals no és tan freqüent en anglès i danès com en alemany, en català o en espanyol,<sup>138</sup> la qual cosa fa que en les versions anglesa i danesa els errors gramaticals del personatge de la vídua –que, com hem vist, són cabdals per copsar la ironia del passatge– passin més desapercebuts que en les altres dues versions.

#### 4.1.5 *Passatge irònic 5UR*

5URde: Alexander Reschke war von ihren besitzergreifenden Gesten beeindruckt: »Nicht nur ich, auch Alexandra sah vor sich, was bisher nur Idee ist. Sie sprach von Grabreihen und deutschen Namen auf gereihten Grabsteinen. Sogar Inschriften wie »Ruhe sanft!« und »Hier ruht in Frieden!« sagte sie wie Beschwörungen auf. Ihre Augen spiegelten, was sie sagte: »Hier, genau hier wird sein Heimkehr von Deutsche, wo schon sind tot!« **So sehr ich wünsche, daß ihr zu lauter Ausruf — man blickte sich nach uns um — bestätigt wird, dennoch erschreckte mich ihre Vorausschau.**«

<sup>138</sup>Al seu estudi contrastiu sobre l'ús de l'article en danès i en alemany, Hansen (1986, p. 2) afirma que l'omissió de l'article és més freqüent en danès, i en comunicació personal amb l'autora d'aquesta tesi posa uns quants exemples d'una tendència que va a l'alça: “Jeg har købt hus” (<he comprat casa>), “Jeg læser avis” (<llegeixo diari>), “Jeg skifter skjorte” (<canvio camisa>), “OECD”. Pel que fa a l'anglès, Master (1997, p. 217) explica que l'article més freqüent en aquesta llengua és el “zero”, i que els parlants d'altres llengües com ara l'espanyol l'aprenen a fer servir amb més correcció quan s'adonen que l'article definit (“the”) s'empra amb menys freqüència en anglès.



**Die Witwe muß ihn beruhigt haben.** Überzeugt vom Anspruch der Toten auf Heimkehr und der Umsetzbarkeit ihrer Idee gewiß, **sagte sie, als das Paar endlich die Parkanlage verließ: »Warum soll schrecklich sein, Alexander? Daß wir Polen plattgemacht haben, war schrecklich. Weil Politik immer redet in alles rein und weil ich kapiert hab' zu spät, was Kommunismus hieß, aber nicht war, ist überall schrecklich geworden. Können Sie glauben jetzt schon: Was nun wird sein, macht Freude, weil menschlich ist. Aber Rechnung muß stimmen. Verstehn Sie, rachunek!«** (URde:58)

## •Presentació

El narrador ens mostra en aquest passatge com els dos protagonistes, mentre passegen per un dels parcs que hi ha al llarg de l'avinguda que connecta Danzig amb Langfuhr, reflexionen sobre la possibilitat – suggerida per Piątkowska– de construir-hi el seu “cementiri de la reconciliació”.

La ironia es basa en una referència exofòrica a la història de Danzig: els “Vereingte Friedhöfe” (“cementiris reunits”, en traducció de Fontcuberta), uns cementiris alemanys que s'estenien entre Danzig i Langfuhr i que foren desmantellats a finals dels anys 60, quan després de la Segona Guerra Mundial la ciutat de Danzig va tornar a mans poloneses.<sup>139</sup> Copsar el sentit d'aquesta referència implica també saber que alemanys i polonesos han tingut innumbrables disputes i conflictes bèl·lics des de l'edat mitjana; això permet al lector entendre perquè el vidu considera la idea de Piątkowska com una temeritat i s'espanta en veure la seva determinació.

A nivell discursiu, la ironia es basa, sobretot, en un contrast entre dues veus de personatge, fruit fonamentalment d'una eina narratològica (una el·lipsi temporal) per mitjà de la qual el narrador fa evidents les grans diferències de caràcter entre Reschke i Piątkowska. Per copsar la voluntat ridiculitzadora que s'amaga darrere d'aquesta el·lipsi temporal, el lector es val de procediments anafòrics que li permeten interpretar el passatge en relació amb els precedents, en els quals el narrador mostra el seu rebuig envers el comportament i les idees dels protagonistes, també amb intenció de ridiculitzar-los.

Pel que fa a les màximes comunicatives, principalment es violen aquestes dues: la de quantitat i la d'adequació. La violació de la primera és resultat

---

<sup>139</sup>Com s'explica a l'*Enciclopèdia Catalana* (Sanmartí, 1975, p. 35), al llarg del segle XX Danzig (que des de l'Edat mitjana havia estat “zona de fricció constant entre Alemanya i Polònia”) va canviar de titularitat tres vegades. El 1920 esdevingué ciutat lliure sota el mandat de la Societat de Nacions; el 1939 Hitler l'annexionà al Tercer Reich; i el 1945, en acabar la guerra, va ser retornada a Polònia.

de l'el·lipsi temporal en la mesura que el narrador omet una informació deliberadament, per tal d'accentuar i caricaturitzar les diferències de tarannà entre els dos personatges. La violació de la màxima d'adequació es deriva de la incongruència entre l'afirmació del narrador que la vídua va tranquil·litzar el vidu i el context al qual es refereix l'afirmació, en què la vídua empra uns arguments més aviat inquietants (sempre d'acord amb l'esquema de valors del narrador, presumiblement compartit pel lector).

Rere aquest contrast propiciat per la veu narrativa s'hi amaga la voluntat de persuadir el lector que es tracta d'una parella grotesca i irresponsable, perquè decideixen posar en marxa –amb arguments simplistes i poc elaborats– un projecte que implica negociar amb cadàvers i reobrir les disputes ancestrals entre polonesos i alemanys.

D'altra banda, en aquest cas la faceta de comentarista distanciat del narrador es manifesta, fonamentalment, en la seva afirmació que probablement els arguments de la vídua van tranquil·litzar el vidu. Més enllà de mostrar la seva actitud burleta envers el personatge, mitjançant aquest comentari el narrador posa de manifest la contradicció –que cal entendre en el marc de la complexitat pròpia de la naturalesa humana– que suposa el fet que Reschke s'avingui a tirar endavant el “cementiri de la reconciliació” malgrat els arguments inquietants (sobretot per a algú aprensiu com ell) de Piątkowska.

### •Anàlisi de l'original

La ironia d'aquest passatge es basa en dues estructures d'ironia estretament vinculades: 1) un contrast entre dues veus de personatge i 2) un contrast entre instrucció i intenció.

El contrast entre les dues veus de personatge es produeix entre un acte de parla (de Reschke) que mostra un tarannà proper a l'esquema de valors del narrador i un acte de parla (de Piątkowska) que se n'allunya. Les eines d'ironia que duen a aquest contrast es poden agrupar en tres grups:

*Eines de contrast entre les dues veus de personatge:*

- L'ús d'una el·lipsi temporal entre dos actes de parla**

*Eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador:*

- Ús d'una sintaxi complexa**

- Ús d'un llenguatge normatiu**

*Eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador:*

- Ús d'un sil·logisme fals**

- Ús d'una contradicció**

- Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat**

L'ús d'una el·lipsi temporal es concreta en el segment de narració que hi ha just enmig dels dos fragments en discurs directe en què es mostren les veus de Reschke i Piątkowska. En el primer cas, l'acte de parla reproduceix les reflexions –citades pel narrador– que el personatge deixa escrites al seu dietari després del passeig amb la vídua. En el segon cas, l'acte de parla reproduceix les paraules dites per la vídua durant el passeig, també (se suposa) extretes del dietari de Reschke; és a partir d'aquestes paraules (“Warum soll schrecklich sein, Alexander?”, “Per què ha de fer por, Alexander?”, URca:49) que inferim un acte de parla previ, no reproduït textualment però mitjançant el qual el vidu fa extensius els seus temors a la vídua mentre passen pel parc.

El segment de narració en el qual es concreta l'el·lipsi temporal és “Die Witwe muß ihn beruhigt haben. Überzeugt vom Anspruch der Toten auf Heimkehr und der Umsetzbarkeit ihrer Idee gewiß, sagte sie, als das Paar endlich die Parkanlage verließ”. El narrador hi omet el temps que passa des que Reschke expressa els seus temors davant la determinació d'Alexandra (la qual, passejant per un dels antics “cementiris reunits”, ja dóna per fet que el “cementiri de la reconciliació” serà una realitat) fins que aquesta exposa els seus arguments per convèncer Reschke de la necessitat de tirar endavant la idea. Així doncs, si bé en realitat i, segons la informació que obtenim del mateix narrador, va passar un cert temps entre el comentari temorós d'ell i la rèplica d'ella (“sagte sie, als das Paar endlich die Parkanlage verließ”, “va dir quan finalment van sortir del parc”, URca:49), el narrador situa els dos discursos l'un després de l'altre, només separats per tres línies. Aquesta manipulació del narrador permet que aflori un contrast entre totes dues veus, les quals reflecteixen dos tarannàs contradictoris.

Les eines d'ironia que fan aflorar una veu propera als valors del narrador es concreten en el fragment de discurs de Reschke i desemboquen en un llenguatge proper a l'escripturalitat. L'ús d'una sintaxi complexa l'observem al segment “So sehr ich wünsche, daß ihr zu lauter Ausruf – man blickte sich nach uns um – bestätigt wird, dennoch erschreckte mich ihre Vorausschau”, que consta d'una oració composta per una subordinada concessiva que inclou una altra subordinada en el seu si. A més, en tot el fragment de discurs directe hi observem l'ús d'un llenguatge normatiu, eina que pren sentit per oposició amb l'eina en certa manera contrària – com veurem– que trobem en el fragment de discurs atribuït a Piątkowska. Aquest llenguatge correcte i proper a l'escripturalitat –però sense artificiositats, a diferència del que hem observat als passatges 3UR i 4UR– reflecteix un Reschke cautelós i prudent envers la idea de fer un “cementiri de la reconciliació”.

Les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador es concentren, en canvi, en el fragment emès per Piątkowska, la qual es mostra agosarada i contundent. En la seva argumentació per convèncer el vidu hi trobem l'ús d'un sil·logisme fals, que es concreta en la frase: "Daß wir Polen plattgemacht haben, war schrecklich". Es tracta d'una frase ambigua, atès que "Polen" pot ser aposició (<que nosaltres **els polonesos** haguem arrasat sí que va ser terrible>) o bé complement directe (<que nosaltres haguem arrasat **Polònia** sí que va ser terrible>). En el primer cas, cal entendre que la vídua –amb el seu parlar característic ple d'errors propis d'un no nadiu– omet el complement directe de "plattmachen". Segons el *GDuden*, la locució lèxica "etwas platt machen" significa <destruir>:

**etw. p. machen** salopp; **1.** zerstören, dem Erdboden gleichmachen: *die Tankstelle wurde bei dem Überfall p. gemacht.* **2.** auflösen, zerstören.

Tal com ens mostra la mateixa definició, però, literalment significa "den Erdboden gleichmachen" (<aplanar el terra>). En el context que ens ocupa, doncs, per mitjà d'aquesta locució el personatge de la vídua es refereix al desmantellament, amb l'adveniment del comunisme, dels antics "cementiris reunits" alemanys de Danzig, entre els quals hi ha el parc per on passen els dos protagonistes i on la vídua proposa aixecar el "cementiri de la reconciliació".

Però al mateix temps, si entenem el mot "Polen" com a complement directe, allò "plattgemacht" no és només els "cementiris reunits" sinó tot Polònia. L'objectiu d'aquesta afirmació ("Daß wir Polen plattgemacht haben, war schrecklich"), en resposta als temors d'Alexander, és mostrar el caràcter inofensiu i bondadós del projecte del "cementiri de la reconciliació" per comparació amb els desastres causats pel comunisme, començant per la destrucció dels "cementiris reunits".

El raonament, però, es basa en un sil·logisme fals, perquè una de les premisses de la qual es deriva (la menor) és falsa, tal com mostrem a continuació:

<<Els comunistes van destruir els cementiris reunits>> (premissa major)

<<Els cementiris reunits i Polònia són el mateix>> (premissa menor)

<<Els comunistes van destruir tot Polònia>> (conclusió)

A més, aquest sil·logisme (que es presenta com a argument principal per tirar endavant el projecte), mostra les bondats del "cementiri de la reconciliació" únicament per oposició a la maldat inherent a la destrucció dels "cementiris reunits" (i, per extensió, de tot Polònia) a mans del comunisme.

En definitiva, doncs, la vídua pretén enllestir la justificació d'un projecte que té implicacions ètiques, polítiques i socials molt complexes pel broc gros: amb un sil·logisme fals que es limita a ressaltar els aspectes negatius de quelcom (el comunisme) tot oposant-los a allò que es vol defensar (el “cementiri de la reconciliació”).

Tot seguit, en l'argumentació de la vídua hi trobem, també, l'ús d'una contradicció. Després d'afirmar que és un projecte basat en la filantropia, la vídua diu que els comptes han de quadrar: “Aber Rechnung muß stimmen”, donant entendre que, al cap i a la fi, ha de ser un negoci rendible. A tot això cal sumar-hi un ús especial de trets propis de l'oralitat (com la manca d'articles o els errors en l'ordre de les paraules) que té a veure amb el fet que la llengua materna del personatge no és l'alemany sinó el polonès. La vídua s'expressa, en definitiva, amb la simplicitat pròpia d'un no nadiu, amb frases curtes i poc elaborades, que accentuen el caràcter tosc de la seva argumentació i la fan semblar maniquea.

La contradicció entre aquests dos tarannàs no hauria aflat amb la mateixa intensitat si el narrador no hagués omès el temps transcorregut durant el camí cap a la sortida del parc (és a dir, des del jardinet rodó on Reschke fa el seu comentari fins que Piątkowska hi “respon”), de manera que és mitjançant la intervenció del narrador que es crea un contrast entre les dues veus. Malgrat que el discurs de Reschke, en aquest fragment en concret, coincideix en molts aspectes amb el tarannà de la veu narrativa (sobretot per l'actitud de reserva que hi expressa envers la creació del cementiri), l'objectiu del narrador en mostrar el contrast entre totes dues veus és ridiculitzar els dos personatges presentant-los com una parella grotesca: ella, arrauxada i de tarannà maniqueu; ell, vacil·lant i feble de caràcter (al cap i a la fi, acaba cedint a la insistència de la vídua). El lector identifica aquesta intenció en gran part per mitjà de la informació contextual, que el narrador proporciona des del principi de la novel·la i que mostra el seu rebuig envers els protagonistes i el seu projecte.<sup>140</sup>

Paral·lelament a l'estructura de contrast entre dues veus, hi ha també un contrast entre instrucció i intenció; totes dues estructures s'encavallen i es reforcen mútuament. Aquest contrast és resultat de dues eines:

---

<sup>140</sup>Hi ha múltiples fragments en què el narrador expressa aquest rebuig. Un exemple n'és el comentari despectiu que fa en explicar que els dos protagonistes es van presentar a les respectives famílies: “Musste das Paar sich unbedingt der Familie zeigen? Ich hätte mir gewünscht, diesen Bericht auf ihre schöne Idee und deren entsetzliche Fleischwerdung beschränken zu können” (URde:149); “¿Era imprescindible que la parella es presentés a la família? Hauria desitjat limitar aquesta narració a llur bella idea i la seva esborronadora encarnació.” (URca:126).

- Intenció negativa expressada per mitjà d'un verb
- Intenció negativa expressada per mitjà d'una marca de modalitat epistèmica (verb modal + infinitiu passat)

La intenció negativa expressada per mitjà d'un verb es concreta en el segment “Die Witwe muss ihn beruhigt haben”. El verb “beruhigen”, en aquest passatge, desplega dos sentits diferents, un de positiu i un de negatiu. El primer és el que es correspon amb l'accepció de diccionari del mot “beruhigen” (“calmar, apaivagar”, segons l'*Al-Ca*) que és la següent:

**beruhigen:** a) allmählich wieder zur Ruhe bringen; besänftigen: *ein weinendes Kind, einen Tobenden* b.; *ich beruhigte* (beschwichtigte) *ihn mit der Nachricht, dass...; ein beruhigendes Mittel; nun kann ich beruhigt* (ohne mir Sorgen machen zu müssen) *schlafen.* (*Duden*)

El segon sentit, en canvi, té connotacions negatives i es pot associar amb la idea de “persuadir” algú d'alguna cosa després d'haver-hi insistit molt. Aquest és el sentit que encaixa amb la intenció del narrador, una intenció que el lector identifica per mitjà de dos factors: 1) la informació cotextual que ve a continuació: els arguments (com hem vist, no precisament tranquil·litzadors) que la vídua, en el seu fragment de discurs directe, exposa al vidu per convèncer-lo que el “cementiri de la reconciliació” és un bon projecte que cal tirar endavant; i 2) l'altra eina que intervé en la constitució de l'estructura de contrast entre instrucció i intenció.

Aquesta eina, com ja hem avançat, és la intenció negativa subjacent a una marca de modalitat epistèmica, que es concreta en el mateix segment “Die Witwe muss ihn beruhigt haben”. El verb modal “muß” emprat amb l'infinitiu passat “beruhigt haben” expressa una suposició que, en aquest context determinat, desplega tres sentits diferents, dos de positius i un de negatiu: 1) <<El narrador creu sincerament (malgrat que no ho sap del cert) que la vídua va tranquil·litzar el vidu>>; 2) <<El narrador s'estranya que la vídua tranquil·litzés el vidu, i per això introdueix un matís de dubte en la seva afirmació>>;<sup>141</sup> i 3) <<El matís de dubte és irrellevant: el narrador troba sorprenent i risible (fins i tot lamentable) que el vidu es deixés convèncer davant d'uns arguments tan fluixos>>. Tenint en compte la informació cotextual en què la vídua fa la seva argumentació, poc susceptible de tranquil·litzar ningú, només aquest darrer sentit pot formar part de la intenció del narrador.

<sup>141</sup>Com indica Badia i Margarit (1994, p. 255) a la seva *Gramàtica de la llengua catalana* (en parlar de les “oracions irrealis” o “de possibilitat i dubitatives”), “fins a cert punt ésser possible o probable implica dubtar”.

Com a resultat de l'ús d'aquestes dues eines, doncs, es crea una estructura de contrast entre instrucció i intenció. D'entre els diferents sentits desplegats, aquell que preval en tant que intenció és el de mostrar rebuig envers l'actitud dels dos protagonistes.

Resumint, les dues estructures d'ironia (de contrast entre dues veus i de contrast entre instrucció i intenció) es complementen i responen a un mateix objectiu: el de ridiculitzar els personatges i posar-los en evidència a ulls del lector.

### •Anàlisi de la versió anglesa

5URen: Alexander Reschke was impressed by her sweeping gestures of taking position: “Not only I but Alexandra as well saw what until then had been a mere idea. She spoke of rows of graves and of German names on rows of tombstones. She even murmured, in a tone of incantation, inscriptions such as ‘Rest in peace’ or ‘Here Lies ...’ Her eyes reflected her words: ‘Here, right here will be return of dead Germans!’ **Much as I hope that her too-loud exclamation—people were looking at us— will come true, nevertheless her vision frightens me.**”

**The widow must have calmed his fears. Nothing could put her off.** Convinced that the dead had a right to come home and that her idea was convertible into reality, she said, as they finally left the park: “**Must no more be terrible, Alexander. We Poles with bulldozer was terrible. Because politics is everywhere always sticking its nose in, and I saw too late what Communism was supposed to be but wasn’t. Terrible everywhere. What now comes brings happiness, believe me, because is human. But account must balance. You understand, rachunek!**” (URen:55)

Hi observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge i un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció.

L'atenuació del contrast entre dues veus és resultat de les tècniques següents:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió d'una el·lipsi temporal</li> </ul> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió d'una sintaxi complexa</li> <li>•Manteniment d'un llenguatge normatiu</li> </ul> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió d'una contradicció</li> <li>•Reexpressió de l'ús especial de trets propis de l'oralitat</li> </ul>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Ø sil·logisme fals</li> </ul>	<p>Ø</p>

La tècnica de preservació de la qual es deriva, fonamentalment, el contrast entre les dues veus és la reexpressió d'una el·lipsi temporal entre dos actes de parla. Es concreta en el segment de narració que hi ha entre els dos fragments formulats en discurs directe: “The widow must have calmed his fears. Nothing could put her off. Convinced that the dead had a right to come home and that her idea was convertible into reality, she said, as they finally left the park”. Com a conseqüència de l'omissió del temps que transcorre des del comentari del vidu fins que surten del parc, les veus de Reschke i Piątkowska apareixen l'una al costat de l'altra (només les separen tres línies), de tal manera que els trets que les diferencien es fan evidents i sorgeix un contrast entre totes dues.

Pel que fa a les tècniques que fan aflorar cadascuna de les veus, la majoria són, també, de preservació. D'una banda, en el fragment de discurs emès per Reschke es reexpressa la sintaxi complexa que observàvem a l'original. En el segment “Much as I hope that her too-loud exclamation— people were looking at us— will come true, nevertheless her vision frightens me”, hi observem una oració composta que inclou una subordinada concessiva la qual, al seu torn, conté una altra subordinada. També es manté el llenguatge normatiu, de manera que el resultat és un discurs correcte i acurat.

D'altra banda, en el discurs de Piątkowska hi trobem la reexpressió d'una contradicció (immediatament després d'afirmar que és un projecte ple d'humanitat, hi afegeix que “Account must balance”, posant l'accent en l'aspecte econòmic) i la reexpressió de l'ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat, que es concreta en errors com ara l'omissió del pronom “it” al principi del fragment o la no concordança de nombre entre subjecte (“We Poles”) i predicat (“was terrible”).

Al costat d'aquestes tècniques de preservació, n'hi ha una que atenua els trets característics del discurs de Piątkowska, de manera que reflecteix una veu allunyada dels valors del narrador però en menor mesura que en el text alemany: l'omissió d'un sil·logisme fals. La frase “We Poles with bulldozer was terrible” implica dos canvis respecte de l'original “Daß wir Polen plattgemacht haben, war schrecklich”. D'una banda desapareix l'ambigüïtat del mot “Polen”, que passa a ser aposició (“We Poles”); i de l'altra, la idea subjacent a la locució lèxica basada en el verb “plattmachen” es transmet per mitjà del mot “bulldozer” (“esplanadora”, segons *l'An-Ca*). A diferència de l'original, doncs, la vídua respon als temors del vidu fent referència, únicament, a la destrucció dels “cementiris reunits”, no pas de tot Polònia. Malgrat que la qualitat del raonament sigui discutible (es defensa la bondat d'una cosa per contraposició amb la maldat d'una altra), és menys demagògic perquè s'ha omès el sil·logisme fals. En concret, s'han omès la premissa menor (<<Els



cementiris reunits i Polònia són el mateix>>) i la conclusió (<<Els comunistes van destruir tot Polònia>>), de manera que només en queda la premissa major: <<Els comunistes van destruir els cementiris reunits>>.

Pel que fa al mecanisme de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció, és fruit de les següents tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (marca de modalitat epistèmica: verb modal + infinitiu passat)</p>	<p>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus de personatge, dins el mateix passatge irònic)</p>	<p>•<b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (addició d'un verb)</p>

Les tècniques de preservació es concreten en el segment “The widow must have calmed his fears”. La reexpressió d'un verb amb intenció negativa la trobem en el mot “calmed”, que desplega (com l'original “beruhigt”), dos sentits diferents. Un d'ells és positiu i equival a l'accepció de diccionari (“calmar, tranquil·litzar, assossegar, asserenar”, segons l'*An-Ca*), mentre que l'altre s'associa en certa manera a la idea més aviat negativa de “persuadir”.

Pel que fa a la reexpressió d'una marca de modalitat epistèmica, es concreta en el verb modal “must” i l'infinitiu passat “have calmed”, que expressen una suposició del narrador. Igual com en el text original, aquesta suposició desplega tres sentits diferents, dos de positius i un de negatiu. Ateses les característiques dels arguments –tan poc tranquil·litzadors– que la vídua exposa a continuació, l'únic d'aquests tres sentits que es pot identificar amb la intenció de la veu narrativa és el darrer: <<El matís de dubte és irrellevant: el narrador troba sorprenent i risible (fins i tot lamentable) que el vidu es deixés convèncer davant d'uns arguments tan fluixos>>.

Pel que fa a la tècnica d'intensificació (la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció que es concreta en l'addició d'un verb amb intenció negativa), la trobem en el segment “Nothing could put her off”, que no apareix al text original. El verb “put (someone) off” significa el següent:

- put someone off:** 1. cancel or postpone an appointment with someone. 2. cause someone to feel dislike or lose enthusiasm. 3. distract someone. (COED)

Deixant de banda la primera accepció, no rellevant en el context que ens ocupa, les altres dues sí que hi encaixen: la de “(*discourage*) desanimar, desencoratjar, treure les esperances” i la de “(*disturb*) molestar, empipar, distreure” (segons l'*An-Ca*). A partir d'aquí, la frase “Nothing could put her off” desplega dos sentits diferents (el primer positiu, i l'altre negatiu): 1) <<No hi havia res que pogués fer perdre l'entusiasme a la vídua>> o bé <<No hi havia res que la pogués distreure>>; i 2) <<La vídua era tan tossuda, que res no la podia fer canviar d'opinió>>. Només aquest darrer sentit es correspon amb la intenció del narrador, que d'altra banda és coherent amb la intenció negativa subjacent a l'ús del verb “calm” i de la marca de modalitat epistèmica a la frase “The widow must have calmed his fears”. Aquesta tècnica, doncs, se suma a les altres dues i reflecteix una vegada més el contrast entre els sentits desplegats a nivell d'instrucció i la intenció del narrador de criticar i ridiculitzar la vídua (i, de retruc, també el vidu, atès que acaba acceptant els arguments toscos i fàcils d'ella).

Tanmateix, aquesta intensificació és compensada per una tècnica que, de fet, ja hem comentat a propòsit del mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus de personatge: l'omissió d'un sil·logisme fals, que aquí suposa la pèrdua d'un indici contextual. El fet que Piątkowska emprí un raonament menys simplista i demagògic que en el text original, fa que el lector de la versió anglesa disposi d'un indici menys per identificar la intenció de la veu narrativa de criticar i ridiculitzar els dos personatges. Per contra, l'addició d'un verb amb intenció negativa en suposa un de més, de manera que el resultat és una preservació del contrast entre instrucció i intenció, fruit d'una compensació entre una tècnica d'intensificació i una altra d'atenuació.

En resum, doncs, la versió anglesa presenta una intensitat irònica menor que la del text original com a resultat d'un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge.

### •Anàlisi de la versió danesa

5URda: Alexander Reschke blev imponeret af hendes erobrende bevægelser: „Ikke kun jeg, også Alexandra kunne se for sig det, som foreløbig kun er idé. Hun talte om rækker af grave og tyske navne på rækker af gravsten. Selv indskrifter som „Sov sødt” og „Her hviler i fred” fremsagde hun, som var det besværgelser. Hendes øjne spejlede, hvad hun sagde: „Her, lige her bliver der hjemkomst for tyskere, som er døde allerede!” **Hvor meget jeg end ønsker, at hendes for højlydte udbrud – man vendte sig om efter os – finder bekræftelser, blev jeg alligevel skræmt af hendes forudskuen.”**

**Enken må have beroliget ham.** Overbevist, som hun var, om de dodes krav på hjemvenden og vis på, at hendes idé kunne føres ud i livet, **sagde hun, da parret**

langt om længe forlod parkanlægget: „Hvorfor frygteligt, Alexander? At vi polakker har planeret, det var frygteligt. Fordi politik altid blander sig i alt, og fordi jeg først for sent kaperede det, der kaldte sig kommunisme, men ikke var det, er det blevet frygteligt overalt. Tro De mig allerede nu: Det der nu kommer, skaber glæde, fordi det er menneskeligt. Men regnestykke skal passe. Forstår De, rachunek! (URda:49)

A la traducció danesa hi observem dos mecanismes d'atenuació: del contrast entre dues veus de personatge i del contrast entre instrucció i intenció.

El mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una el·lipsi temporal</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Reexpressió d'una sintaxi complexa</b>  <b>•Manteniment d'un llenguatge normatiu</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reexpressió d'una contradicció</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Ø ús especial de trets d'oralitat</b>  <b>•Sil·logisme fals &gt;&gt; sil·logisme fals de menor negativitat</b></p>	<p>Ø</p>

Com a la versió anglesa, el contrast entre dues veus de personatge es deriva, principalment, de la tècnica de reexpressió d'una el·lipsi temporal entre dos actes de parla. Un cop més, aquesta el·lipsi es concreta en el segment de narració que hi ha entre els fragments de discurs de Reschke i Piątkowska (“Enken må have beroliget ham. Overbevist, som hun var, om de dødes krav på hjemvenden og vis på, at hendes idé kunne føres ud i livet, sagde hun, da parret langt om længe forlod parkanlægget”, <La vídua el devia tranquil·litzar. Convençuda com estava del dret dels morts a tornar a casa i segura que la seva idea es podia fer realitat, va dir, quan finalment la parella va abandonar el parc>), i en escurçar el temps transcorregut entre el comentari d'ell i el comentari d'ella, les discrepàncies de tarannà afloren i evidencien el contrast que hi ha entre totes dues veus.

Pel que fa a les tècniques que fan aflorar la veu de Reschke, prudent i moderada i, per tant, propera a l'esquema de valors del narrador, la reexpressió d'una sintaxi complexa es concreta altra vegada en una oració composta per una subordinada concessiva que al seu torn inclou una subordinada: “Hvor meget jeg end ønsker, at hendes for højlydte udbrud – man vendte sig om efter os – finder bekræftelser, blev jeg alligevel skræmt af hendes forudskuen” (<Tant com desitjo que la seva exclamació en veu alta – es van girar per mirar-nos – es confirmi, així i tot el seu pronòstic em va espantar>). A més, també es manté el llenguatge normatiu.

En canvi, la veu de Piątkowska es reexpressa de manera que resulta menys allunyada dels valors de la veu narrativa que en el text original. Malgrat la reexpressió d'una contradicció (de nou, la vídua esmenta el tema econòmic just després d'haver lloat el caràcter filantròpic de la iniciativa: “Men regnestykke skal passe” (<Però els comptes han de sortir>), hi trobem dues tècniques d'atenuació. D'una banda, la substitució d'un sil·logisme fals per un altre d'una negativitat menor, que es concreta en el verb “planere”, emprat com a traducció de “platt machen”. Segons el *Politiken*, el mot “planere” significa:

**planere** ngt: 1. have planer om noget. 2. gøre noget plant = udjævne.

Deixant de banda la primera accepció (<planificar>), irrellevant en el cas que ens ocupa, la segona accepció es refereix a aplanar quelcom, i se'ns remet al mot “udjævne” (“smooth”, segons el *Da-En*). Per tant, el segment “At vi polakker har planeret, det var frygteligt”, en què “polakker” (<polonesos>) tant pot ser aposició (<Que nosaltres els polonesos aplanéssim, això sí que va ser terrible>) com complement directe (<Que aplanéssim els polonesos, això sí que va ser terrible>) mostra el mateix sil·logisme fals del text alemany però n'atenua la referència al component destructiu del comunisme, atès que “planere” (a diferència de “etwas platt machen”) no té el matis semàntic de <destruir>. Això no obstant, la càrrega irònica no desapareix del tot perquè: 1) en els passatges precedents, el traductor empra el mot “planere” per referir-se a l’“aplanament” dels “cementiris reunits” i, per tant, el lector l'associa a les màquines esplanadores; i 2) en aquest cas el complement directe no és Polònia sinó “polakker” (<polonesos>), de manera que allò “aplanat” no és el país sinó els ciutadans. Malgrat que el verb, doncs, no expressi el matis destructiu de “platt machen”, la imatge dels ciutadans “aplanats” té un component negatiu innegable. El sil·logisme subjacent a la frase, doncs, es pot reformular així:

<<Els comunistes van aplanar els cementiris reunits>> (premissa major)  
 <<Els cementiris reunits i els polonesos són el mateix>> (premissa menor)  
 <<Els comunistes van aplanar tot Polònia>> (conclusió)

A més d'aquesta substitució d'un sil·logisme fals per un altre d'una negativitat menor, en el fragment de discurs de Piątkowska s'ometen els trets lingüístics propis d'un no nadiu; no hi ha ni un sol error gramatical en tot el segment. Els arguments de la vídua perden així bona part del caràcter simplista, contundent i tosc que tenen en el passatge original, la qual cosa fa que la seva veu no estigui tan allunyada de les creences i valors del narrador com en el text alemany. En conseqüència, s'atenua el contrast entre les dues veus i, per tant, també la intenció de la veu narrativa de criticar i ridiculitzar els personatges.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, és resultat de tres tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (marca de modalitat epistèmica: verb modal + infinitiu passat)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Pèrdua de dos indicis contextuais</b> (mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus de personatge, dins el mateix passatge irònic)</li> </ul>	∅

La reexpressió de la intenció negativa (tant la subjacent a un verb com la subjacent a una marca de modalitat epistèmica) es concreta en aquest segment: “Enken må have beroliget ham”. Com en el text original, el verb “berolige” (“calm, quieten”, segons el *Da-En*) desplega dos sentits diferents, un de positiu i un de negatiu: el corresponent a l'accepció de diccionari i un altre, relacionat amb la idea de “persuadir” més que no pas de “tranquil·litzar”.

De manera paral·lela, el verb modal “måtte” (segons el *Da-En*: “have (got) to, be obliged to”) emprat amb l'infinitiu passat “have beroliget” deriva en una construcció modal de suposició que desplega, com a les versions original i anglesa, tres sentits diferents (dos de positius i un de negatiu). De nou, únicament aquest darrer (<<El matís de dubte és irrellevant: el narrador troba sorprenent i risible que el vidu es deixés

convèncer davant d'uns arguments tan fluixos>>>) es correspon amb la intenció de la veu narrativa.

El lector l'identifica per mitjà de la informació cotextual que ve a continuació: els arguments de la vídua per convèncer el vidu de la necessitat de tirar endavant el projecte són demagògics, contradictoris i, en definitiva, gens tranquil·litzadors. Malgrat tot, el lector no disposa de tots els indicis contextuals que té el lector del text alemany per identificar aquesta intenció, atès que se n'han perdut dos. Com hem vist més amunt, el discurs de Piątkowska resulta menys arrauxat i menys groller que l'original a causa de: 1) l'omissió de l'ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat; i 2) la substitució d'un sil·logisme fals per un altre d'una negativitat menor. En conseqüència, el sentit que es correspon amb la intenció de la veu narrativa és menys crític amb els personatges i menys ridiculitzador. Això fa que el contrast entre aquest i la resta de sentits desplegats a nivell d'instrucció sigui menor que en el text original.

Les tècniques que desemboquen en una atenuació del contrast entre dues veus (l'omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat i la substitució d'un sil·logisme fals per un altre d'una negativitat menor) repercuteixen també en el contrast entre instrucció i intenció, perquè en el marc d'aquest contrast hi actuen com a pèrdues d'indicis contextuals.

Així doncs, a la versió danesa la càrrega irònica és menys intensa que en el text original com a conseqüència de dos mecanismes d'atenuació estretament vinculats.

### •Anàlisi de la versió catalana

5URca: Alexander Reschke estava impressionat pels seus gestos com de propietari que pren possessió dels seus dominis: «No tan sols jo, sinó també l'Alexandra va veure davant seu allò que fins aleshores només havia estat una idea. Va parlar de fileres de tombes i de noms alemanys a les làpides arrengrerades. Fins i tot d'inscripcions com “Descansa en pau” i “Aquí reposa en pau”, que recitava com si fossin conjurs. Els seus ulls reflectien allò que deia: “Aquí, just aquí, serà retorn a sa terra d'alemanys que ja són morts!” **Desitjo de tot cor que el seu crit massa fort (la gent del voltant ens mirà) es faci realitat, però el seu pronòstic m'espantà.»**

**La vídua el degué tranquil·litzar.** Convençuda del dret dels morts a tornar a la seva terra, i segura que llur idea era factible, **va dir quan finalment van sortir del parc:**

**–Per què ha de fer por, Alexander? Que haguem arrasat Polònia, sí que va ser espantós. Perquè política sempre es fica a tot arreu i perquè jo he entès massa tard què cosa era comunisme, però no va ser, no ha estat espantós a tot arreu. Em pot ben creure: això que farem ara dóna alegria, perquè és humà. Però comptes han de sortir. Ho entén, *rachunek!* (URca:49)**

Hi observem, també, dos mecanismes d'atenuació.

L'atenuació del contrast entre dues veus de personatge és resultat de les següents tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una el·lipsi temporal</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Manteniment d'un llenguatge normatiu</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reexpressió d'una contradicció</b>  <b>•Reexpressió de l'ús especial de trets d'oralitat</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Reducció de la complexitat sintàctica</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Sil·logisme fals &gt;&gt; “sense sentit”</b></p>	<p>∅</p>

L'el·lipsi temporal mitjançant la qual el narrador manipula la presentació dels dos fragments de discurs directe es reexpressa i es concreta, altra vegada, en el segment de narració que uneix els dos actes de parla: “La vídua el degué tranquil·litzar. Convençuda del dret dels morts a tornar a la seva terra, i segura que llur idea era factible, va dir quan finalment van sortir del parc”. En aquestes tres línies, el narrador escurça el temps de lectura entre els dos fragments de discurs i permet, així, que el contrast de tarannà existent entre els dos personatges es manifesti amb claredat.

Pel que fa a la tècnica que propicia l'aflorament d'una veu propera als valors del narrador (el manteniment d'un llenguatge normatiu), es concreta en el fragment de discurs atribuït a Reschke, que –com passa al text original i a les versions anglesa i danesa– presenta un llenguatge correcte i acurat.

De la seva banda, les tècniques que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador es concreten en el discurs de Piątkowska (proper a l'oralitat) i la majoria són de preservació. Es reexpressen la contradicció (“això que farem ara dóna alegria, perquè és humà. Però comptes han de sortir”) i els trets lingüístics d'oralitat, que es concreten en la manca de coherència en l'ús dels temps verbals (en la frase “Que haguem arrasat Polònia, sí que va ser espantós”, per exemple, s'usa primer el pretèrit

indefinit i després el perfet perifràstic) i en l'omissió d'alguns articles (“Perquè política sempre es fica a tot arreu”).

Juntament amb aquestes tècniques, n'hi ha dues d'atenuació. Una d'elles, la reducció de la complexitat sintàctica, afecta la veu propera als valors del narrador i es concreta en el segment “Desitjo de tot cor que el seu crit massa fort (la gent del voltant ens mirà) es faci realitat, però el seu pronòstic m'espantà”, constituït per una oració composta per una subordinada i una oració simple, unides per coordinació.

Més significativa, però, és la tècnica d'atenuació que afecta la veu allunyada dels valors del narrador: un “sense sentit” fruit de la disminució de la claredat en l'exposició d'un sil·logisme fals. Aquest es concreta en la frase “Que haguem arrasat Polònia, sí que va ser espantós” (la qual desfà l'ambigüïtat del mot “Polen”, que en aquest cas només és complement directe) i respon, com a l'original, a l'objectiu de convèncer el vidu tot ressaltant la bondat inherent al projecte del “cementiri de la reconciliació” per contraposició amb la maldat inherent a la destrucció dels antics “cementiris reunits”. No obstant això, l'argument que segueix aquesta afirmació resulta contradictori i confús. Després de suggerir que el comunisme “va arrasar” Polònia i de qualificar-ho d’espantós”, la vídua afirma que el comunisme “no ha estat espantós a tot arreu”.

D'aquesta manera, l'argument –exposat amb claredat a l'original– no s'acaba d'entendre i no permet copsar del tot el tarannà demagògic del personatge que el defensa. En conseqüència, la veu de Piątkowska resulta una mica menys maniquea i contundent que en l'original, la qual cosa desemboca en una atenuació del contrast entre les dues veus de personatge.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, és fruit d'aquestes tres tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (marca de modalitat epistèmica: perífrasi verbal de probabilitat)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus de personatge, dins el mateix passatge irònic)</li> </ul>	<p>∅</p>

La reexpressió de la intenció negativa subjacent a un verb es concreta en el mot “tranquil·litzar”, al segment “La vídua el degué tranquil·litzar”. Igual com “beruhigen”, “calm” i “berolige”, en el context concret que ens



ocupa “tranquil·litzar” desplega un sentit positiu (el corresponent a l'accepció de diccionari)<sup>142</sup> i un de negatiu (associat a la idea de “persuadir”). Pel que fa a la reexpressió de la intenció negativa subjacent a una marca de modalitat epistèmica, en aquest cas no es fa per mitjà d'un verb modal combinat amb un infinitiu passat (una construcció pròpia de les llengües germàniques) sinó d'una perífrasi verbal de probabilitat: “el degué tranquil·litzar”.

Mitjançant aquesta perífrasi, la veu narrativa expressa una suposició que, com en el passatge original, desplega tres sentits a nivell d'instrucció. Altra vegada, el sentit que es correspon amb la intenció del narrador és el tercer (<<El matís de dubte és irrellevant: el narrador troba sorprenent i risible que el vidu es deixés convèncer davant d'uns arguments tan fluixos>>), atès que els arguments que la vídua exposa a continuació són maniqueus i poc tranquil·litzadors.

Però el lector de la versió catalana disposa, en relació amb el lector del text alemany, d'un índex contextual menys per identificar aquesta intenció tal i com es desplega al passatge original, com a resultat del “sense sentit” que hem comentat en el marc del mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge. Com que, arran d'aquest “sense sentit” i de la pèrdua de claredat que hi va associada, el discurs de la vídua és menys tosc i maniqueu, la intenció de la veu narrativa de criticar i ridiculitzar els personatges (que el lector infereix basant-se en el contrast que s'estableix entre les seves veus, així com també en el “grau” d'exageració dels trets característics de l'una i de l'altra) és també menor.

La versió catalana presenta, doncs, una intensitat irònica menor que la del text original, com a resultat de dos mecanismes d'atenuació.

### • Anàlisi de la versió espanyola

5URes: Alexander Reschke se sintió impresionado por sus gestos de toma de posesión: «No sólo yo, también Alexandra veía ante sí lo que hasta entonces era sólo una idea. Ella hablaba de hileras de tumbas y de nombres alemanes en lápidas en hilera. Hasta pronunciaba inscripciones como “Descanse apaciblemente” o “Descanse en paz”, como si fueran conjuros. Sus ojos reflejaban lo que decía: “¡Aquí, precisamente aquí, será retorno de alemanes que estén ya muertos!”. **Por mucho que yo deseara que su exclamación, demasiado alta —se volvieron a mirarnos— se viera confirmada, su capacidad de anticipación me asustaba.**»

**La viuda debió de tranquilizarlo.** Convencida del derecho de los muertos a regresar y segura de la viabilidad de su idea, **dijo, cuando la pareja salió por fin del estacionamiento: «¿Por qué tiene que ser horrible, Alexander? Que**

<sup>142</sup> Segons el *DIEC2*: “tranquil·litzar: Llevar la inquietud, l'agitació, (a algú).”

**hayamos planchado Polonia ha sido horrible. Porque política se mete en todo y porque comprendí demasiado tarde qué era comunismo; pero no era, se ha vuelto horrible por todas partes. Puede creerlo: lo que será ahora será un placer, porque es humano. Pero cuentas tienen que salir. ¡Comprende, rachunek!». (URes:64)**

Com a les versions danesa i catalana, l'espanyola presenta dos mecanismes d'atenuació de la ironia original.

L'atenuació del contrast entre dues veus de personatge és resultat d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una el·lipsi temporal</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Reexpressió d'una sintaxi complexa</b>  <b>•Manteniment d'un llenguatge normatiu</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reexpressió de l'ús especial de trets d'oralitat</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Sil·logisme fals &gt;&gt; falta de precisió</b>  <b>•Contradicció &gt;&gt; falta de precisió</b></p>	<p>Ø</p>

La reexpressió de l'el·lipsi temporal es fa de manera similar a la resta de versions. Es concreta en el segment de narració que uneix els dos actes de parla: “La viuda debió de tranquilizarlo. Convencida del derecho de los muertos a regresar y segura de la viabilidad de su idea, dijo, cuando la pareja salió por fin del estacionamiento”. En aquest cas, l'interval de temps omès és més gran –atès que abasta fins més enllà de la sortida del parc, quan la parella abandona l'aparcament–,<sup>143</sup> però l'efecte resultant és el mateix: les dues veus se succeeixen l'una a l'altra i permeten al lector de copsar-hi un contrast.

Dues tècniques de preservació fan aflorar una veu propera a l'escripturalitat (i també a l'esquema de valors del narrador, en la mesura

<sup>143</sup>Per raons que desconeixem però que no afecten la càrrega irònica del passatge, el traductor emprà el mot “estacionamiento” com a equivalent de “Parkanlage” (“parc, jardí”, segons l'*Al-Ca*).

que és prudent i moderada) en el fragment de discurs directe atribuït a Reschke: en primer lloc, la reexpressió d'una sintaxi complexa, que es concreta en el segment “Por mucho que yo deseara que su exclamación, demasiado alta —se volvieron a mirarnos— se viera confirmada, su capacidad de anticipación me asustaba”, el qual altra vegada consta d'una oració composta per una subordinada que inclou una altra subordinada; i en segon lloc, el manteniment d'un llenguatge normatiu.

Pel que fa a les tècniques que fan aflorar una veu propera a l'oralitat i allunyada dels valors del narrador en el fragment de discurs de Piątkowska, són fonamentalment d'atenuació. Només hi ha una tècnica de preservació: la reexpressió de l'ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat, que es concreta sobretot en l'absència d'articles: “Porque política se mete en todo”; “qué era comunismo”; o “Pero cuentas tienen que salir”.

En canvi, el sil·logisme fals i la contradicció presents al text original es reexpressen de manera que s'atenua la seva contribució a la càrrega irònica del passatge. El sil·logisme fals deixa de ser-ho com a conseqüència de l'ús del verb “planchar” en el segment “Que hayamos planchado Polonia ha sido horrible” (en el qual de nou desapareix l'ambigüïtat que el mot “Polen” té al text original) en lloc de la locució lèxica “etwas platt machen”. Aquí, el sentit del verb “planchar” probablement té a veure amb el de la locució lèxica “dejar planchado”, que segons el *Diccionario de argot* (Sanmartín, 1998) significa el següent:

**dejar/estar/quedarse planchado:** loc. Quedarse sin energías, apabullado, triste, desolado.

En desaparèixer el matis de “destrucció”, es perd també la referència a la destrucció dels “cementiris reunits” (a la qual cosa contribueix el fet que el traductor empri el verb “explanar” i no “planchar” per referir-se a l'arrasament dels “cementiris reunits”) i també a la destrucció de tot Polònia. Com que no queda clar el significat de “planchado” en aquest context, el sil·logisme fals desapareix, perquè en conseqüència no queda clar el lligam entre l'afirmació “Que hayamos planchado Polonia fue horrible” i la pregunta que la precedeix (“Porqué tiene que ser horrible, Alexander?”). Per tant, tampoc no és prou evident que l'objectiu sigui convèncer Reschke de la necessitat de tirar endavant el projecte tot justificant la bondat del “cementiri de la reconciliació” pel broc gros, és a dir, contraposant la iniciativa a la destrucció dels “cementiris reunits” i de tot Polònia.

El discurs de Piątkowska, doncs, resulta més confús que en el text original, la qual cosa no crida excessivament l'atenció atesa la presència de trets lingüístics propis d'un no nadiu, que fan atribuir la poca intel·ligibilitat del text al fet que la vídua no parla la seva llengua materna. Aquesta confusió, però, en la mesura que impedeix entendre el missatge de Piątkowska, fa que el discurs resulti més prudent i menys demagògic.

A continuació, en el segment “Puede creerlo: lo que será ahora será un placer, porque es humano”, la traducció literal de la locució lèxica alemanya “was nun sein wird” deriva en una falta de precisió: “lo que será ahora”. Atès que no queda clar que “lo que será ahora” es refereixi al “cementiri de la reconciliació”, la contradicció entre l'aspecte humà i l'aspecte econòmic del projecte (que aflora mitjançant la frase que ve a continuació, “Pero cuentas tienen que salir”) és menys evident que en el passatge alemany.

Com a conseqüència d'aquestes dues tècniques d'atenuació, la veu de Piątkowska reflecteix un tarannà menys tosc, menys contradictori i, en definitiva, menys allunyat de l'esquema de valors del narrador. En conseqüència, el contrast entre les dues veus de personatge és menys marcat que en el text original.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (marca de modalitat epistèmica: perífrasi verbal de probabilitat)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Pèrdua de dos indicis contextuais</b> (mecanisme d'atenuació d'un contrast entre dues veus de personatge, dins el mateix passatge irònic)</li> </ul>	<p>∅</p>

Les tècniques de reexpressió d'un verb i d'una marca de modalitat epistèmica amb intenció negativa es concreten en el segment “La viuda debió de tranquilizarlo”. El verb és “tranquilizar” (que desplega dos sentits, un de positiu i un de negatiu), i la modalitat epistèmica s'expressa per mitjà de la perífrasi “debió de tranquilizarlo”.

Aquesta perífrasi expressa, com a resultat de les dues tècniques esmentades i de manera similar al que hem observat a la resta de versions, tres sentits diferents. De nou, el sentit corresponent a la intenció del

narrador és el d'orientació negativa (<<El matís de dubte és irrellevant: el narrador troba sorprenent i risible que el vidu es deixés convèncer davant d'uns arguments tan fluixos>>), però aquest sentit negatiu –com a les traduccions danesa i catalana– és més difícil d'identificar per al lector de la versió espanyola que per al lector de la versió alemanya. El motiu és la pèrdua de dos indicis contextuais: 1) la falta de precisió observada en la traducció del sil·logisme fals; i 2) la falta de precisió observada en la traducció de la contradicció. Com que els arguments de la vídua resulten menys toscos i maniqueus, la voluntat de crítica i ridiculització que es desprèn de la frase “la viuda debí de tranquilitzar-lo” resulta, també, menys marcada que en el text original i, de retruc, també és menys marcat el contrast entre instrucció i intenció.

En resum, la versió espanyola presenta una disminució de la càrrega irònica original fruit de dos mecanismes d'atenuació.

### •Síntesi

Un aspecte que tenen en comú totes les versions és que, malgrat que reexpressen pràcticament sense canvis l'eina en la qual es fonamenta el contrast entre dues veus de personatge (l'el·lipsi temporal), l'aplicació d'altres tècniques acaba reduint aquest contrast. Això s'explica pel fet que es tracta de tècniques que fan menys evident la presència de la veu d'un o de l'altre personatge i que, en conseqüència, redueixen –malgrat la reexpressió de l'el·lipsi temporal– el contrast que s'estableix entre totes dues en el text original. Un altre aspecte destacable és que, també en tots els casos, aquest mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge repercuteix en el contrast entre instrucció i intenció, que acaba sent igualment menys marcat perquè les tècniques d'atenuació del primer esdevenen pèrdues d'indis contextuais en el segon.

#### **4.1.6 Passatge irònic 6UR**

6URde: **Es könnte sein, daß der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr die sonst sachliche Piątkowska ins Grübeln gebracht hat, denn im ersten Märzbrief schreibt sie:** »Wir müssen Tempo machen. Zeit läuft sonst weg. Nicht nur, weil Deutsche bald eins sind und an Friedhof nicht mehr denken möchten, auch sonst wird knapp alles. Verstehst Du! Zeitverknappung, wie früher gegeben hat Fleischverknappung oder Zuckerverknappung. Nun gibt ja viel in Geschäfte, nur ist zu teuer, weil Geld wird knapp. Und Zeit läuft weg, wenn wir nicht bald machen Tempo. . .«

**Das entsprach Reschkes Befürchtungen, dem allerdings weniger die verstreichende Zeit, weit mehr das Wetter Sorgen bereitete:** »Schon am 25. Januar hat der erste Sturm, von England über Belgien und Nordfrankreich kommend, beträchtliche Schäden angerichtet. Es gab Tote. Doch diesem Orkan

folgten fünf weitere, die in den ohnehin kranken Wäldern ein unentwirrbares Chaos hinterlassen haben. Erschrecken macht sich breit. In Düsseldorf und anderswo mußte sogar der Karnevalsumzug am Rosenmontag abgesagt werden; das hat es noch nie gegeben. Dabei ist zwischen den Stürmen das Wetter mild, zu mild für den Februar. Einen richtigen Winter hat man schon lange nicht mehr erlebt. Seit Mitte des Monats blühen in den Vorgärten und Parkanlagen Krokusse und andere Blumen. Glaub mir bitte, Alexandra, nicht nur mich macht die beginnende Klimaveränderung besorgt, auch einige in diesem Bereich forschende Kollegen meiner Universität sehen, bei aller der Wissenschaft auferlegten Zurückhaltung, den sogenannten Treibhauseffekt als Verursacher der gewalttätigen Orkane. Ich schicke Dir mit gleicher Post einige Artikel zu diesem Thema, weil ich nicht weiß, ob und wie weit Eure Zeitungen über Klimaveränderungen berichten. Hier jedenfalls befürchtet man Schlimmes, doch ohne ich, Ihr habt andere Sorgen. . . «<sup>144</sup> (URde:84)

### •Presentació

En aquest passatge, el narrador ens ofereix mostres de la relació epistolar que mantenen els dos protagonistes durant uns quants mesos, després que Reschke, al cap de dos dies d'haver conegut Piątkowska a Danzig, se n'hagi tornat a Alemanya. El narrador es val de la reproducció d'alguns fragments d'aquestes cartes per avançar en el desenvolupament de la trama (la parella protagonista va definint el seu projecte i també la seva relació sentimental) i, a la vegada, per emfasitzar el contrast existent entre els dos personatges i treure'n rèdits en termes d'ironia.

A nivell discursiu, aquesta ironia es basa en tres estructures, dues de les quals (el contrast entre instrucció i intenció i el contrast entre dues veus del narrador) tenen per objectiu posar en evidència la vídua, mentre que la tercera (el contrast entre dues veus de personatge) se centra en ridiculitzar-los a tots dos. Per mitjà d'aquest contrast, el narrador retalla i enganxa fragments de la conversa epistolar dels protagonistes per tal d'oferir-ne una imatge grotesca, i a la vegada revela que aquesta manipulació no és innocent.

Pel que fa a la violació de màximes comunicatives, en trobem fonamentalment dos casos. D'una banda, es viola la màxima d'adequació, com a resultat de la incongruència entre la reflexió de la veu narrativa – que atribueix les presses de Piątkowska per engegar el projecte del “cementiri de la reconciliació” al seu contacte amb el rellotge que està restaurant– i el coneixement que té el lector del caràcter de la vídua, un

---

<sup>144</sup>Destaquem en negreta únicament els dos segments de narració que precedeixen els actes de parla de Reschke i Piątkowska; altrament, la multitud d'elements microlingüístics en què es concreta la ironia en aquest passatge ens hauria obligat a marcar-lo en negreta tot sencer.

personatge de per si impacient i expeditiu. I d'altra banda, també es viola la màxima de manera, en la mesura que el narrador, en lloc d'afirmar de forma directa que el raonament de Piątkowska és poc elaborat o que els dos personatges no tenen res a veure i fan una parella grotesca, ho insinua per mitjà de circumloquis i emprant un llenguatge –com veurem– artificios.

Altra vegada, la ironia depèn de processos anafòrics que remeten a elements contextuais (l'actitud crítica i ridiculitzadora del narrador, d'una banda; i les diferències flagrants entre els dos personatges, de l'altra) i en els quals el narrador confia per assolir l'efecte perlocucionari d'acostar el lector al seu esquema de valors.

En aquest cas, l'actitud del narrador en tant que comentarista distanciat l'observem en els dos fragments que precedeixen els actes de parla atribuïts a Reschke i Piątkowska: en l'un, el narrador es burla de la vídua; en l'altre, els posa en evidència a tots dos. Mitjançant aquesta actitud que dur el narrador a comentar amb ulls crítics el món ficcional a mesura que el va creant, aflora una contradicció (que no pel fet de ser habitual és menys sorprenent): la que es desprèn de la insistència dels protagonistes a seguir junts malgrat les diferències abismals que els separen.

### •Anàlisi de l'original

En aquest passatge, hi observem tres estructures d'ironia: 1) un contrast entre instrucció i intenció, 2) un contrast entre dues veus del narrador i 3) un contrast entre dues veus de personatge.

El contrast entre instrucció i intenció és fruit d'aquestes eines:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'un adverbi de condició
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu qualificatiu
- Intenció negativa expressada per mitjà d'una locució lèxica

Totes tres eines es concentren en el segment “[daß der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr] die **sonst sachliche** Piątkowska **ins Grübeln gebracht hat**”.

L'ús d'un adverbi de condició amb intenció negativa es concreta en el mot “sonst”,<sup>145</sup> que en aquest context significa “altrament”, “si no (fos per això)”, “d'altra manera” (equivalents que ens proposa el diccionari *Al-Ca*)

---

<sup>145</sup>Segons Helbig i Buscha (1991, p. 347), “sonst” és un “Kausaladverb” (<adverbi causal>) que s'inclou dins la subcategoria d'aquells que s'empren “zur Bezeichnung der Bedingung” (<per a la descripció d'una condició>).

i que el *Duden* defineix així en la primera accepció que ofereix de la paraula:

**sonst** 1. a) bei anderen Gelegenheiten, in anderen Fällen: *heute nicht, s. ja; was hast du denn, du bist doch s. nicht so empfindlich!*

És un dels dos sentits que “sonst” desplega en aquest passatge, segons el qual sembla que el narrador vulgui excusar la vídua (que <<altrament/en la resta de casos>> és objectiva i pragmàtica) de la seva dèria injustificada amb el pas del temps. A la vegada, però, diverses informacions cotextuals i contextuals activen un altre sentit (en aquest cas negatiu) de l'adverbi “sonst” segons el qual el narrador no excusa la vídua sinó que la critica per la seva dèria, que –segons aquest sentit negatiu– no és en absolut una excepció.

L'ús d'un adjectiu amb intenció negativa es concreta en el mot “sachlich” (“imparcial”, “objectiu”, “concret”, “material”, “pertinent”, segons l'*Al-Ca*) i funciona d'una manera semblant. D'una banda, desplega un sentit que coincideix amb l'accepció de diccionari:

**sachlich**: nur von der Sache selbst, nicht von Gefühlen od. Vorurteilen bestimmt; nur auf die Sache, auf den infrage stehenden Sachzusammenhang bezogen; objektiv: *ein -er Bericht; ein -es Urteil, Argument, Gespräch.* (*Duden*)

D'altra banda, en relació amb l'entorn cotextual, desplega un altre sentit (d'orientació negativa) que posa en dubte que Piątkowska sigui, realment, “sachlich”, és a dir, “objectiva”, “imparcial”, etc.

Finalment, l'ús d'una locució lèxica amb intenció negativa es concreta en el segment “ins Grübeln gebracht hat”. L'*Al-Ca* proposa els següents equivalents per al verb “grübeln”: “cavil·lar”, “encaboriar-se”, “meditar”, “rumiar” i “trencar-se la closca”. Segons el *Duden*, tant el verb com la locució lèxica “ins Grübeln kommen” tenen aquest significat:

**grübeln**: seinen meist einem schwierig erscheinenden Problem geltenden, oft quälenden, unnützen od. fruchtlosen Gedanken nachhängen; über eine Sache nachsinnen, um zu einer Lösung od. Klärung zu kommen. *sie hat tagelang ergebnislos über dieses/über diesem Problem gegrübelt*; <subst.:> ins Grübeln kommen.



D'acord amb aquest sentit, doncs, el contacte diari amb el rellotge va fer <<rumiar, meditar, reflexionar la vídua de manera intensa>> sobre el pas del temps. Es tracta d'un sentit coherent amb la valoració positiva que el narrador, com hem vist, fa aparentment de Piątkowska, la qual <<altrament/en la resta de casos>> era objectiva i pragmàtica. A l'acte de parla que ve a continuació, però, el personatge exposa uns arguments defectuosos, que semblen més aviat fruit de la improvisació que no pas d'un procés de reflexió. Per tant, la locució “ins Grübeln gebracht hat” desplega també un sentit negatiu, segons el qual el personatge no reflexiona sinó que més aviat <<s'embolica>>, <<desvarieja>>, <<diu ximpleries>>.

Així doncs, la combinació de les tres eines descrites fa que el segment “[daß der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr] die **sonst sachliche** Piątkowska **ins Grübeln gebracht hat**” desplegui, a nivell d'instrucció, un sentit positiu i un de negatiu que es contradiuen i que podem reformular així:

- 1) <<La vídua (cosa sorprenent perquè en la majoria de casos era objectiva i pràctica) es va encaboriar amb el pas del temps>>.
- 2) <<La vídua (com era habitual en ella, atès el seu caràcter poc reflexiu i propens a la improvisació) va fer uns comentaris poc fonamentats i simplistes per tal de justificar la necessitat de posar en marxa el “cementiri de la reconciliació” el més aviat possible>>.

D'aquests dos sentits, però, només el negatiu es correspon amb la intenció de la veu narrativa, que el lector identifica anafòricament, per mitjà de dues informacions, una de contextual i l'altra cotextual: 1) els actes de parla de la vídua previs (per exemple, en el passatge 5UR) en què el personatge no es mostra “sachlich” (“imparcial”, “objectiu”) sinó més aviat tot el contrari; i 2) l'acte de parla que ve a continuació, en què la vídua empra uns arguments qüestionables –no pas objectius ni ben fonamentats– per justificar i convèncer el vidu que cal posar en marxa ràpidament el “cementiri de la reconciliació”.

El contrast entre dues veus del narrador (la veu narrativa convencional, no explícita, i una veu impostada propera a l'escripturalitat) resulta de la combinació de les següents eines:

*Eines de contrast entre les dues veus del narrador:*

•Ús d'una fal·làcia (causa qüestionable) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada

*Eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat:*

- Ús d'una sintaxi complexa
- Ús d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat (participi neutral amb funció atributiva + substantiu)
- Ús d'una combinació lèxica artificiosa

Aquesta estructura d'ironia es concreta en els dos fragments de narració que introdueixen els dos actes de parla (el primer de Piątkowska i el segon de Reschke). Pel que fa a les eines que hi fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat, l'ús d'una sintaxi complexa es concreta en dues oracions compostes que inclouen una subordinada cadascuna, introduïdes respectivament per la conjunció “daß” i el pronom relatiu “dem”. Una d'elles es concreta en el primer fragment introductori (“Es könnte sein, **daß** der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr die sonst sachliche Piątkowska ins Grübeln gebracht hat”), i l'altra en el segon (“Das entsprach Reschkes Befürchtungen, **dem** allerdings weniger die verstreichende Zeit, weit mehr das Wetter Sorgen bereitet”).

L'ús d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat (característic dels llenguatges d'especialitat) es concreta en el sintagma “die **verstreichende** Zeit”, format per un participi neutral amb funció atributiva + substantiu. D'altra banda, l'ús d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en el verb “verstreichen” (“passar”, “transcórrer” segons l'*Al-Ca*) i la locució lèxica “Sorgen bereitet” (“[etwas] Sorgen bereiten”).<sup>146</sup>

Aquestes tres eines desemboquen en el reflex d'una veu impostada que contrasta amb la veu narrativa convencional (a mig camí entre oralitat i escripturalitat) i que imita el to objectiu d'una instància exterior a l'obra literària, que podria ser un psicòleg o etnògraf amb voluntat d'analitzar el comportament dels personatges (en aquest cas, de la vídua). Malgrat que en el passatge que ens ocupa la veu narrativa convencional no és explícita, a hores d'ara el lector ja sap quin és l'estil habitual del narrador.

Pel que fa a l'eina de contrast entre les dues veus (l'ús d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada), la trobem en el segment “Es könnte sein, daß der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr die sonst sachliche Piątkowska ins Grübeln gebracht hat”. El narrador hi suggereix que la dèria de la vídua amb el pas del temps podria ser conseqüència del seu contacte diari amb el rellotge que està restaurant. Això posa en dubte l'objectivitat de la veu impostada, atès

---

<sup>146</sup>El mot “verstreichen” pertany, segons el *Duden*, a un registre culte. Pel que fa a la locució lèxica “[etwas] Sorgen bereiten”, el corpus *DWDS* només en recull 76 ocurrences.

que es tracta d'una causa absolutament qüestionable: no hi ha res que justifiqui el comportament de la vídua excepte la seva manera de ser (que, a aquestes alçades, el lector ja coneix). És aquesta fal·làcia, doncs, allò que permet al lector de copsar el contrast entre les dues veus com a irònic, atès que li revela que una d'elles és impostada i que al darrere s'hi amaga el narrador, la voluntat del qual és mofar-se del personatge de la vídua i dels seus raonaments simplistes i poc meditats.

Finalment, el contrast entre dues veus de personatge es deriva de les eines que citem a continuació:

*Eines de contrast entre les dues veus de personatge:*

•Ús d'una fal·làcia (analogia falsa) per unir dos actes de parla

*Eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador:*

•Ús d'una sintaxi complexa

•Ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat (participi neutral amb funció atributiva + substantiu; participi neutral amb funció aplicativa)

•Ús d'un estil nominal

•Ús d'una combinació lèxica artificiosa

•Ús d'un llenguatge normatiu

*Eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador:*

•Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat

•Ús d'un sil·logisme fals

Les eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador les trobem en l'acte de parla corresponent al personatge de Reschke. L'ús d'una sintaxi complexa es concreta en: 1) l'ús d'oracions compostes que inclouen una o diverses frases subordinades (marquem en negreta les conjuncions subordinants: “Doch diesem Orkan folgten fünf weitere, **die** in den ohnehin kranken Wäldern ein unentwirrbares Chaos hinterlassen haben”; “Ich schicke Dir mit gleicher Post einige Artikel zu diesem Thema, **weil** ich nicht weiß, **ob** und wie weit Eure Zeitungen über Klimaveränderungen berichten); i 2) l'ús de dos nexes subordinants per introduir una sola frase subordinada: “ob und wie weit”.

L'ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat es concreta en dos participis neutrals amb funció atributiva + substantiu (“die **beginnende** Klimaveränderung” i “einige in diesem Bereich **forschende** Kollegen”) i en un participi neutral amb funció aplicativa (“der erste Sturm, von England über Belgien und Nordfrankreich **kommend**”).

L'ús d'un estil nominal es concreta en una profusió d'adjectius i adverbis que s'ubiquen abans de determinats substantius, com per exemple en el segment “[in den] ohnehin kranken Wäldern” (adv. + adj. + subst.) i “bei aller der Wissenschaft auferlegten Zurückhaltung” (subst. predeterminat per una prep. adversativa + pronom + participi adjectival predeterminat per un SN).

D'altra banda, i com ja hem comentat amb detall a propòsit del passatge 3UR, la profusió de grups nominals complexos sovint està relacionada amb la possibilitat que ofereix l'alemany d'adjuntar un sintagma nominal (format per adj. + subst. femení o plural) a un altre sintagma nominal precedent afegint la desinència genitiva a l'adjectiu. Això és el que observem al segment “[einige] in diesem Bereich forschende Kollegen meiner Universität”, format per dos sintagmes nominals: adjectiu (determinat per un sintagma preposicional) + substantiu; i adjectiu declinat en genitiu + substantiu. El resultat és una concentració de substantius i adjectius sense pràcticament cap element que els enllaci, i que creen un efecte acumulatiu.

Pel que fa a la combinació lèxica artificiosa, es concreta en: 1) l'ús d'un mot que el *Duden* considera culte: “auferlegen” (“imposar”, “infligir” segons l'*Al-Ca*); 2) l'ús d'un mot que el *Duden* classifica com a “besonders Amtssprache” (<propi del llenguatge administratiu>): “Verursacher” (<causant>; no apareix a l'*Al-Ca*); 3) l'ús de dos mots d'ús poc freqüent: “unentwirrbar” (“inextricable”, “no desembullable”, segons l'*Al-Ca*) i “gewalttätig” (“violent”, “brutal” segons l'*Al-Ca*);<sup>147</sup> i 4) l'ús d'un mot redundat: l'adjectiu “sogenannt” (“anomenat”, “denominat” segons l'*Al-Ca*), que ubicat abans del mot “Treibhauseffekt” (<efecte hivernacle>), resulta sobrer –en la mesura que no es tracta d'un terme especialitzat que necessiti presentació sinó que forma part del lèxic comú de les societats occidentals– i que, per tant, crida l'atenció sobre l'emissor del discurs (Reschke) més que no pas sobre el seu contingut.

Finalment, la darrera eina que fa aflorar una veu propera als valors del narrador és l'ús d'un llenguatge normatiu, oposat al llenguatge ple d'errors lingüístics que –com tot seguit veurem– trobem a l'acte de parla corresponent al personatge de Piątkowska.

Les eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador es concentren en el fragment de discurs atribuït a la vídua. L'ús especial de trets lingüístics d'oralitat es concreta en els errors que típicament fa Piątkowska, propis d'un parlant no nadiu de l'alemany. Són, per exemple, la manca d'articles (“[Ø] Zeit läuft sonst weg”; “weil [Ø] Deutsche bald

<sup>147</sup>No figuren a la llista de les 5000 paraules més freqüents en alemany, i en el conjunt del corpus *DWDS* hi apareixen només 117 i 470 vegades respectivament.

eins sind”; “an [Ø] Friedhof nicht mehr denken möchten”; “Nun gibt ja viel in [Ø] Geschäfte) o els errors en l'ordre de les paraules (“auch sonst wird knapp alles”; “wie früher gegeben hat Fleischverknappung oder Zuckerverknappung”; “weil Geld wird knapp”; “wenn wir nicht bald machen Tempo”), trets que ja hem comentat a propòsit de l'anàlisi dels passatges 4UR i 5UR. Pel que fa a l'ús d'un sil·logisme fals, es concreta en l'argument que addueix la vídua per defensar que cal posar en marxa el “cementiri de la reconciliació” tan aviat com sigui possible. Es tracta d'un sil·logisme fals perquè una de les premisses de la qual es deriva (la menor) és falsa:

<<La reunificació d'Alemanya és a prop>> (premissa major)

<<En una Alemanya reunificada ningú no s'interessarà per un “cementiri de la reconciliació”>> (premissa menor; falsa)

<<Cal afanyar-se perquè el “cementiri de la reconciliació” estigui en marxa abans de la reunificació d'Alemanya>> (conclusió)

Pel que fa a l'eina de contrast entre totes dues veus, la trobem en el segment “Das entsprach Reschkes Befürchtungen, dem allerdings weniger die verstreichende Zeit, weit mehr das Wetter Sorgen bereitete” i accentua encara més els trets que les caracteritzen i diferencien. Es tracta de l'ús d'una fal·làcia per unir els dos actes de parla, i consisteix en adduir que els discursos dels dos personatges s'assemblen (“Das entsprach Reschkes Befürchtungen”) perquè tots dos expressen temors. Aquesta analogia, però, és falsa per dues raons: 1) en el cas de Piątkowska, no es tracta tant d'un temor com d'un argument que el personatge fa servir per persuadir Reschke que cal posar en marxa el projecte de manera immediata; i 2) els temes que tracten els dos personatges no tenen pràcticament res a veure: l'una parla del pas del temps i de la necessitat d'afanyar-se; l'altre parla del canvi climàtic. Aquestes diferències d'interessos, d'altra banda, s'accentuen per mitjà dels trets lingüístics que caracteritzen el discurs i el tarannà de Reschke i Piątkowska.

En definitiva, l'analogia falsa evidencia el contrast i la incoherència entre les dues veus i ofereix una imatge grotesca dels dos protagonistes que, malgrat tenir diferències de base, s'entesten a treballar plegats en l'endegament d'un projecte de gran envergadura. Al mateix temps, també revela la manera artificiosa com s'uneixen els dos actes de parla i la responsabilitat que hi té el narrador, l'objectiu del qual és criticar i ridiculitzar els dos protagonistes.

## •Anàlisi de la versió anglesa

6URen: **Daily association with the astronomical clock may have made the otherwise down-to-earth gildress reflective, for in her first March letter she writes:** “We must move. Or time runs out. Not only because the Germans soon unite and will not want to think about cemetery, but because also general shortage. I mean time shortage, same as meat shortage and sugar shortage used to be. Now in stores there is too much, only too expensive, because money is short. Time runs out if we do not move...”

**This was in line with Reschke’s own fears, though he was less concerned about the passage of time than about the weather:** “On January 25, the first storm, coming from England across Belgium and northern France, caused considerable damage. There were fatalities. And this storm was followed by five more, which created a hopeless chaos in our already ailing forests. Fear is widespread. In Düsseldorf and elsewhere, the Monday carnival procession had to be called off; that never happened before. To make matters worse, the weather is mild between storms, too mild for February. We haven’t had a normal winter for years. Since the middle of the month, crocuses and other flowers have been blooming in front gardens and parks. Take my word for it, Alexandra, I’m not alone in worrying about the present climatic changes; in spite of the caution that science imposes on us all, a number of university colleagues working in this field regard the so-called greenhouse effect as the cause of the violent storms we have been having. I’m sending you under separate cover some articles on the subject, because I don’t know whether or to what extent your newspapers report on changes in climate. Here, in any case, we fear the worst, but I suspect that you have other worries...” (URen:82)

Hi observem tres mecanismes d'atenuació: del contrast entre instrucció i intenció; del contrast entre dues veus del narrador; i del contrast entre dues veus de personatge.

L'atenuació del contrast entre instrucció i intenció es deriva de les tres tècniques que citem a continuació, dues de les quals són conseqüència de la primera:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</li> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (adv. de condició &gt;&gt; adv. adversatiu → falta de precisió)</li> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; adj. qualificatiu → falta de precisió)</li> </ul>	∅

Les tres tècniques (de reducció de la intenció negativa) es concentren en el segment “[Daily association with the astronomical clock] may have made the **otherwise down-to-earth** gildress **reflective**”. Una d'elles es concreta en el mot “down-to-earth” (“pràctic”, “pragmàtic”, “realista”, segons l'*An-Ca*), que –a diferència de l'alemany “sachlich”– no necessàriament implica objectivitat, com es desprèn de la definició que ens n'ofereix el *COED*:

**down-to-earth**: practical and realistic.

El fet que l'actitud <<objectiva>> i <<seriosa>> que es desprèn de l'adjectiu alemany “sachlich” sigui, en aquest cas, <<pràctica>> i <<realista>> (“down-to-earth”), atenua les dues informacions que en el text alemany permeten al lector d'identificar, anafòricament, un sentit negatiu paral·lel al positiu, perquè: 1) en els actes de parla previs de la vídua (per exemple, en el passatge 5UR), si bé es pot afirmar que els arguments emprats pel personatge no són ni objectius ni ben raonats, sí que podrien ser interpretats, en canvi, com a realistes (per exemple, l'afirmació “Que haguem arrasat Polònia, sí que va ser espantós” en referència al comunisme pot no ser cap exageració per a aquells que en van patir les conseqüències); i 2) a l'acte de parla que ve a continuació, si bé la vídua no exposa uns arguments objectius ni seriosos, no es pot afirmar que no siguin realistes (poca gent negaria, per exemple, que l'escassetat de temps ha esdevingut una característica pròpia de la manera de viure a les societats occidentals).

A més, en tots dos casos (tant en els actes de parla de la vídua previs com en l'acte de parla posterior al fragment de narració en què apareix el sintagma que ens ocupa, “the otherwise down-to-earth gildress”), la vídua mostra, amb la seva pressa per passar a l'acció i posar en marxa el “cementiri de la reconciliació”, un tarannà més aviat pràctic.

El fet que l'adjectiu “down-to-earth” sigui eminentment positiu desemboca en dues tècniques d'atenuació més: la substitució d'un adverbial de condició amb intenció negativa per un d'adversatiu que desemboca en una falta de precisió; i la substitució d'una locució lèxica amb intenció negativa per un adjectiu, amb un efecte similar de falta de precisió. La primera es concreta en el mot “otherwise” (“altrament”; “(in other respects) per altra part, per la resta”, segons l'*An-Ca*). Com que, d'acord amb les informacions contextuals, la vídua sí que tenia un tarannà pràctic i potser també realista, el sentit negatiu desplegat per “sonst” en el text alemany en aquest cas s'atenua i esdevé difícil d'identificar. Al mateix temps, i com que a continuació Piątkowska es torna a mostrar pràctica i

potser també realista –a l'acte de parla que ens en reproduïx el narrador–, el matís adversatiu inherent a “otherwise” perd sentit i es crea una falta de precisió.

La tercera i última tècnica es concreta en el mot “reflective” (“pensatiu”, “consirós”, segons l'*An-Ca*), que els diccionaris defineixen així:

**reflective:** (formal) thinking carefully and quietly. (*CALD*)

**reflective:** providing or capable of providing a reflection. (*COED*)

El sentit negatiu que, en el text original, es desprèn de la locució lèxica “ins Grübeln bringen”, en aquest cas és difícil de detectar perquè: 1) el sentit negatiu de “down-to-earth” i “otherwise” s'ha atenuat respecte del text alemany, i de retruc també la voluntat ridiculitzadora que hi era subjacent; això fa que el lector de la versió anglesa tingui menys indicis que l'alemany per creure que “reflective” amaga un sentit negatiu coincident amb la intenció del narrador; i 2) l'accepció de diccionari del mot “reflective” no es correspon gaire amb les informacions contextuals que aporten informació sobre l'actitud de la vídua; ni els actes de parla previs ni el que ve a continuació mostren un personatge de tarannà gaire reflexiu, sinó més aviat “pràctic” (“We must move”) i potser –depèn del punt de vista des del qual es miri– també “realista”. El resultat és, doncs, una falta de precisió, perquè la intenció del narrador no és ni positiva ni negativa.

Com a resultat d'aquestes tres tècniques, el sentit negatiu del segment “[Daily association with the astronomical clock] may have made the otherwise down-to-earth gildress reflective”, així com la voluntat ridiculitzadora que hi va associada, passa pràcticament desapercbut. De retruc, també passa desapercbut el contrast entre instrucció i intenció, atès que les qualitats que el narrador atribueix a la vídua (<<pràctica i realista>>) no s'allunyen tant com en el text original de les informacions contextuals que permeten al lector de jutjar, ell mateix, l'actitud del personatge.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és resultat d'aquesta combinació de tècniques:



TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b>	<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Atenuació d'una fal·làcia (causa qüestionable)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reducció de la complexitat sintàctica</b> <b>•Ø Procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat</b>	Ø

L'única tècnica de preservació que fa aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat, la trobem en els dos fragments de narració que introdueixen els dos actes de parla de Piątkowska i Reschke. Es tracta de la reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa, i es concreta en: 1) el substantiu “reflective” (que pertany a un registre formal, segons el *CALD*); 2) la locució lèxica “passage of time” (pròpia del llenguatge literari, també segons el *CALD*); i la conjunció formal “for”, que en el diccionari tot just citat es considera obsoleta o pròpia de textos literaris.

Paral·lelament a aquesta tècnica de preservació de la veu impostada, en trobem dues d'atenuació. La reducció de la complexitat sintàctica es concreta en la traducció d'una oració composta subordinada per una de coordinada, introduïda per la conjunció “for”.<sup>148</sup> “Daily association with the astronomical clock may have made the otherwise down-to-earth gildress reflective, for in her first March letter she writes”. En conseqüència, només queda una oració composta per subordinació, resultat de traduir una oració comparativa simple (“dem allerdinges weniger die verstreichende Zeit, weit mehr das Wetter Sorgen bereitete”) per una de subordinada, introduïda per la conjunció “than”: “This was in line with Reschke’s own fears, though he was less concerned about the passage of time than about the weather”.

L'altra tècnica d'atenuació és l'omissió d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat. Es concreta en la traducció del sintagma “die verstreichende Zeit” (participi neutral amb funció atrib. + substantiu) per la locució lèxica culta que acabem de comentar (“the passage of time”). La resta de procediments de complementació nominal emprats en els dos fragments de narració que

<sup>148</sup>Segons la *Cambridge Grammar of the English Language* (2002, p. 1321), el mot “for” (quan no és un nexa subordinant, com en el cas que ens ocupa) pot ser considerat com a conjunció coordinant o bé com a preposició, atès que comparteix característiques de totes dues categories gramaticals.

introdueixen els actes de parla dels protagonistes són, com en el text alemany, convencionals; consisteixen en avantposar l'adjectiu qualificatiu al substantiu (“the astronomical clock”, “down-to-earth gildress”).

Com a conseqüència d'aquestes dues tècniques, el lector de la versió anglesa té menys indicis que l'original per copsar la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat. A més, cal afegir-hi encara una tècnica que afecta l'eina de contrast entre les dues veus: l'atenuació d'una fal·làcia (causa qüestionable) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada, fruit del mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció.

Com que, de resultes d'aquest mecanisme, d'una banda s'atenua el sentit negatiu (i la voluntat ridiculitzadora que hi va associada) del sintagma “the otherwise down-to-earth gildress” i, de l'altra, s'introdueix una falta de precisió respecte del significat dels mots “otherwise” i “reflective” (els quals no acaben d'encaixar amb les informacions contextuals sobre l'actitud de la vídua), per al lector de la versió anglesa la fal·làcia que s'amaga en el segment “[Daily association with the astronomical clock] may have made the otherwise down-to-earth gildress reflective” és més difícil de copsar. En conseqüència, també és més difícil a) identificar la veu propera a l'escripturalitat com a impostada, b) entendre que darrere aquesta veu que contrasta amb la veu narrativa convencional s'hi amaga el mateix agent (el narrador), i c) detectar, en darrer terme, la seva voluntat ridiculitzadora.

Finalment, pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus de personatge, és fruit de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa)</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Reexpressió d'una sintaxi complexa</b>  <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b>  <b>•Manteniment d'un llenguatge normatiu</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reexpressió d'un sil·logisme fals</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b>  <b>•Reducció d'un estil nominal</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reducció del nombre de trets especials propis de l'oralitat</b></p>	<p>∅</p>

La tècnica de preservació de la qual es deriva, fonamentalment, el contrast entre les dues veus (com en el text original) és la reexpressió d'una fal·làcia per unir dos actes de parla. Es concreta en el segment en el qual el narrador fa una analogia entre els dos actes de parla partint de l'afirmació que tots dos expressen temors. Igual com en el text alemany, però, es tracta d'una analogia falsa per dues raons: 1) en el cas de la vídua, no es tracta tant d'un temor com d'un argument per persuadir el vidu que cal posar en marxa el projecte de manera immediata; i 2) els temes que tracten els dos personatges pràcticament no tenen res a veure.

Aquesta tècnica de preservació adquireix sentit en combinació amb cinc tècniques més, que permeten copsar els trets propis de cada una de les veus en contrast. Pel que fa a les tècniques que fan aflorar una veu propera als valors del narrador, la reexpressió d'una sintaxi complexa es concreta en: 1) l'ús d'oracions compostes que inclouen una o diverses frases subordinades (“And this storm was followed by five more, **which** created a hopeless chaos in our already ailing forests”; “I’m sending you under separate cover some articles on the subject, **because** I don’t know **whether** or to what extent your newspapers report on changes in climate”); i 2) l'ús de dos nexes subordinants per introduir una sola frase subordinada: “whether or to what extent”.

La reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en: 1) un mot de registre culte: “ailing” (obsolet, segons el *CALD*); 2) un mot d'ús poc freqüent: “fatality”;<sup>149</sup> 3) el mot redundant “so-called”, emprat abans de “green-house effect” com si es tractés d'un terme especialitzat que necessita presentació; i 4) el segment “in spite of the caution that science imposes on us all”, on es magnifica la importància del concepte “science” com a entitat autònoma i independent dels humans, capaç d'imposar-los “caution”.

La tercera tècnica que permet fer aflorar una veu propera als valors del narrador és el manteniment d'un llenguatge normatiu, correcte i acurat.

Finalment, cal esmentar la tècnica de preservació que fa aflorar una veu allunyada dels valors del narrador: la reexpressió d'un sil·logisme fals. Es concreta en el segment “We must move. Or time runs out. Not only because the Germans soon unite and will not want to think about cemetery [...]”. Com en el text alemany, la premissa menor del sil·logisme (<<En una Alemanya reunificada ningú no s'interessarà per un “cementiri de la reconciliació”>>) és falsa, la qual cosa mostra el tarannà arrauxat, tosc i poc reflexiu de la vídua, contràriament al del vidu.

---

<sup>149</sup>No apareix a la llista de les paraules més freqüents en anglès, i al *BNC* tan sols hi té 64 ocurrències.

Pel que fa a les tècniques d'atenuació, n'hi ha tres, dues de les quals afecten la veu propera als valors del narrador. La substitució de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat per altres de convencionals es concreta en: 1) la traducció del sintagma “die beginnende Klimaveränderung” (format per un participi neutral amb funció atrib. + subst.) per “the present climatic changes”; i 2) la traducció del participi neutral amb funció aplicativa “forschende” (en el segment “einige in diesem Feld forschende Kollegen”) pel gerundi “working” (en el segment “a number of university colleagues working in this field”), un procediment de complementació nominal igualment convencional, propi tant de l'escripturalitat com de l'oralitat.

La reducció de l'estil nominal resulta, en part, del fet que en anglès no existeix la possibilitat d'adjuntar un sintagma nominal (format per adj. + subst.) a un altre ometent la preposició i el determinant (vegeu l'anàlisi del passatge 3URen). Així, el segment “[einige] in diesem Bereich forschende Kollegen meiner Universität” es reformula de la següent manera: “[a number of] university colleagues working in this field”. Aquest segment està format (com l'original) per dos sintagmes nominals: subst. + subst.; i “gerund participial” (“working”) + complement nominal. Així i tot, presenta menys complements de nom (hi manca l'adjectiu possessiu “meiner”), de manera que l'efecte acumulatiu és menor. En el grup nominal “[in den] ohnehin kranken Wäldern”, en canvi, es reproduïx la mateixa acumulació d'unitats lèxiques modificadores que en el text alemany: “[in our] already ailing forests” (adv. + adj. + subst.).

Hi ha encara una tercera tècnica d'atenuació que afecta la veu allunyada dels valors del narrador: la reducció del nombre de trets lingüístics propis d'un no nadiu. Malgrat la presència d'algun error gramatical (com l'omissió de l'auxiliar “will” en el segment “Germans soon unite”) la manca d'articles (“will not want to think about [Ø] cemetery”; “Now in [Ø] stores there is too much”) i els errors en l'ordre de les paraules (“but because also general shortage”) són molt menys freqüents que en el passatge original.

Malgrat, doncs, la reexpressió de la fal·làcia que el narrador emprà per unir els dos actes de parla –i que revela la seva part de responsabilitat en la imatge grotesca que s'ofereix dels personatges–, els trets lingüístics que permeten identificar una veu propera als valors del narrador són menys evidents que en el text original. De retruc, també és més petit el contrast que s'estableix entre aquesta veu i la que representa l'acte de parla de Piątkowska, allunyada dels valors del narrador.

En resum, a la versió anglesa la càrrega irònica és menor que en el text original com a conseqüència de tres mecanismes d'atenuació.
--

## •Anàlisi de la versió danesa

6URda: **Det kunne tænkes, at forgylderskens daglige omgang med det astronomiske ur har gjort den ellers saglige fru Piatkowska til en grublerske, for i sit første martsbrev skriver hun:** „Vi må sætte fart op. Ellers render tid fra os. Ikke kun fordi tyskere snart er ét og ikke mere vil tænke på kirkegård, også ellers bliver alting knapt. Forstår du! Tid bliver knap, sådan som før i tiden kødknaphed eller sukkerknaphed. Nu er der jo meget i forretninger, bare for dyrt, fordi der er knaphed på penge. Og tid render væk, hvis vi ikke snart sætter fart op...”

**Det svarede til Reschkes frygt, skønt det ikke så meget var den bortilende tid som vejret, der hensatte ham i bekymring:** „Allerede den 25. januar anrettede den første storm, der kom fra England over Belgien og Nordfrankig, betragtelige ødelæggelser. Der var dødsofre. Men denne orkan blev fulgt af fem til, som har efterladt et uopløseligt kaos i de i forvejen syge skove. Forfærdelsen breder sig. I Düsseldorf og andre steder måtte man endda aflyse karnevalsprocessionen fastelavsmandag; det er aldrig sket før. Vejret er ellers mildt mellem stormene, for mildt for februar. Det er snart længe siden, man har oplevet en rigtig vinter. Siden midt i måneden er krokus og andre blomster sprunget ud i forhaven og parker. Tro mig, Alexandra, det er ikke kun mig, som nærer bekymring over den begyndende klimaforandring, også nogle af mine kolleger på universitetet, som forsker på dette område, ser trods al den tilbageholdenhed, som videnskaben må udvise, årsagen til de voldsomme orkaner i den såkaldte drivhuseffekt. Jeg sender dig med samme post nogle artikler om dette emne, fordi jeg ikke ved, om og hvor meget jeres aviser skriver om klimaforandringer. Her frygter man i hvert fald det værste, men jeg aner, at I har andre bekymringer...” (URda:71)

Hi observem dos mecanismes de preservació (del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus de narrador) i un mecanisme d'atenuació.

La preservació del contrast entre instrucció i intenció és fruit de les tècniques següents:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adv. de condició &gt;&gt; adv. de condició)<sup>150</sup></li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; subst.)</li> </ul>	Ø	Ø

<sup>150</sup>En danès, de fet, tots els adverbis que expressen la relació que s'estableix entre oracions o elements oracionals s'inclouen dins la categoria “Konnektionsadverbier” (<adverbis de relació>, Christensen i Christensen, 2009, p. 145).

Totes tres tècniques es concentren en el segment “[at forgylderskens daglige omgang med det astronomiske ur har gjort] den ellers saglige fru Piątkowska til en grublerske”. Tant l'adverbi “ellers” com l'adjectiu “saglig” i el substantiu “grublerske” despleguen un sentit positiu i un de negatiu a nivell d'instrucció.

Com en el text original, el mot “ellers” (emprat com a traducció de “sonst”), en el context concret en què apareix significa “if not, otherwise” (segons el *Da-En*), la qual cosa es correspon amb la segona accepció que ens n'ofereix el *Politiken*:

**ellers:** 2 under andre omstændigheder en dem som foreligger. *Hun er sur i dag, men ellers plejer hun at være i godt humør.*

Amb aquest sentit, sembla que el narrador vulgui excusar la vídua de la seva obsessió injustificada amb el pas del temps. Però paral·lelament, l'adverbi “ellers” desplega un altre sentit (en aquest cas negatiu), amb el qual el narrador no excusa la vídua sinó que es riu de la seva dèria, que no considera en absolut com una excepció.

L'adjectiu “saglig” funciona de manera semblant. Segons el *Da-En*, els equivalents en anglès són “objective”, “impartial”, “dispassionate” i “factual”, i el *Politiken* el defineix així:

**saglig:** som primært er baseret på eller holder sig til kendsgerninger frem for følelser, intuition og personlige vurderinger.

Paral·lelament a aquest sentit positiu, però, en el cas concret que ens ocupa se n'activa un altre de negatiu, segons el qual el personatge de la vídua generalment no té l'actitud descrita en els diccionaris que acabem de citar sinó tot el contrari.

Finalment, el substantiu “grublerske” activa també dos sentits diferents. El significat de diccionari del verb “gruble” és molt proper al de l'alemany “grübeln”, com indica el *Politiken*:

**gruble over ngt:** tænke dybt og længe over noget. =SPEKULERE.

A partir del verb, el traductor danès en deriva un substantiu afegint-hi el sufix *-ske*, el qual segons el *Politiken* s'empra sovint per formar mots de gènere femení que indiquen quina és la professió o ocupació de la persona

a la qual es refereixen. En aquest cas, doncs, podríem reformular així el significat del mot resultant: <<persona que es dedica a reflexionar>>. Com que l'acte de parla de la vídua que ve a continuació contradiu aquest sentit positiu, “en grublerske” desplega també un sentit negatiu segons el qual el personatge no reflexiona sinó més aviat <<s'embolica>>, <<desvarieja>>, <<diu ximpleries>>.

Resumint, doncs, la combinació d'aquestes tres tècniques fan que el segment “[at forgylderskens daglige omgang med det astronomiske ur har gjort] den ellers saglige fru Piątkowska til en grublerske” desplegui els dos sentits (un de positiu i un de negatiu) que hem observat i reformulat a propòsit de l'anàlisi del text original. Altra vegada, dues informacions permeten al lector d'identificar únicament el sentit negatiu (<<La vídua, com era habitual en ella atès el seu caràcter poc reflexiu i propens a la improvisació, va fer uns comentaris poc fonamentats i simplistes per tal de justificar la necessitat de posar en marxa el “cementiri de la reconciliació” el més aviat possible>>) amb la intenció del narrador: 1) els actes de parla de la vídua previs (per exemple, en el passatge 5URda) en què el personatge no es mostra, en absolut, “saglig”; i 2) l'acte de parla que ve a continuació, en què la vídua empra uns arguments qüestionables i en cap cas objectius ni ben fonamentats.

Pel que fa al mecanisme de preservació del contrast entre dues veus del narrador, és resultat de la combinació d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (causa qüestionable)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reexpressió d'una sintaxi complexa</b> <b>•Reexpressió d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat</b> <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b>	∅	∅

Les tècniques que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat es concentren, com en el text original i a la versió anglesa, als dos fragments de narració previs als actes de parla de Piątkowska i Reschke.

La reexpressió d'una sintaxi complexa la trobem, altra vegada, en dues oracions compostes, que inclouen una i dues frases subordinades respectivament; la primera en el fragment de narració previ a l'acte de parla de Piątkowska (“Det kunne tænkes, **at** forgylderskens daglige omgang med det astronomiske ur har gjort den ellers saglige fru Piątkowska til en grublerske, for i sit første martsbrev skriver hun”) i la segona en el fragment previ a l'acte de parla de Reschke (“Det svarede til Reschkes frygt, **skønt** det ikke så meget var den bortilende tid som vejret, **der** hensatte ham i bekymring”).

La reexpressió d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat es concreta en el sintagma “den bortilende tid”, format per un “præsens participium”<sup>151</sup> + substantiu.

Pel que fa a la reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa, la trobem en: 1) la locució lèxica “daglig omgang” (que, com indica l'etiqueta “ofte formel” del *DDO*, s'empra habitualment en contextos formals); 2) el verb “bortile” (al sintagma “den bortilende tid”), que no apareix ni al *Politiken* ni al *DDO* però sí, en canvi, a l'*ODS*, que el considera propi del llenguatge escrit, sobretot poètic; i 3) els mots d'ús poc freqüent “skønt” i “hensætte”.<sup>152</sup>

Com en el text original, doncs, aquestes tres tècniques fan aflorar una veu impostada exterior a l'obra literària de to objectiu i propera a l'escripturalitat, que contrasta amb la veu narrativa convencional (no explícita en aquest passatge).

La tècnica, però, que permet copsar aquest contrast entre les dues veus com a irònic és la reexpressió d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada, en el segment “Det kunne tænkes, at forgylderskens daglige omgang med det astronomiske ur har gjort den ellers saglige fru Piątkowska til en grublerske”. El suggeriment del tot qüestionable que la causa de la reflexió poc raonada i simplista de Piątkowska entorn del pas del temps pugui ser el seu contacte diari amb el rellotge, fa adonar al lector que rere el to objectiu s'hi amaga el narrador crític de sempre, la intenció del qual és ridiculitzar el personatge de la vídua.

Finalment, el mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge és fruit de les tècniques següents:

---

<sup>151</sup>Aquest és el nom que rep, en danès, allò que en el marc d'aquesta tesi hem anomenat “participi neutral” (vegeu Christensen i Christensen, 2009).

<sup>152</sup>L'adverbi “skønt” apareix només 87 vegades al *KorpusDK*, una freqüència molt baixa en relació amb la del seu sinònim més habitual, “selv om”, que hi apareix 26.004 vegades. Pel que fa al verb “hensætte”, segons l'*ODS* s'empra únicament en el llenguatge escrit, i el *KorpusDK* en recull tan sols 249 ocurrences.



TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i> <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b> <b>•Manteniment d'un llenguatge normatiu</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i> <b>•Reexpressió d'un sil·logisme fals</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i> <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b> <b>•Reducció d'un estil nominal</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i> <b>•Reducció del nombre de trets especials propis de l'oralitat</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i> <b>•Augment de la complexitat sintàctica</b>

Dues tècniques de preservació i una d'intensificació fan aflorar una veu propera als valors del narrador en el fragment de text corresponent a l'acte de parla de Reschke. Pel que fa a les primeres, la combinació lèxica artificiosa es concreta en: 1) l'ús de dos mots de registre culte: “nære” (“have fx doubts, illusions, respect, a suspicion, a wish”, segons el *Da-En*; propi del llenguatge escrit o d'una oralitat amb trets literaris, segons l'*ODS*) i “uopløselig” (també propi del llenguatge escrit, segons l'*ODS*); 2) l'ús d'un mot poc freqüent: “betragtelig” (“considerable”, segons el *Da-En*);<sup>153</sup> i 3) l'ús de l'adjectiu “såkaldt” (“so-called”, segons el *Da-En*) abans del substantiu “drivhuseffekt”, que com hem comentat a propòsit de les versions original i anglesa, resulta redundant.

D'altra banda, el manteniment d'un llenguatge correcte i acurat contribueix també a fer visible aquesta veu propera als valors del narrador.

A aquestes dues tècniques de preservació cal afegir-n'hi una d'intensificació: l'augment de la complexitat sintàctica. A més de l'ús de dos nexes subordinants que introdueixen una sola frase (“**om** og **hvor meget** jeres aviser skriver om klimaforandringer”), el nombre d'oracions compostes que inclouen una o més frases subordinades prolifera en relació amb el que observàvem al text original. En són exemples “Allerede den 25. januar anrettede den første storm, **der** kom fra England over Belgien og Nordfrankig, betragtelige ødelæggelser”; “Men denne orkan blev fulgt af fem til, **som** har efterladt et uopløseligt kaos”; “det er ikke kun mig, **som** nærer bekymring over den begyndende klimaforandring, også nogle af mine kolleger på universitetet, **som** forsker på dette område, ser trods al den tilbageholdenhed, **som** videnskaben må udvise”; i “Jeg sender dig

<sup>153</sup>No apareix al llistat de les 5000 paraules més freqüents en danès.

med samme post nogle artikler om dette emne, **fordi** jeg ikke ved, **om og hvor meget** jeres aviser skriver om klimaforandringer”.

Paral·lelament a aquesta tècnica d'intensificació, però, n'hi ha dues d'atenuació: una reducció del nombre de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat i una reducció de l'estil nominal. Pel que fa a la primera, si bé el sintagma “die beginnende Klimaveränderung” es tradueix també per un “præsens participium” + substantiu (“den **begyndende** klimaforandring”), el participi neutral amb funció aplicativa “kommend” i el participi neutral amb funció atributiva “forschende” es converteixen en frases de relatiu amb funció de complement de nom (“der kom fra England over Belgien og Nordfrankig” i “som forsker på dette område”).

En aquest mateix segment (“nogle af mine kolleger på universitetet, som forsker på dette område”) hi trobem una reducció de l'estil nominal. La reformulació del sintagma preposicional “in diesem Bereich” (i de l'adjectiu que aquest determina, “forschende”) en una frase de relatiu redueix el nombre d'unitats lèxiques modificadores. En el cas del grup nominal “[in den] ohnehin kranken Wäldern”, però, com a la versió anglesa, l'efecte acumulatiu present al text original es manté: “[i de] i forvejen syge skove” (adv. + adj. + subst.).

Aquestes dues tècniques d'atenuació són compensades, fins a cert punt, per la tècnica d'intensificació descrita més amunt, de manera que el lector danès té pràcticament els mateixos indicis que el del text alemany per copsar la presència d'una veu propera als valors del narrador en el fragment de text corresponent a l'acte de parla de Reschke.

Pel que fa a la veu que s'allunya dels valors del narrador, es reflecteix en l'acte de parla corresponent a Piątkowska i és fruit d'una tècnica de preservació: la reexpressió d'un sil·logisme fals, que es concreta en el segment “Vi må sætte fart op. Ellers render tid fra os. Ikke kun fordi tyskere snart er ét og ikke mere vil tænke på kirkegård [...]”. Com en el text original i a la versió anglesa, es basa en una premissa menor falsa, la qual cosa mostra un tarannà poc propens a l'anàlisi objectiva, la reflexió o la prudència.

El contrast entre aquesta veu i la propera als valors del narrador, però, es deriva sobretot de la reexpressió d'una fal·làcia per unir dos actes de parla. Es concreta en el segment “Det svarede til Reschkes frygt, skønt det ikke så meget var den bortilende tid som vejret, der hensatte ham i bekymring”, en el qual el narrador fa una analogia entre els temors de Reschke i els de Piątkowska. Però com que es tracta d'una analogia falsa (rere la qual el lector intueix la mà del narrador), el contrast entre els dos actes de parla i

el tarannà que traspuen esdevé encara més evident, així com també la intenció ridiculitzadora de la veu narrativa.

Això no obstant, es tracta d'un contrast menor que el del text alemany, com a conseqüència d'una tècnica d'atenuació de la veu allunyada dels valors del narrador: la reducció del nombre de trets especials propis de l'oralitat. Si bé es reproduïen els errors en l'ús dels articles (com en el text original, la vídua no n'empra pràcticament cap), desapareixen, en canvi, tots els errors en l'ordre de les paraules.

En conseqüència, el discurs de la vídua reflecteix un tarannà menys arrauzat, menys improvisat i, en definitiva, menys allunyat dels valors del narrador, la qual cosa repercuteix en el contrast entre les dues veus, que esdevé menor respecte del passatge original.

La versió danesa, doncs, presenta una intensitat irònica menor que la del text original, com a conseqüència d'un mecanisme d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió catalana

6URca: **Podria ser que el tracte diari de la dauradora amb el rellotge astrològic encaboriés la Piątkowska sempre tan objectiva, perquè a la primera carta de març escriu:** «Hem de fer-ne via, perquè temps s'escola. I no tan sols perquè alemanys aviat s'uniran i potser ja no pensaran més en cementiris, sinó també perquè tot anirà escàs. Ho entens? Escassetat de temps, com abans hi havia escassetat de carn o de sucre. Ara comerços tenen de tot, però molt car, perquè no corren diners. I temps s'escolerà, si no ens donem aviat ànsia.»

**Això s'acordava amb els temors de Reschke, a qui tot sigui dit preocupava més el temps atmosfèric que no pas el temps que passa:** «El 25 de gener, la primera tempesta, procedent d'Anglaterra i a través de Bèlgica i el nord de França, ja va provocar danys considerables. Va haver-hi morts. Però aquest huracà, l'han seguit cinc d'altres que han deixat un caos inextricable als boscos ja prou malalts. L'esglai s'estén. A Düsseldorf i altres poblacions s'ha hagut de suspendre fins i tot la rua de Carnaval de dilluns gras; això no havia passat mai. I, a més, entre tempesta i tempesta, el temps és suau, massa suau per al mes de febrer. Ja fa molt de temps que no tenim un hivern com Déu mana. D'ençà de mitjan mes, als jardinetes de les entrades i als parcs floreixen els safrans i altres flors. Creu-me, Alexandra, no tan sols a mi preocupen aquests primers canvis climàtics, sinó que també alguns col·legues de la universitat que investiguen aquest camp consideren l'anomenat efecte hivernacle, malgrat totes les reserves imposades a la ciència, com la causa d'aquests violents huracans. T'envio a correu seguit alguns articles sobre aquest tema, perquè no sé si els vostres diaris informen sobre els canvis climàtics i fins a quin punt. Aquí si més no, la gent tem el pitjor. És clar que vosaltres, suposo que teniu altres preocupacions.» (URca:70)

A la versió catalana hi observem: 1) un mecanisme d'intensificació del contrast entre instrucció i intenció, 2) un mecanisme de preservació del contrast entre dues veus del narrador i 3) un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge.

La intensificació del contrast entre instrucció i intenció es deriva de les següents tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adv. de condició &gt;&gt; adv. temporal)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; verb)</li> </ul>	∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (addició d'un adverbi de quantitat)</li> </ul>

Les quatre tècniques es concentren en el segment: “[que el tracte diari de la dauradora amb el rellotge astronòmic] encaboriés la Piątkowska sempre tan objectiva”.

La substitució d'un adverbi de condició per un adverbi temporal amb intenció negativa es concreta en el mot “sempre”, que si bé semànticament difereix de l'alemany “sonst” (<<altrament/en la resta de casos>>), en el context que ens ocupa desplega dos sentits similars als que hem observat a les versions original i danesa: un de positiu, segons el qual el narrador sembla que excusi la vídua per la seva pèrdua d'objectivitat; i un de negatiu, segons el qual l'actitud del narrador és justament la contrària: criticar el personatge per la seva manca constant d'objectivitat.

La reexpressió d'un adjectiu amb intenció negativa la trobem en el mot “objectiva”, que desplega dos sentits oposats de manera paral·lela als que acabem de comentar a propòsit de l'adverbi “sempre”. El sentit positiu emfasitza l'objectivitat de la vídua com una característica inherent al personatge; el negatiu fa precisament el contrari.

La substitució d'una locució lèxica per un verb amb intenció negativa es concreta en el mot “encaboriar”. La definició que ofereix el *DIEC2* d'aquest verb remet al substantiu “cabòria”, que significa el següent:

**cabòria:** Preocupació, cavil·lació, especialment sense fonament.

Segons el sentit positiu d'”encaboriar-se”, doncs, la vídua es preocupava en excés o sense fonament pel pas del temps; l'acte de parla que ve a continuació, però (en què el personatge emprà arguments defectuosos), activa un altre sentit paral·lel a l'esmentat però negatiu, segons el qual la vídua no es preocupa en excés sinó que més aviat <<s'embolica>>, <<desvarieja>>, <<diu ximpleries>>.

Resumint, doncs, la combinació de les tres tècniques descrites activa dos sentits (un de positiu i un de negatiu) a nivell d'instrucció, dels quals només el d'orientació negativa es correspon amb la intenció del narrador: <<La vídua (com era habitual en ella, atès el seu caràcter poc reflexiu i propens a la improvisació) va fer uns comentaris poc fonamentats i simplistes per tal de justificar la necessitat de posar en marxa el “cementiri de la reconciliació” el més aviat possible>>.

Aquest contrast entre instrucció i intenció s'intensifica, en el cas de la versió catalana, amb l'ús d'una altra tècnica: l'addició d'un adverb de quantitat que, en funció de l'entorn cotextual i contextual, adquireix una intenció negativa: “tan”. El sentit positiu que desplega aquest adverb emfasitza l'objectivitat atribuïda a la vídua en el text original, de manera que Piątkowska era, en aquest cas, <<molt objectiva>>. Això fa que el sentit negatiu activat per mitjà d'informacions contextuais (els actes de parla previs de la vídua, com per exemple l'analitzat al passatge 5URca) i cotextuais (l'acte de parla que ve just després del segment que estem analitzant) sigui, doncs, encara més negatiu que en el text original; en aquest cas, la vídua <<no ho era gens ni mica, d'objectiva>>.

Pel que fa al mecanisme de preservació del contrast entre dues veus del narrador, és fruit de la combinació d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (causa qüestionable)</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat &gt;&gt; convencional</b> <b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Augment de la complexitat sintàctica</b>

Les dues tècniques d'atenuació afecten la veu impostada. La substitució d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat per un altre de convencional es deriva de la traducció del participi neutral amb funció atributiva + substantiu (“die verstreichende Zeit”) per una frase de relatiu amb funció de complement de nom (“el temps que passa”), un

procediment de complementació nominal tan propi de l'oralitat com de l'escripturalitat. Pel que fa a la reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica, és poc significativa, atès que es concreta en l'ús d'un mot poc freqüent (“acordar-se”)<sup>154</sup> en lloc dels dos observats a l'original.

Aquestes tècniques d'atenuació són compensades per un augment de la complexitat sintàctica, que es reflecteix en dues oracions compostes per dues frases subordinades cadascuna: “Podria ser **que** el tracte diari de la dauradora amb el rellotge astrològic encaboriés la Piątkowska sempre tan objectiva, **perquè** a la primera carta de març escriu” i “Això s'acordava amb els temors de Reschke, **a qui** tot sigui dit preocupava més el temps atmosfèric que no pas el temps **que** passa”).

Finalment, la tècnica de preservació (la reexpressió d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada) es concreta en el segment “Podria ser que el tracte diari de la dauradora amb el rellotge astronòmic encaboriés la Piątkowska sempre tan objectiva”, en què el narrador atribueix els comentaris toscos i simplistes que fa la vídua sobre el pas del temps no pas a la seva manca d'objectivitat (a la seva manera de ser) sinó a una suposada influència del rellotge que està restaurant. Això indica al lector que el to formal i seriós d'aquesta veu propera a l'escripturalitat és impostat, i que al darrere s'hi amaga la voluntat ridiculitzadora de la veu narrativa.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge, es deriva de les tècniques que citem a continuació:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa)</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Reexpressió d'una sintaxi complexa</b>  <b>•Manteniment d'un llenguatge normatiu</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reexpressió d'un sil·logisme fals</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b>  <b>•Reducció d'un estil nominal</b>  <b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reducció del nombre de trets especials propis de l'oralitat</b>  <b>•Introducció de mots i construccions sintàctiques properes a l'escripturalitat</b></p>	<p>Ø</p>

<sup>154</sup>El verb “acordar-se” apareix únicament 327 vegades al corpus CTIL (incloent-hi no només les formes pronominals del verb sinó també les transitives).

D'entre les tècniques de preservació, n'hi ha dues que fan aflorar una veu propera als valors del narrador. La primera és la reexpressió d'una sintaxi complexa, fruit de dos fenòmens que duen a una compensació: d'una banda, un augment de les oracions compostes amb frases subordinades (“Però aquest huracà, l'han seguit cinc d'altres **que** han deixat un caos inextricable”; “Ja fa molt de temps **que** no tenim un hivern com Déu mana”; “alguns col·legues de la universitat **que** investiguen aquest camp consideren l'anomenat efecte hivernacle [...]”; “T'envio a correu seguit alguns articles sobre aquest tema, **perquè** [...]”); i de l'altra, el fet que, a la frase “no sé **si** els vostres diaris informen sobre els canvis climàtics i **fins a quin punt**”, els nexes subordinants “si” i “fins a quin punt” s'emprin separadament i no pas l'un després de l'altre per introduir una mateixa frase subordinada, a diferència del que hem observat al passatge original.

L'altra tècnica de preservació que fa evident la presència d'una veu propera als valors del narrador és el manteniment d'un llenguatge normatiu, correcte i acurat.

Pel que fa a les tècniques que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador, només n'hi ha una: la reexpressió d'un sil·logisme fals, a la frase “I no tan sols perquè alemanys aviat s'uniran i potser ja no pensaran més en cementiris, sinó també perquè tot anirà escàs”. Com en el text original, aquest sil·logisme es basa en una premissa menor falsa i reflecteix el tarannà tosc i simplista de la vídua, en contrast amb la prudència i moderació del vidu.

Finalment, cal esmentar la tècnica de preservació que permet concebre com a irònic el contrast entre les dues veus de personatge: l'ús d'una fal·làcia (analogia falsa), que es concreta en la frase “Això s'acordava amb els temors de Reschke, a qui tot sigui dit preocupava més el temps atmosfèric que no pas el temps que passa”. Per mitjà d'aquesta analogia, el narrador revela que el contrast entre els dos actes de parla és, en part, responsabilitat seva. Atès que l'analogia real és mínima, l'objectiu de la veu narrativa en reproduir-los l'un després de l'altre (posant de manifest les diferències de caràcter flagrants entre els dos personatges) només pot ser el de ridiculitzar-los.

El contrast entre les dues veus, però, és menor que en el text original com a resultat de l'aplicació de diverses tècniques d'atenuació. Tres d'aquestes tècniques redueixen la presència d'una veu propera als valors del narrador. Una d'elles és la substitució de l'ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat per procediments convencionals, i es concreta en una posposició dels adjectius (excepte en els sintagmes “violents huracans” i “primers canvis climàtics”, si bé cal tenir present que en aquest darrer cas l'avantposició és obligatòria i no fa tendir el

discurs a l'escripturalitat) i en l'ús de frases de relatiu amb funció de complement de nom (“alguns col·legues de la universitat **que investiguen aquest camp**”).

L'altra és la reducció de l'estil nominal, que es concreta en la traducció del segment “[in den] ohnehin kranken Wäldern” per “[als] boscos ja prou malalts”, en què els elements “ja prou” + adjectiu provenen d'una locució lèxica més extensa i explicativa que se sobreentén (“ja estan prou malalts com per...”), vinculada, d'altra banda, a contextos propis de l'oralitat. Així mateix, el grup nominal “[einige] in diesem Bereich forschende kollegen meiner Universität” es tradueix per mitjà d'una frase de relatiu, de manera que l'acumulació de substantius (i dels seus respectius complements) és menor: “també alguns col·legues de la universitat **que** investiguen aquest camp consideren l'anomenat efecte hivernacle [...]”).

Finalment, la reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica es concreta en: 1) l'ús de dos mots poc freqüents: “intextricable” i “esglai”;<sup>155</sup> i 2) l'ús del mot redundant “anomenat”, en el sintagma “l'anomenat efecte hivernacle”.

D'altra banda, hi ha encara dues tècniques d'atenuació que redueixen la presència d'una veu allunyada dels valors del narrador. Pel que fa a la reducció de l'ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat, si bé es reproduïx –com a la versió danesa– la manca d'articles que caracteritza el llenguatge de Piątkowska, no hi ha, en canvi, cap error en l'ordre de les paraules.

Pel que fa a la introducció d'unitats lèxiques i construccions sintàctiques properes a l'escripturalitat, es concreta en: 1) l'ús d'un mot i d'una locució lèxica poc freqüents: “escolar-se” i “donar-se ànsia”;<sup>156</sup> 2) l'ús de dues proposicions encadenades, que desemboquen en una construcció sintàctica complexa: “**I no tan sols perquè** alemanys aviat s'uniran i potser ja no pensaran més en cementiris, **sinó també perquè** tot anirà escàs”; i 3) la introducció d'un pronom feble (“Hem de fer-**ne** via”), que mostra una competència lingüística que tan sols assoleixen els parlants no nadius més experts i curosos.

Com a resultat d'aquestes dues tècniques, el discurs de Piątkowska resulta menys tosc i menys allunyat dels valors del narrador.

---

<sup>155</sup>Cap d'aquests dos mots no apareixen al llistat de les 5000 paraules més freqüents.

<sup>156</sup>El *CTIL* no recull cap ocurrència ni de l'un, ni de l'altra.



En resum, la versió catalana reproduïx la càrrega irònica del text original com a resultat d'un mecanisme de preservació i d'una compensació entre un mecanisme d'intensificació i un d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

6URes: **Es posible que el trato diario de la doradora con el reloj astronómico hubiera hecho cavar a la normalmente práctica Piątkowska, porque en su primera carta de marzo escribe:** «Tenemos que dar prisa. Si no, tiempo pasa. No sólo porque alemanes pronto serán unos y querrán no pensar más en cementerio, sino porque también todo escaso. ¡Comprendes! Escasez de tiempo, como antes escasez de carne o escasez de azúcar. Ahora hay ya muchas cosas en tiendas, sólo que caras, porque dinero escaso. Y tiempo se escapa si pronto no damos prisa...».

**Eso correspondía a los temores de Reschke, verdad es que menos motivados por el tiempo que pasa que por su preocupación por el tiempo atmosférico:** «Ya el 25 de enero, la primera tormenta, que llegó procedente de Inglaterra por Bélgica y el norte de Francia, causó daños considerables. Hubo muertos. Pero a ese huracán siguieron otros cinco, que dejaron en los bosques, ya enfermos, un caos inextricable. El espanto se extiende. En Düsseldorf y en otras partes hubo que suspender incluso el desfile del Lunes de Carnaval: eso no había ocurrido nunca. Sin embargo, entre las tormentas el tiempo es suave, demasiado suave para febrero. No hemos tenido hace tiempo un auténtico invierno. Desde mediados de mes, en los jardines de las casas y parques florecen los crocos y otras plantas. Créeme, Alexandra, no es sólo a mí a quien preocupa el incipiente cambio de clima, sino que también algunos de mis colegas que investigan en ese campo consideran, a pesar de toda la reserva impuesta por la ciencia, que el llamado efecto invernadero es el causante de esos huracanes violentos. Con esta misma fecha te envío algunos artículos sobre el tema, porque no sé si vuestros periódicos informan sobre los cambios climáticos, y en qué medida. En cualquier caso, aquí se teme lo peor, per sospecho que vosotros tenéis otras preocupaciones...». (URes:93)

Hi observem tres mecanismes d'atenuació: del contrast entre instrucció i intenció; del contrast entre dues veus del narrador; i del contrast entre dues veus de personatge.

L'atenuació del contrast entre instrucció i intenció té moltes similituds amb el que hem observat a la versió anglesa, i és fruit de les tres tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (adv. de condició &gt;&gt; adv. temporal)</li> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</li> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; verb → falta de precisió)</li> </ul>	∅

Totes tres tècniques es troben en el segment “[que el trato diario de la doradora con el reloj astronómico] hubiera hecho **cavilar** a la **normalmente práctica** Piątkowska”. La substitució d'un adjectiu qualificatiu per un altre es concreta en el mot “práctica”, que segons el diccionari de la *RAE* té, en la seva forma adjectiva, les següents accepcions:

**práctico, -ca:** **1.** Pertenciente o relativo a la práctica. **2.** Se dice de los conocimientos que enseñan el modo de hacer algo. **3.** Experimentado, versado y diestro en algo. **4.** Que piensa o actúa ajustándose a la realidad y persiguiendo normalmente un fin útil.

Tenint en compte que aquest mot, en el context que ens ocupa, s'empra com a qualitat atribuïda a un personatge –no pas a un tipus de coneixement– oposada a l'activitat de “cavilar” –és a dir, no com a qualitat que defineix la destresa i grau d'experiència de la vídua en, per exemple, la tasca de restaurar–, les accepcions rellevants són la primera i la darrera. A diferència del que observàvem en el text original, doncs, en aquest cas el narrador no diu que la vídua fos objectiva sinó que <<era realista i actuava amb sentit pràctic i amb l'objectiu d'assolir un fi útil>>.

Aquestes tres qualitats (<<realista>>, <<práctica>> i <<moguda per un fi útil>>) no entren en contradicció amb les informacions contextuais i cotextuais per mitjà de les quals es determina la personalitat de la vídua; res –ni als actes de parla previs ni al que trobem després del segment que estem analitzant– no indica que la vídua no actuï moguda per un fi útil o que el seu punt de vista no pugui ser titllat de realista.

De manera similar al que hem comentat a propòsit de la versió anglesa, el fet de considerar l'afirmació “Que haguem arrasat Polònia, sí que va ser espantós” com a realista o no és una qüestió de punt de vista, i la predicció de Piątkowska sobre l'escassetat de temps pròpia de les societats occidentals s'ajusta, sense cap mena de dubte, a la realitat. A més, si el “cementiri de la reconciliació” existís –i deixant de banda la controvèrsia que un projecte així generaria–, per alguns dels alemanys expulsats de Danzig (o els seus familiars) probablement seria vist com una iniciativa útil. D'altra banda, tant els actes de parla previs com el que la veu narrativa reproduceix en aquest passatge mostren una vídua amb sentit pràctic; més propensa a actuar que no pas a teoritzar o reflexionar llargament sobre les coses.

Per tant, el lector de la versió espanyola té menys indicis que el lector alemany per creure que, paral·lelament al sentit positiu que es desprèn del mot “práctica”, n'hi hagi un altre de negatiu, corresponent a una suposada voluntat del narrador de ridiculitzar la vídua.

Les altres dues tècniques d'atenuació (la substitució d'un adverb de condició per un de temporal i la substitució d'una locució lèxica per un verb que desemboca en una falta de precisió) són conseqüència d'aquesta preeminència del sentit positiu de l'adjectiu “práctica”. La primera es concreta en l'adverbi “normalmente”. Com que, segons diverses informacions contextuais i cotextuais, Piątkowska actua moguda per un fi que pot ser vist com a útil per determinades persones, i té un caràcter que –segons com– pot ser considerat realista, el sentit negatiu desplegat per l'adverbi “sonst” al text alemany (segons el qual la vídua mai no és objectiva) en aquest cas és més difícil d'identificar.

En sintonia amb l'adjectiu “práctica”, l'adverbi de temps “normalmente” s'aplica, fonamentalment, en sentit positiu: <<habitualment, la vídua era realista i actuava amb sentit pràctic i amb l'objectiu d'assolir un fi útil>>.

D'altra banda, la substitució d'una locució lèxica per un verb que desemboca en una falta de precisió es concreta en el mot “cavilar”, que segons la *RAE* significa el següent:

**cavilar:** Pensar con intención o profundidad en algo.

Aquesta definició es correspon amb el sentit positiu que desplega la locució lèxica “ins Grübeln bringen” al text original (<<rumiar, meditar, reflexionar de manera intensa>>). En el passatge que ens ocupa, però, el verb “cavilar” no desplega aquest sentit, com tampoc no n'activa cap de negatiu (<<la vídua s'emboïca, desvarieja, diu ximpleries>>), perquè: 1)

en l'acte de parla que es reproduïx just després del segment que estem analitzant, la vídua no reflexiona llargament ni en profunditat sobre el pas del temps, sinó que altra vegada es mostra pràctica, realista i amb la voluntat d'assolir un objectiu útil; 2) en conseqüència, aquest sentit de <<rumiar, meditar, reflexionar de manera intensa>> no es llegeix com a positiu sinó com a incoherent respecte de les informacions contextuais, i tampoc no es llegeix com a negatiu perquè per mitjà de l'adjectiu “pràctica” i l'adverbi “normalmente” s'ha atenuat la voluntat ridiculitzadora subjacent als originals “sachlich” i “sonst”. En conseqüència, el lector espanyol té menys indicis per identificar, rere el verb “cavilar”, la intenció negativa del narrador.

Les tres tècniques que acabem d'analitzar, doncs, desemboquen en una atenuació del sentit negatiu (i de la voluntat ridiculitzadora que hi és subjacent) desplegat pel segment “[der tägliche Umgang der Vergolderin mit der astronomischen Uhr] die **sonst sachliche** Piątkowska **ins Grübeln gebracht hat**” en el text original, traduït a l'espanyol per “[que el trato diario de la doradora con el reloj astronómico] hubiera hecho **cavilar** a la **normalmente práctica** Piątkowska”. De retruc, també és més petit el contrast entre instrucció i intenció, atès que les qualitats atribuïdes a la vídua (<<realista, pràctica, moguda per un fi útil>>) encaixen força amb les que el lector ha pogut inferir a partir de les informacions contextuais i, per tant, el sentit negatiu que se'n desprèn pràcticament desapareix en detriment del sentit positiu, que el lector identifica amb la intenció de la veu narrativa.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b></p>	<p><i>De l'eina de contrast</i></p> <p><b>•Atenuació d'una fal·làcia (causa qüestionable)</b></p> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat &gt;&gt; convencional</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Augment de la complexitat sintàctica</b></p>

Dues tècniques permeten identificar una veu impostada propera a l'escripturalitat: una de preservació i l'altra d'intensificació. La primera és la reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa, que es concreta en els

mots “cavilar” i “atmosférico”.<sup>157</sup> La segona és un augment de la complexitat sintàctica; a més de la reexpressió de dues oracions compostes que, com a la versió catalana, inclouen dues subordinades cadascuna (“Es posible **que** el trato diario de la doradora con el reloj astronómico hubiera hecho cavilar a la normalmente práctica Piątkowska, **porque** en su primera carta de marzo escribe”; “Eso correspondía a los temores de Reschke, verdad es **que** menos motivados por el tiempo **que** pasa que por su preocupación por el tiempo atmosférico”), en el segment “verdad es” hi observem una alteració de l'ordre habitual dels mots en l'oració.

Malgrat que no es pot afirmar de manera categòrica que l'espanyol sigui una llengua SVO (és a dir, on l'ordre bàsic dels elements oracionals és subjecte – verb – objecte), tradicionalment s'ha classificat dins d'aquesta tipologia sintàctica.<sup>158</sup> Sigui com vulgui, en el cas que ens ocupa l'ordre OVS (“verdad” [atribut] + “es” [verb] + frase subordinada [subjecte]) no és el canònic, malgrat que és del tot correcte,<sup>159</sup> en conseqüència, la frase adquireix complexitat i esdevé, en certa manera, artificiosa.

Aquesta intensificació dels trets lingüístics propis d'una veu propera a l'escripturalitat és compensada per una tècnica d'atenuació. Com a la versió catalana, la substitució d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat per un altre de convencional es concreta en la traducció del sintagma “die verstreichende Zeit” per una frase de relatiu: “el tiempo que pasa”.

Juntament amb aquesta tècnica d'atenuació, però, n'hi ha una altra de més significativa que afecta l'eina de contrast entre les dues veus del narrador i que –com a la versió anglesa– dificulta la percepció d'aquest contrast com a irònic. Es tracta de l'atenuació de la fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada, i és conseqüència del mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció descrit més amunt.

---

<sup>157</sup>No apareixen a la llista de les 5000 paraules més freqüents en espanyol. El corpus *CREA* recull tan sols 56 ocurrències del verb “cavilar” (un 73% de les quals vinculades a obres literàries). Pel que fa a l'adjectiu “atmosférico”, hi té 1.630 ocurrències, un 64% de les quals són tretes de textos especialitzats, classificats dins l'àmbit “ciencia y tecnología”.

<sup>158</sup>Segons la *Gramática descriptiva de la lengua española*, “el español estándar (a diferencia del italiano) admite el orden VSO” (Zubizarreta, 1999, p. 4217), que juntament amb l'SVO, rep la consideració d'ordre bàsic.

<sup>159</sup>En espanyol, l'ordre OVS és propi de construccions amb focus avantposat, en les quals l'objecte forma part del mateix grup prosòdic que els elements lingüístics que el segueixen i, per tant, té un caràcter emfàtic (Zubizarreta, 1999, p. 4239).

Fruit d'aquest mecanisme, el sentit negatiu del segment “[que el trato diario de la doradora con el reloj astronómico] hubiera hecho **cavilar** a la **normalmente práctica** Piątkowska” passa pràcticament desapercebut, i el lector espanyol té pocs indicis per copsar el comentari sobre el “tracte diari” de la vídua amb el rellotge astronòmic com una fal·làcia que revela la voluntat ridiculitzadora de la veu narrativa.

Atès que el narrador de la versió espanyola –a diferència del narrador del text original– no critica els arguments que fa servir la vídua a l'acte de parla que ve a continuació (es limita a dir que Piątkowska és <<realista, pràctica, moguda per un fi útil>>), el lector difícilment detecta, rere el seu comentari, la voluntat de ridiculitzar el personatge adduint una causa qüestionable (el contacte diari amb el rellotge) per justificar les seves reflexions simplistes i tosques sobre el pas del temps.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus de personatge, es deriva de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa)</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Reexpressió d'una sintaxi complexa</b>  <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b>  <b>•Manteniment d'un llenguatge normatiu</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reexpressió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b>  <b>•Reducció d'un estil nominal</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Sil·logisme fals &gt;&gt; falta de precisió</b></p>	<p>∅</p>

De les tècniques de preservació, n'hi ha tres que fan aflorar una veu propera als valors del narrador. Com a la versió catalana, la reexpressió d'una sintaxi complexa és resultat, d'una banda, d'un augment de les oracions compostes (“la primera tormenta, **que** llegó procedente de Inglaterra”; “a ese huracán siguieron otros cinco, **que** dejaron en los bosques, ya enfermos, un caos inextricable”; “algunos de mis colegas **que** investigan en ese campo consideran, a pesar de toda la reserva impuesta por la ciencia, **que** el llamado efecto invernadero es el causante de esos

huracanes violentos”; “te envió algunos artículos sobre el tema, **porque** [...]”); i de l'altra, de la separació de dos nexes subordinants que, a l'original, se succeeixen l'un a l'altre: “Con esta misma fecha te envió algunos artículos sobre el tema, **porque** no sé si vuestros periódicos informan sobre los cambios climáticos, y **en qué medida**”.

La reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en: 1) tres mots d'ús poc freqüent: “espanto”, “inextricable” i “incipiente”;<sup>160</sup> i 2) el mot redundant “llamado”, emprat com a complement de nom d’“efecto invernadero”.

Com a la resta de versions, una tercera tècnica de preservació de la veu propera als valors del narrador és el manteniment d'un llenguatge normatiu.

Pel que fa a la tècnica de preservació d'una veu allunyada dels valors del narrador (la reexpressió de l'ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat), es concreta en la manca sistemàtica d'articles (“Si no, [Ø] tiempo pasa”; “porque [Ø] alemanes pronto serán unos”; “querrán no pensar más en [Ø] cementerio”; “hay ya muchas cosas en [Ø] tiendas”; “porque [Ø] dinero escaso”; etc.) i en els errors freqüents en l'ordre de paraules (“querrán no pensar más en cementerio”; “sino porque también todo escaso”; “Y tiempo se escapa si pronto no damos prisa”).

Finalment, trobem també una tècnica de preservació de l'eina de contrast entre les dues veus: la reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa) per unir dos actes de parla. De nou, el narrador revela que el contrast entre les dues veus de personatge és fruit –en part– de la seva decisió de citar-les l'una rere l'altra adduint que tenen coses en comú. Aquesta analogia, tenint en compte les diferències flagrants entre els dos discursos, és una excusa per fer més evident el contrast i ridiculitzar els dos personatges.

Malgrat això, hi ha tres tècniques que atenuen els trets propis de cadascuna de les veus i desemboquen, en conseqüència, en un contrast i un efecte irònic menys marcat que el del text original.

Dues d'aquestes tècniques afecten la presència d'una veu propera als valors del narrador. La substitució de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat per altres de convencionals la trobem en: 1) la traducció del participi neutral amb funció aplicativa (“der erste

---

<sup>160</sup>No figuren al llistat de paraules més freqüents. El mot “espanto” té 1.282 ocurrències al *CREA* (de les quals prop del 69% són tretes d'obres literàries); “inextricable” n'hi té 72; i “incipiente” hi apareix 1.025 vegades. D'aquestes 1.025 ocurrències, prop d'un 25% pertanyen a textos d'àmbits especialitzats (“Política, economía, comercio y finanzas”), un 20% són tretes d'obres literàries, i la resta apareixen repartides en textos de gèneres diversos.

Sturm, von England über Belgien und Nordfrankreich **kommend**”) per una frase de relatiu: “la primera tormenta, **que llegó procedente de Inglaterra** por Bélgica y el norte de Francia”; 2) la traducció del participi neutral amb funció atributiva “die **beginnende** Klimaveränderung” per un adjectiu + substantiu: “el **incipiente** cambio de clima”;<sup>161</sup> i 3) la traducció del participi neutral amb funció atributiva “einige in diesem Bereich **forschende** Kollegen” per una altra frase de relatiu: “algunos de mis colegas **que investigan en ese campo**”.

Pel que fa a la reducció de l'estil nominal, d'una banda es deriva del fet que el segment “ya enfermos” (adv. + adj.) apareix entre comes; això el separa del substantiu que el precedeix (“bosques”) i, en certa manera, fa més entenedor el grup nominal alemany “**ohnehin** kranken Wäldern”. D'altra banda, es deriva també de la frase de relatiu que hem comentat una mica més amunt (“algunos de mis colegas **que investigan en ese campo**”), que expandeix el grup nominal del text alemany i l'explica introduint-hi un verb.

Finalment, pel que fa a la tècnica d'atenuació de la veu allunyada dels valors del narrador (una falta de precisió), és conseqüència de la tècnica de preservació de l'ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat. En concret, es deriva del fet de reproduir un error d'ordre de paraules en un segment del discurs de la vídua on el text original no en mostra cap. Aquest segment és, precisament, el que expressa un sil·logisme fals: “No sólo porque alemanes pronto serán **unos** y **querrán no pensar más en cementerio**, sino porque también todo escaso”.

El fet de convertir en afirmativa la frase negativa “an Friedhof nicht mehr denken möchten” dificulta la comprensió de la premissa menor (<<En una Alemanya reunificada ningú no s'interessarà per un “cementiri de la reconciliació”>>), en la qual es basa la falsedat del sil·logisme. A això cal afegir-hi la introducció d'un altre error lingüístic (“unos” en lloc de, per exemple, “se unirán”), que dificulta igualment la comprensió de la premissa major (<<La reunificació d'Alemanya és a prop>>) atès que pot confondre's amb un determinant que, inesperadament, queda en suspens.

Aquestes tres tècniques d'atenuació fan que les veus de Reschke i Piątkowska no resultin tan allunyades l'una de l'altra. L'analogia falsa com a eina per ridiculitzar els dos personatges tot oferint-ne una imatge grotesca (basada no pas en una similitud sinó en les diferències flagrants d'estil i tarannà, que malgrat tot no impedeixen als protagonistes d'embrancar-se plegats en un projecte ambiciós) resulta menys eficaç,

---

<sup>161</sup>Ja hem vist anteriorment que, en espanyol, l'avantposició de l'adjectiu és molt més freqüent que per exemple en català, i no és necessàriament indicadora d'un estil proper a l'escripturalitat.



perquè Reschke i Piątkowska no són tan diferents com en el passatge original.

En definitiva, doncs, la versió espanyola presenta una càrrega irònica menor que la del text original com a conseqüència de tres mecanismes d'atenuació.

### •Síntesi

Altra vegada veiem com un mecanisme d'atenuació (del contrast entre instrucció i intenció) té la capacitat d'estendre la pèrdua d'ironia més enllà del seus propis límits. Això és el que succeeix a les versions anglesa i espanyola: en disminuir el contrast entre els sentits desplegats a nivell d'instrucció i el sentit que es correspon amb la intenció, es redueix també la voluntat ridiculitzadora de la veu narrativa; però aquesta reducció no acaba aquí. Al mateix temps, impedeix que el lector relacioni anafòricament la fal·làcia emprada pel narrador al principi del passatge amb la veu narrativa convencional i la seva voluntat ridiculitzadora, perquè no disposa de l'indici contextual que permet copsar la presència d'aquesta actitud burleta. D'altra banda, és interessant observar com una sola tècnica d'atenuació és capaç de desmuntar tot l'edifici que sosté la ironia, de manera semblant al que hem observat al passatge 1URca. És el que succeeix en la traducció del contrast entre dues veus de personatge a la versió danesa, on la reducció de l'ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat –i malgrat la preservació de la resta de tècniques– atenua el contrast entre els discursos de Reschke i Piątkowska.

#### **4.1.7 Passatge irònic 7UR**

7URde: Dann stand man um offene Gräber. **Als hätte sich unser Paar die ersten Leichen ausgesucht: ein alter Mann lutherischen Glaubens und eine alte Frau katholischen Glaubens wurden so kurz nacheinander beerdigt, daß beide Trauergemeinden der einen wie der anderen Zeremonie teilhaftig wurden. Zudem lud das Wetter zum Bleiben ein.** Gefiltert von Laubbäumen fiel Sonnenlicht auf die Trauernden; der Videofilm bezeugt es. (URde:112)

### •Presentació

En aquest passatge, el narrador resumeix breument (abans de fer-ne una explicació més detallada) els dos primers enterraments que es celebren al “cementiri de la reconciliació”, després que la parella protagonista hagi aconseguit posar-lo en marxa.

A nivell discursiu, la ironia gira entorn d'una única estructura (un contrast entre instrucció i intenció). Com en el passatge 5UR, per copsar-la el

lector ha d'estar familiaritzat amb l'historial de conflictes bèl·lics que ha caracteritzat, durant segles, les relacions entre polonesos i alemanys, i també ha de saber amb quina religió s'ha identificat tradicionalment cada una de les comunitats. Aquesta informació és necessària per entendre el sentit positiu que contrasta amb la intenció del narrador, segons el qual la celebració dels dos primers enterraments al “cementiri de la reconciliació” va ser un èxit per tal com les dues cerimònies (una luterana i l'altra catòlica) es van encavallar. D'altra banda, el lector copsa la ironia per mitjà d'elements cotextuals que qüestionen aquest sentit positiu així com també de procediments anafòrics que permeten relacionar el passatge que ens ocupa amb tota la resta, en els quals el narrador mostra invariablement la seva actitud ridiculitzadora envers els protagonistes.

Pel que fa a les màximes comunicatives, se'n viola fonamentalment una: la d'adequació, com a resultat d'una incongruència entre la visió del món que es comunica en primera instància (suggerint, per exemple, que és agradable assistir a dues cerimònies fúnebres simultàniament o que el bon temps convida, després d'haver assistit a un funeral, a passejar una estona pel cementiri) i l'esquema de valors que en principi comparteixen narrador i lector.

Pel que fa a la força il·locucionària, el contrast entre instrucció i intenció que es deriva de la violació de la màxima d'adequació reflecteix la voluntat del narrador de posar en evidència Reschke i Piątkowska; de presentar-los com uns incompetents i uns ingenus davant del lector i aconseguir, així, que aquest darrer es faci seva la imatge que li ofereix la veu narrativa dels dos protagonistes.

Així mateix, aquest passatge irònic assenyala una gran contradicció: el fet que, en el marc de la inauguració d'una iniciativa que pretén refer els ponts de diàleg entre polonesos i alemanys, tingui lloc un fet (l'encavallament d'un funeral luterà i un de catòlic) que més aviat és susceptible de potenciar les relacions ja conflictives entre totes dues comunitats.

### •Anàlisi de l'original

En aquest passatge, la ironia es deriva d'una única estructura: un contrast entre instrucció i intenció, fruit de les eines següents:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'una marca de modalitat epistèmica (connector comparatiu + “Konjunktiv II”)
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un apel·latiu
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu predicatiu
- Intenció negativa expressada per mitjà de dos verbs

La intenció negativa subjacent a una marca de modalitat epistèmica la trobem en el segment “**Als hätte** sich unser Paar die ersten Leichen **ausgesucht**: ein alter Mann lutherischen Glaubens und eine alte Frau katholischen Glaubens wurden so kurz nacheinander beerdigt, daß beide Trauergemeinden der einen wie der anderen Zeremonie teilhaftig wurden.” El narrador hi relaciona, d'una banda, la circumstància que els dos primers alemanys enterrats al “cementiri de la reconciliació” fossin un luterà i una catòlica; i de l'altra, una suposada planificació curosa per part de Reschke i Piątkowska, els quals haurien vetllat perquè: a) els dos primers funerals representessin d'una banda el catolicisme (que hom identifica amb Polònia) i de l'altra el protestantisme (que hom identifica amb Alemanya, malgrat que prop de la meitat de la població és catòlica) en una mena de metàfora de la reconciliació entre polonesos i alemanys; i b) les dues comitives fúnebres participessin en totes dues cerimònies. La marca de modalitat epistèmica es concreta en el sintagma “Als hätte” (connector comparatiu + “Konjunktiv II”) i el narrador l'empra per expressar dues coses: 1) que desconeix si realment aquesta circumstància va ser planificada; i 2) que ell creu que sí, perquè feia tot l'efecte de ser fet expressament.

D'aquest segment, doncs, es desprèn un primer sentit positiu segons el qual les dues cerimònies es van celebrar amb èxit, probablement (malgrat que el narrador no ho sap del cert) com a resultat de la planificació deliberada i la bona gestió dels dos protagonistes.

Hi ha dos elements cotextuals però, que fan activar un sentit negatiu segons el qual el matís de probabilitat expressat pel narrador esdevé irrellevant, perquè el fet que les dues cerimònies fúnebres –l'una luterana i l'altra catòlica– s'encavallessin no pot ser fruit de la planificació i la bona gestió, sinó tot el contrari. Els dos elements que fan activar aquest sentit negatiu són: 1) la informació que el narrador ens dóna a la part final del segment citat més amunt (“[sie] wurden so kurz nacheinander beerdigt, daß beide Trauergemeinden der einen wie der anderen Zeremonie teilhaftig wurden”), segons la qual les dues cerimònies es van succeir amb tan poc temps de diferència que fins i tot es van encavallar; i 2) la resta d'eines d'ironia emprades, que comentem a continuació.

Una d'aquestes eines és la intenció negativa expressada per mitjà d'un apel·latiu, que es concreta en el sintagma “unser Paar” i desplega dos sentits: un de positiu i un de negatiu. El primer es deriva del matís afectuós que es desprèn del mot “unser” pel fet de ser un possessiu que, en realitat, no indica possessió. El lector, però, que coneix l'actitud crítica del narrador envers Reschke i Piątkowska (sovint concretada en apel·latius similars al que ens ocupa, com hem vist en el passatge 1UR), sap que aquest matís afectuós amaga un sentit negatiu, coherent amb la intenció

ridiculitzadora que revelen molts dels comentaris de la veu narrativa al llarg de la novel·la.

Pel que fa a la intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu predicatiu, es manifesta en el mot “*teilhaftig*” (“particip, participant”, segons l'*Al-Ca*), que desplega, també, un sentit positiu i un de negatiu. El primer coincideix amb la definició que ens en dóna el *Duden*:

**teilhaftig:** in den Besitz od. Genuss einer Sache gelangen, gelangt sein.

En el cas que ens ocupa, aquesta idea d'«aconseguir la propietat o el gaudi d'una cosa» es relaciona amb el fet que els dos enterraments es van encavallar i que, per tant, als amics i familiars dels difunts no els va quedar altre remei que sentir part d'una cerimònia que no tenia res a veure amb la seva. Per tant, paral·lelament al sentit positiu segons el qual cadascuna de les comitives fúnebres va “participar” en l'altra, se'n desplega un altre de negatiu que el lector identifica com a intenció, atès que, si assistir a un funeral no és una experiència desitjable (d'acord amb el sistema de valors que, en principi, comparteixen narrador i lector), encara ho és menys haver de sentir, per raons de mala organització, la cerimònia fúnebre d'un altre difunt.

La intenció negativa expressada per mitjà de dos verbs es concreta en els mots “*aussuchen*” i “*einladen*” (segons l'*Al-Ca*, “escollir, triar” i “invitar algú”, respectivament). Pel que fa al primer, el trobem en el segment “*Als hätte sich unser Paar die ersten Leichen ausgesucht*”, «Era com si la nostra parella hagués triat els dos primers cadàvers»). Hi desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció, un de positiu i un de negatiu, un dels quals coincideix amb la definició que ens en dóna el *Duden*:

**aussuchen:** aus einer Menge prüfend, wählend heraussuchen, auswählen: *ein Kleid, Bilder a.; drei Leute für eine Arbeit a.*

En el cas que ens ocupa, però, a aquest sentit de “triar” –l'aspecte positiu del qual té a veure amb el fet que implica una acció voluntària i sovint fruit d'una cerca prèvia–, se n'hi sobreposa un altre de negatiu que podem reformular així: «La manca de previsió dels protagonistes va fer que els dos primers cadàvers (d'un luterà i d'una catòlica) fossin enterrats amb tan poc temps de diferència que les dues cerimònies es van encavallar».

Pel que fa al verb “einladen”, altra vegada desplega un sentit positiu que definim a partir del diccionari:

**einladen:** zu einer kostenlosen Teilnahme an etw. Auffordern; bitten, an etw. teilzunehmen; bei etw. mitzumachen. (*Duden*)

El significat d’“einladen”, doncs, té a veure amb “oferir”; de fet, la tercera apleció del verb “bitten” proposa com a sinònim “einladen”:

**bitten:** einladen: *jmdn. zum Essen b.; jmdn. zum Tanz b.;* (auffordern); *zu Tisch b.* (bitten, zum Essen am Tisch Platz zu nehmen). (*Duden*)

Tal com mostren els exemples proposats en aquesta definició (<convidar a menjar>, <convidar a ballar>, <convidar a taula>), “einladen” s'empra fonamentalment en referència a coses agradables. Així, la frase “Zudem lud das Wetter zum Bleiben ein” (<A més, el temps convidava a quedar-s'hi>) desprèn un sentit positiu segons el qual les comitives fúnebres que van assistir als dos enterraments encavallats haurien gaudit de la visita al cementiri per dues raons: 1) no només pel plaer que suposa assistir a una segona cerimònia fúnebre (d'un desconegut); 2) sinó també (“Zudem”; <A més>) pel bon temps que feia aquell dia, que convidava a quedar-s'hi més estona. La desaprensió que mostra aquest sentit positiu fan que el lector n'identifiqui, paral·lelament, un altre de negatiu i l'associï amb la intenció del narrador: <<cap de les dues comitives fúnebres no va “participar” de bon grat a la cerimònia de l'altra (per més bon temps que fes); més aviat no els va quedar altre remei>>.

Resumint, doncs, la combinació de les eines descrites fan que el passatge en qüestió desplegui dos sentits (un de positiu i un de negatiu) a nivell d'instrucció, que podem reformular de la següent manera:

1. <<Els dos protagonistes van organitzar molt bé els enterraments. Ho proven el fet que els dos primers van ser, justament, d'un luterà i una catòlica, i el fet que cadascuna de les dues comitives fúnebres van poder participar i gaudir no només de la seva sinó també de l'altra cerimònia, en un dia que feia sol i venia de gust quedar-se al cementiri.>>

2. <<La mala organització i la manca de previsió dels dos protagonistes van fer que els dos primers enterraments (d'un luterà i una catòlica) fossin un desastre: es van encavallar i cadascuna de les dues comitives fúnebres va haver de sentir part de la cerimònia de l'altra.>>

Només el darrer sentit es correspon amb la intenció negativa del narrador. El lector, en identificar-lo com a tal, experimenta una certa sensació de sorpresa derivada del contrast que s'estableix entre les connotacions positives que s'associen habitualment a alguns dels mots emprats (“aussuchen”, “teilhaftig”, “bitten”) i el cotext que els envolta (“Leichen”; “Gräber”; “Trauergemeinden”). La identificació del sentit negatiu com a intenció de la veu narrativa és resultat de diversos factors cotextuals i contextuals: 1) la combinació de les diverses eines de contrast entre instrucció i intenció que acabem de descriure, coherents entre elles; 2) el coneixement que té el lector de l'actitud crítica que el narrador adopta per sistema envers els dos personatges; i 3) el coneixement que té del tarannà i valors del narrador, que al llarg de la novel·la es mostra prou prudent i assenyat com perquè no se li puguin atribuir les idees subversives expressades pel sentit positiu reformulat més amunt.

### •Anàlisi de la versió anglesa

7URen: Then they were standing beside open graves. **It was as if our couple had hand-picked the first two corpses: an elderly man of the Lutheran persuasion and an aged woman of the Catholic faith were buried so close together in time that both groups of mourners were able to attend both burials. In addition, the weather was such as to invite them to linger.** The sunlight, filtered by shade trees, as the video bears witness, fell upon the mourners. (URen:111)

Hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (marca de modalitat epistèmica: connector comparatiu + “past perfect”)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. predicatiu &gt;&gt; locució lèxica)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verbs &gt;&gt; verbs)</li> </ul>	∅	∅

La reexpressió d'una marca de modalitat epistèmica es concreta en el segment “It was **as if** our couple **had hand-picked** the first two corpses: an elderly man of the Lutheran persuasion and an aged woman of the Catholic faith were buried so close together in time that both groups of mourners were able to attend both burials”. En aquest cas pren la forma d'un connector comparatiu + el verb en “past perfect” (“as if [...] had hand-picked”), i desplega, com en el text original, dos sentits diferents, un de positiu i un de negatiu. El positiu es desprèn del matis de probabilitat inherent a la marca de modalitat epistèmica, amb el qual el narrador expressa que, si bé no sap del cert si l'encavallament de les dues cerimònies fúnebres (de confessió religiosa diferent) va ser fruit d'una planificació acurada dels dos protagonistes, ell creu que hi ha raons per creure que sí.

Segons el sentit negatiu, en canvi, aquesta marca de modalitat epistèmica és irrellevant, perquè l'encavallament de les dues cerimònies no es pot considerar fruit d'una bona gestió. Altra vegada, els elements cotextuals que activen aquest sentit negatiu són dos: 1) la informació segons la qual els dos funerals van tenir lloc amb tan poc temps de diferència que fins i tot es van encavallar (“[they] were buried so close together in time that both groups of mourners were able to attend both burials”); i 2) la resta de tècniques emprades en aquest passatge, que comentem tot seguit.

La reexpressió de l'apel·latiu es concreta en el sintagma “our couple”. Si bé d'una banda desplega un sentit positiu (derivat del component afectuós que presenten amb freqüència els possessius quan no hi ha cap relació de possessió entre l'emissor i allò suposadament posseït), a la vegada se'n desplega un de negatiu que mostra la voluntat de la veu narrativa de ridiculitzar la parella protagonista.

Pel que fa a la substitució d'un adjectiu predicatiu per una locució lèxica, es concreta en el segment: “**were able to** attend both burials”. En aquest cas, el sentit positiu (que en alemany es desprèn del mot “*teilhaftig*” i que, com hem vist, té a veure amb el fet d'aconseguir la propietat o el gaudi d'una cosa) es desplega mitjançant la locució lèxica “to be able (to)” (“ésser capaç de”, segons l'*An-Ca*), que l'*OED* recull sota l'entrada “able”:

**to be able (to)**: Since very late Middle English or early modern English, *to be able (to)* has been used (with all tenses of *to be*) as an alternative to or replacement for *can* and *could* in contexts relating to ability and possibility, and is now chiefly so used. [...]

En el cas que ens ocupa, i com que el complement que acompanya la locució és “to attend both burials” (<assistir als dos funerals>), el sentit positiu desplegat és que <<les dues comitives fúnebres van tenir l'oportunitat d'assistir a tots dos funerals>>. Paral·lelament, però, se n'activa un altre que el lector identifica amb la intenció del narrador, i segons el qual <<atès l'encavallament dels dos funerals, les dues comitives fúnebres es van veure obligades a sentir no només la cerimònia que els corresponia sinó també part de l'altra>>.

Finalment, la reexpressió de dos verbs amb intenció negativa es concreta en “hand-pick” (al segment “it was as if our couple **had hand-picked** the first two corpses”) i “invite” (al segment “In addition, the weather was such as **to invite** them to linger”). El primer desplega un sentit positiu paral·lel al de l'alemany “aussuchen” en la mesura que també implica una acció voluntària que sovint és fruit d'una cerca o estudi previ:

**hand-pick**: to pick by hand; also *fig.* (OED)

**hand-pick**: select carefully. (COED)

Com en el text original, el sentit positiu (que en aquest cas podem expressar així: <<Era com si la parella hagués seleccionat amb cura els dos primers cadàvers>>) conviu amb un altre de negatiu (<<La manca de previsió dels protagonistes va fer que els dos primers cadàvers, d'un luterà i d'una catòlica, fossin enterrats amb tan poc temps de diferència que les dues cerimònies es van encavallar>>), que és el que es correspon amb la intenció del narrador.

Pel que fa al verb “invite” (“convidar, invitar” segons l'*An-Ca*), activa un sentit positiu que podem explicar a partir de la definició que ens en dóna el diccionari, de la qual es desprèn un significat proper al de l'alemany “einladen”:

**invite**: ask (someone) in a friendly or formal way to go somewhere or to do something. (COED)

Per tant, la frase “In addition, the weather was such as to invite them to linger” (<A més, feia un temps que convidava a quedar-s'hi/entretenir-s'hi>), activa un sentit positiu segons el qual els amics i familiars dels dos primers enterraments celebrats al “cementiri de la reconciliació” van gaudir de les cerimònies per aquestes dues raons: 1) no només pel plaer que suposa assistir a una segona cerimònia fúnebre (d'un desconegut); 2)



sinó també (“In addition”) pel bon temps que feia aquell dia, que convidava a quedar-s'hi més estona. El lector, però, identifica un altre sentit paral·lel a aquest, segons el qual (independentment de si feia sol o no) cap de les dues comitives no va “participar” de bon grat a la cerimònia de l'altra.

La combinació de les tècniques que acabem de descriure duen, doncs, a l'activació de dos sentits diferents a nivell d'instrucció, l'un positiu i l'altre negatiu. Per mitjà de les informacions cotextuals i contextuals que ja hem esmentat a la secció d'anàlisi del passatge original, el lector identifica únicament el sentit d'orientació negativa (<<La mala organització i la manca de previsió dels dos protagonistes van fer que els dos primers enterraments –d'un luterà i una catòlica– fossin un desastre: es van encavallar i cadascuna de les dues comitives fúnebres va haver de sentir part de la cerimònia de l'altra>>) amb la intenció del narrador, l'objectiu últim del qual és ridiculitzar els protagonistes per la seva poca serietat i fer-los quedar, a ulls del lector, com uns incompetents.

En resum, la versió anglesa reproduceix la càrrega irònica del passatge original per mitjà d'un mecanisme de preservació.

### •Anàlisi de la versió danesa

7URda: Så stod man rundt om åbne grave. **Som havde vores par udsøgt sig de første lig: en gammel mand af luthersk tro og en gammel kvinde af katolsk tro blev begravet så hurtigt efter hinanden, at begge følger tog del i både den ene og den anden ceremoni. Desuden indbød vejret til at blive.** Filtreret af løvtræer faldt der sollys på de sørgende; videofilmen dokumenterer det. (URda:95)

Com a la versió anglesa, hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, fruit de les següents tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (marca de modalitat epistèmica: connector comparatiu + plusquamperfet)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. predicatiu &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verbs &gt;&gt; verbs)</li> </ul>	Ø	Ø

Altra vegada, trobem la reexpressió d'una marca de modalitat epistèmica amb intenció negativa en el segment “**Som havde** vores par **udsøgt** sig de første lig: en gammel mand af luthersk tro og en gammel kvinde af katolsk tro blev begravet så hurtigt efter hinanden, at begge følger tog del i både den ene og den anden ceremoni” (<Com si la nostra parella hagués triat els primers cadàvers: un home gran de fe luterana i una dona gran de fe catòlica van ser enterrats tan de pressa l'un rere l'altre, que totes dues comitives van participar en l'una i altra cerimònia>), i es concreta, de manera semblant al que hem observat a la versió anglesa, en un connector comparatiu + un verb en plusquamperfet:<sup>162</sup> “Som havde [...] udsøgt sig” (<Com si haguessin triat [...]>). El sentit positiu que desplega aquesta marca de modalitat epistèmica té a veure, de nou, amb el matís de probabilitat que se'n desprèn, amb el qual el narrador, davant la circumstància de l'encavallament dels dos funerals, apunta la possibilitat que no fos casual sinó fruit d'una planificació acurada dels dos protagonistes. Per mitjà del connector comparatiu i del verb en pretèrit plusquamperfet, el narrador indica que no pot assegurar que fos així; però al mateix temps, també suggereix que (veient els resultats) està convençut que va ser la bona gestió de Reschke i Piątkowska allò que propicià l'encavallament.

Malgrat tot, no és aquest el sentit que coincideix amb la intenció del narrador, sinó un altre de negatiu, segons el qual l'encavallament dels dos funerals va ser fruit de la manca de previsió dels dos protagonistes. Aquest sentit negatiu s'activa mitjançant els mateixos elements cotextuals que hem esmentat a propòsit de l'anàlisi de les versions original i anglesa, entre els quals destaquen la resta de tècniques emprades en el passatge que ens ocupa.

Una d'elles és la reexpressió d'un apel·latiu, que es concreta en “vores par” (<la nostra parella>) i que desplega dos sentits diferents: un de positiu, que altra vegada té a veure amb el matís d'afecte vinculat a l'adjectiu possessiu; i un de negatiu, corresponent a la intenció ridiculitzadora del narrador.

La substitució d'un adjectiu predicatiu per un verb es concreta en “tog del”. El verb “deltage” (“participar”, segons el *Da-En*) desplega, de manera semblant a l'adjectiu alemany “teilhaftig”, un sentit positiu que té a veure amb la implicació activa en algun esdeveniment sovint col·lectiu, com suggereixen aquestes definicions:

---

<sup>162</sup>En danès, el terme “plusquamperfektum” s'empra per fer referència als temps verbals que en català coneixem per “pretèrit plusquamperfet” d'indicatiu i de subjuntiu.

**deltage** (i ngt): være med i noget = PARTICIPERE. *Deltage i et møde, deltage i et samarbejde. (Politiken)*

**deltage**: være med i en aktivitet. *deltagende lande, deltage aktivt, deltage i lodtrækningen, deltage i debatten, deltage i mødet, deltage i konkurrencen. (DDO)*

En tots els exemples proposats, els complements de “deltage” són activitats (en principi) positives: <una reunió/trobada>; <un treball en equip>; <la loteria>; <un debat>; <una competició>, etc. En el cas que ens ocupa, però, l'esdeveniment en qüestió és la cerimònia fúnebre d'un desconegut. Per tant, paral·lelament al sentit positiu <<totes dues comitives van participar en l'una i altra cerimònia>>, se'n desplega un altre de negatiu, segons el qual <<atès l'encavallament dels dos funerals, les dues comitives fúnebres es van veure obligades a sentir no només la cerimònia que els corresponia sinó també part de l'altra>>.

Finalment, la reexpressió de dos verbs amb intenció negativa es concreta en “udsøge sig” (“triar”, segons el *Da-En*) i “indbyde til” (“invite”, segons el *Da-En*). El primer desplega un sentit positiu similar al desplegat per l'alemany “sich aussuchen” i l'anglès “hand-pick”, tal com ens mostra el diccionari:

**udsøge sig** (noget): vælge noget efter grundig overvejelse. *hun udsøgte sig det lækreste stykke kage. (Politiken)*

Aquest sentit positiu, doncs (<Triar una cosa després després d'haver-hi reflexionat a consciència>), molt proper a l'expressat a les versions original i anglesa, es pot reformular de la següent manera: <<Era com si la parella hagués seleccionat els dos primers cadàvers amb cura i després de meditar-ho llargament>>. Al mateix temps, però, es desplega un altre sentit negatiu que coincideix amb la intenció del narrador i segons el qual <<La manca de previsió dels protagonistes va fer que els dos primers cadàvers, d'un luterà i d'una catòlica, fossin enterrats amb tan poc temps de diferència que les dues cerimònies es van encavallar>>.

Pel que fa al verb “indbyde til”, desplega també un sentit positiu similar a l'expressat per l'alemany “einladen” i l'anglès “invite”, tal com ens indica la definició del *Politiken*:

**indbyde til** (noget): vækker nogens lyst til noget = FRISTE. *vejret indbyder til en tur.*

En aquest cas, doncs, la frase “Desuden indbød vejret til at blive” es pot reexpressar així: <A més, el temps convidava a quedar-s'hi>), de manera que, altra vegada, el sentit positiu desplegat presenta l'encavallament dels dos funerals com una experiència agradable per als assistents. El sentit que es correspon amb la intenció del narrador, però, és de caire negatiu: l'experiència d'haver de “participar” en una segona cerimònia fúnebre no va ser agradable per ningú, per més bon temps que fes.

En definitiva, la combinació de tècniques emprada a la versió danesa d'aquest passatge desemboca en els dos sentits que hem observat i reformulat a propòsit de l'anàlisi del text original. Igual com passa en aquell cas (així com també a la versió anglesa), només el sentit negatiu es correspon amb la intenció del narrador, el qual –un cop més– pretén ridiculitzar i posar en evidència els dos protagonistes.

Per tant, la versió danesa manté la intensitat irònica del passatge original mitjançant un mecanisme de preservació.

### •Anàlisi de la versió catalana

7URca: Després els trobem al voltant de tombes obertes. **Sembla com si la nostra parella hagués triat expressament els primers cadàvers: un ancià de fe luterana i una anciana de fe catòlica foren enterrats tan seguit l'un rere l'altre, que cada una de les dues comitives fúnebres participà en la cerimònia de l'altra. A més, el temps convidava a restar-hi.** Filtrat per la tofa dels arbres, el sol queia sobre els endolats: la cinta de vídeo en dona fe. (URca:95)

A la versió catalana hi observem, també, un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, que es deriva de les tècniques que citem tot seguit:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (marca de modalitat epistèmica: connector comparatiu + pretèrit plusquamperfet de subjuntiu)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (adj. predicatiu &gt;&gt; verb)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (verbs &gt;&gt;verbs)</li> </ul>	∅	∅

En aquest cas, la reexpressió d'una marca de modalitat epistèmica amb intenció negativa es concreta en el connector comparatiu “com si” i el verb en pretèrit plusquamperfet de subjuntiu “hagués triat”, en el segment “Sembla com si la nostra parella hagués triat expressament els primers cadàvers: un ancià de fe luterana i una anciana de fe catòlica foren enterrats tan seguit l'un rere l'altre, que cada una de les dues comitives fúnebres participà en la cerimònia de l'altra”.

Altra vegada, dels dos sentits que aquesta marca de modalitat epistèmica activa a nivell d'instrucció, únicament el negatiu (segons el qual els primers enterraments van ser un desastre com a conseqüència de la mala gestió de Reschke i Piątkowska) coincideix amb la intenció del narrador. De nou, entre els elements cotextuals que permeten al lector d'identificar la intenció de la veu narrativa destaquen les altres tècniques de traducció emprades en aquest passatge. Així, la reexpressió d'un apel·latiu es concreta en el sintagma “la nostra parella”, que desplega dos sentits diferents: un de positiu, derivat del matis afectuós que es desprèn del possessiu “nostra” i que ja hem comentat a propòsit de les altres versions; i un de negatiu, derivat dels processos anafòrics que realitza el lector, i que li permeten interpretar l'apel·latiu en el marc de l'actitud ridiculitzadora amb què el narrador descriu, repetidament, els personatges.

Pel que fa a la substitució d'un adjectiu predicatiu per un verb, es manifesta en el mot “participar”, que a nivell d'instrucció i tal com es desprèn de la definició que ens n'ofereix el diccionari, desplega connotacions fonamentalment positives:

**participar:** Tenir, prendre, part en alguna cosa. *Participar en els beneficis. Participar en un debat. Us convidem a participar a la reunió.* (DIEC2)

Segons els exemples recollits en aquesta definició, habitualment el verb “participar” s'empra per fer referència a activitats de caire positiu. En el context que ens ocupa, però, desplega paral·lelament un sentit negatiu derivat del fet que l'esdeveniment al qual es refereix és el funeral d'un desconegut i, per tant, és aquest sentit que es correspon amb la intenció del narrador: <<atès l'encavallament dels dos funerals, les dues comitives fúnebres es van veure obligades a sentir no només la cerimònia que els corresponia sinó també part de l'altra>>.

Pel que fa a la reexpressió de dos verbs, es concreta en “triar” i “convidar”. El primer desplega un sentit positiu que té a veure amb el seu

significat de diccionari (proper al d'“aussuchen”, “hand-pick” i “udsøge sig”):

**triar:** D'un conjunt de coses de la mateixa naturalesa, separar-ne (una o algunes) atenent a la seva bondat o a una altra qualitat. *Triar draps per a fer paper. Triar el bestiar per a la venda. (DIEC2)*

Paral·lelament a aquest sentit positiu, associat a la capacitat d'actuar amb criteri i fent una certa reflexió, se'n desplega un altre de negatiu, que coincideix amb la intenció del narrador. Segons aquest altre sentit, Reschke i Piątkowska no van “triar” els dos primers cadàvers per tal de poder celebrar alhora dos funerals de confessió religiosa diferent i simbolitzar, així, la reconciliació entre polonesos i alemanys, sinó que es van trobar amb l'encavallament de les dues cerimònies com a conseqüència de la seva manca de previsió i organització.

D'altra banda, el verb “convidar” desplega, també, un sentit positiu que coincideix amb l'accepció que ens en dona el diccionari:

**convidar:** Pregar (algú) d'acudir a un lloc, especialment de prendre part en un àpat, en una festa, etc. *He convidat els oncles a la casa de la platja. No vaig anar al casament perquè no em van convidar. (DIEC2)*

De nou, es tracta d'un mot que s'associa amb activitats agradables (“un àpat”, “una festa”). En el cas que ens ocupa, però, l'activitat a la qual suposadament el temps “convidava” (<<quedar-se/entretenir-se al cementiri>>) no entra dins la categoria d'experiències que, per regla general, hom descriuria com a agradables.

En resum, les tècniques descrites desemboquen en els dos sentits que hem observat a les versions original, anglesa i danesa, i dels quals només el d'orientació negativa coincideix amb la intenció del narrador.

Així doncs, la versió catalana reproduceix també la càrrega irònica del text original com a resultat d'aplicar un mecanisme de preservació.
---

### •Anàlisi de la versió espanyola

7URes: Luego estuvieron junto a las tumbas abiertas. **Como si nuestra pareja hubiera elegido los primeros cadáveres: un anciano de religión luterana y una anciana de religión católica fueron enterrados con intervalo tan breve que los dos cortejos participaron en las dos ceremonias. Además, el tiempo**

**invitaba a quedarse allí.** Filtrada por el follaje, la luz del sol caía sobre los deudos: la película de vídeo lo atestigua. (URes:124)

Com a la resta de versions, hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, que es deriva d'aquestes tècniques:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (marca de modalitat epistèmica: connector comparatiu + pretèrit plusquamperfet de subjuntiu)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. predicatiu &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verbs &gt;&gt; verbs)</li> </ul>	∅	∅

La reexpressió d'una marca de modalitat epistèmica es concreta, de manera similar al que hem observat a la versió catalana, en el connector comparatiu “como si” i el pretèrit plusquamperfet de subjuntiu “hubiera elegido”, en el segment “**Como si** nuestra pareja **hubiera elegido** los primeros cadáveres: un anciano de religión luterana y una anciana de religión católica fueron enterrados con intervalo tan breve que los dos cortejos participaron en las dos ceremonias”. De nou, aquest segment desplega un sentit positiu relacionat amb el matís de probabilitat que es desprèn del suggeriment del narrador que l'èxit dels dos primers funerals va ser conseqüència de la bona gestió dels protagonistes. Tanmateix, diversos elements cotextuals (entre ells la resta de tècniques que hem identificat en aquest passatge i que comentem tot seguit) fan adonar al lector que el sentit que es correspon amb la intenció del narrador és el contrari.

La reexpressió d'un apel·latiu la trobem en el sintagma “nuestra pareja”, que de nou desplega un sentit positiu (derivat del matís afectuós que comunica l'adjectiu possessiu “nuestra”) i un de negatiu, relacionat amb l'ús freqüent que fa el narrador d'altres apel·latius semblants al llarg de la novel·la, rere els quals s'amaga la voluntat de ridiculitzar els personatges.

La substitució d'un adjectiu predicatiu per un verb es manifesta en el mot “participar”. Com indiquen els exemples de la definició que ens en dóna el diccionari *DUE*, aquest verb s'associa habitualment a activitats agradables o interessants (en definitiva, de caire positiu):

**participar:** Ser de los que hacen, disfrutan o padecen cierta cosa que se expresa. *Todos participamos en el regocijo. Las naciones que participan en la conferencia.*

En canvi, l'activitat referida en aquest cas consisteix en assistir a un funeral, amb l'agreujant d'haver de sentir, simultàniament, la cerimònia fúnebre d'un desconegut. Per tant, el sentit que es correspon amb la intenció del narrador és de caire negatiu, i indica que les comitives fúnebres no van assistir a tots dos enterraments per voluntat pròpia, sinó que s'hi van veure obligats de resultes d'una mala gestió del cementiri.

Finalment, la reexpressió de dos verbs es manifesta en “elegir” i “invitar”. El primer desplega un sentit positiu que té a veure amb la capacitat de decidir una cosa de manera raonada i d'acord amb algun objectiu, tal com reflecteix l'accepció que ens n'ofereix el diccionari:

**elegir:** Escoger, preferir a alguien o algo para un fin. (*RAE*)

Com a les altres versions, però, l'entorn cotextual activa un altre sentit paral·lelament al que acabem d'exposar, de caire negatiu; allò presumiblement “triat” pels personatges són els dos primers cadàvers (un luterà i una catòlica), les cerimònies fúnebres dels quals es van encavallar com a conseqüència d'una mala planificació.

Pel que fa al verb “invitar”, també desplega un sentit positiu, associat a la realització d'activitats agradables i al fet de tenir un gest d'amabilitat envers algú, tal com mostren les quatre accepcions que ens n'ofereix el diccionari de la *RAE*:

**invitar:** **1.** Llamar a alguien para un convite o para asistir a algún acto. **2.** Pagar el gasto que haga o haya hecho otra persona, por gentileza hacia ella. **3.** Incitar, estimular a alguien a algo. **4.** Instar cortésmente a alguien para que haga algo.

En el context que ens ocupa, però, aquest verb s'empra per fer referència a una activitat que difícilment es pot qualificar d'agradable. Per tant, paral·lelament al sentit positiu que coincideix amb l'accepció de diccionari, en aquest passatge el mot “invitar” en desplega un altre de negatiu, segons el qual, al marge de si feia bon temps o no, el fet d'assistir



a totes dues cerimònies difícilment va ser una experiència agradable per a ningú.

Com en els passatges anteriors, doncs, la combinació de tècniques emprada fa que s'activin dos sentits diferents a nivell d'instrucció, un de positiu i un de negatiu, dels quals tan sols aquest darrer es correspon amb la intenció del narrador.

Per tant, la versió espanyola manté la càrrega irònica de l'original per mitjà d'un mecanisme de preservació.

### •Síntesi

De l'anàlisi d'aquest passatge cal destacar que en totes les versions es preserva la càrrega irònica del text alemany, la qual cosa podria estar relacionada amb el fet que es basa en una única estructura d'ironia. El passatge 1UR, que també gira exclusivament entorn d'un contrast entre instrucció i intenció, presenta uns resultats similars (tot i que en aquell cas, a diferència del que ens ocupa, hem constatat que una de les versions atenuava la ironia). Sembla, doncs, que com menys estructures d'ironia hi ha, més tècniques de preservació i menys divergències presenten les traduccions. D'altra banda, hem vist que algunes eines d'ironia es basen en particularitats lingüístiques de l'alemany que no totes les llengües implicades en l'anàlisi comparteixen. N'és un exemple l'adjectiu predicatiu amb intenció negativa (que tots els traductors reexpressen per mitjà d'altres recursos microlingüístics). En tots els casos, però, es manté el contrast entre un sentit positiu i un de negatiu, i es proveeix el lector d'elements contextuals perquè pugui identificar aquest darrer amb la intenció del narrador.

#### **4.1.8 Passatge irònic 8UR**

8URde: Er gibt vor, ihre Bedenken zu verstehen, will sie zu nichts überreden, lobt die »trotz grundsätzlicher Zweifel« unbeirrbar Loyaltät der Denkwitz und überläßt ihr das Sekretariat nach knapp zwei Wochen. **Mein ehemaliger Mitschüler verstand es, Aufgaben zu delegieren; ich säße sonst nicht an diesem Bericht.** (Urde:118)

### •Presentació

En el context immediat en què s'ubica aquest passatge, el narrador explica com ha augmentat el volum de feina dels dos personatges després de la celebració dels primers enterraments al “cementiri de la reconciliació”. Tant és així, que Reschke decideix cedir les tasques de secretaria a Erika

von Denkwitz (la seva secretària personal), circumstància sobre la qual el narrador ironitza en el passatge en qüestió.

Per fer-ho, es basa en la combinació d'un contrast entre instrucció i intenció i un *foregrounding* equívoc. El lector n'interpreta l'efecte irònic per mitjà de procediments anafòrics, gràcies als quals situa el passatge en el context de la resta d'indícis d'ironia de la novel·la i identifica la voluntat ridiculitzadora que se'n desprèn, en aquest cas concretada sobretot en l'ús d'un apel·latiu. A més, la referència endofòrica a l'origen de la història narrada (la petició que Reschke fa al narrador perquè novel·li el seu dietari) i el context en què apareixen determinats mots indiquen al lector que aquests no s'han d'entendre en el seu sentit habitual, i que amaguen una actitud de rebuig envers el protagonista.

Pel que fa a les màximes comunicatives, es viola sobretot la d'adequació. Aquesta violació és resultat de la incongruència que es produeix entre l'ús de determinats mots i el coneixement que narrador i lector comparteixen sobre el món ficcional en concret (l'actitud crítica envers Reschke), així com també sobre el món en general (per exemple, allò que hom entén per “delegar”).

La manera indirecta com el narrador descriu el vidu (amb connotacions positives i, per mitjà del *foregrounding* equívoc, presentant com a coneguda una informació nova), posa de manifest l'efecte perlocucionari que es proposa assolir: el de convèncer el lector que el personatge de Reschke és, realment, tal com ell ens el mostra.

La contradicció que posa de manifest aquest passatge irònic radica en el fet que el narrador, malgrat no estar-hi obligat ni trobar-hi cap goig (al contrari) segueixi escrivint la història de Reschke. Com a la majoria de passatges, es tracta d'una situació que remet a la mena de contradiccions, sovint absurdes però inevitables, que afecten l'ésser humà en general.

### •Anàlisi de l'original

En aquest passatge, la ironia és fruit de dues estructures: 1) un contrast entre instrucció i intenció i 2) un *foregrounding* equívoc.

El contrast entre instrucció i intenció és resultat de les dues eines següents:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'un apel·latiu
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un verb

La intenció negativa subjacent a un apel·latiu es concreta en el sintagma “Mein ehemaliger Mitschüler” (<el meu antic company d'escola>), que desplega tres sentits diferents. Un d'ells és d'orientació neutra i té una funció informativa; el narrador explica (o, més ben dit, recorda) al lector que Reschke havia anat a escola amb ell. Al mateix temps, també desplega un sentit positiu, que té a veure amb l'adjectiu possessiu “mein”, el qual funciona de manera similar al que hem observat al passatge anterior (“**unser** Paar”). Atès el seu caràcter redundant, el possessiu “mein” no fa la funció d'informar sinó de subratllar, amb un cert matís d'afecte, el lligam entre narrador i personatge. Aquest sentit positiu, però, conviu amb un altre de negatiu, segons el qual el matís d'afecte passa a ser de ridiculització.

Dos elements (un de cotextual i un de contextual) indiquen al lector que només aquest sentit negatiu es correspon amb la intenció del narrador: 1) la informació que se'ns dóna a la resta de la frase (“[er] verstand es, Aufgaben zu delegieren; ich säße sonst nicht an diesem Bericht”, <[ell] en sabia, de delegar; altrament ara jo no estaria escrivint aquest informe>), en què la veu narrativa, com tot seguit veurem, critica i ridiculitza el personatge per haver-li “endossat” una feina que no tenia cap interès a fer i que està duent a terme a disgust; i 2) la freqüència amb què el narrador recorre, des de l'inici de la novel·la, a l'ús d'apel·latius semblants a aquest per ridiculitzar els personatges, com hem vist als passatges IUR i 7UR.

D'altra banda, la intenció negativa subjacent a un verb es concreta en el mot “delegieren” (“delegar”, segons l'*Al-Ca*), que desplega dos sentits diferents: un de positiu i un de negatiu. El primer té a veure amb la definició que ens n'ofereix el *Duden*:

**delegieren:** Rechte oder Aufgaben [abtreten und] auf einen anderen übertragen: *der Abteilungsleiter delegiert viele Aufgaben an (selten: auf) seine Mitarbeiter; er versteht es, Arbeit zu delegieren.* (ironisch; *lästige Arbeit einem anderen aufzubürden*).

Tal com mostra el primer exemple, la capacitat de “delegieren” es considera –en principi– positiva, i s'empra en referència a una persona que té un càrrec de responsabilitat i l'exerceix amb eficàcia en part per la seva habilitat de repartir tasques adequadament entre els seus col·laboradors. En aquest cas, doncs, el sentit positiu és que <<Reschke sabia delegar>>. Paral·lelament, però, la frase “ich säße sonst nicht an diesem Bericht” (<altrament ara jo no estaria escrivint aquest informe>) activa un sentit en direcció contrària (que, de fet, trobem exemplificat en el segon exemple de la definició tot just citada, on és classificat com a irònic). Segons

aquest altre sentit, <<El que Reschke sabia fer no és delegar sinó endossar feina a la gent, com demostra el fet que encolomés al narrador la feixuga i desagradable tasca d'explicar la seva història>>.

Les dues eines descrites es reforcen mútuament i desemboquen en un contrast entre instrucció i intenció que es basa en l'activació de dos sentits diferents (l'un positiu, l'altre negatiu), que podem resumir així:

1. <<Reschke és un antic company d'escola del narrador, a qui aquest aprecia per això i per altres raons, com per exemple la seva capacitat de delegar>>.

2. <<Reschke és un antic company d'escola del narrador, per a qui aquest més aviat sent un cert menyspreu entre altres coses perquè, en un abús de confiança, li ha encomanat una tasca feixuga i desagradable>>.

D'aquests dos sentits, només el darrer es correspon amb la intenció del narrador, que consisteix en posar en evidència el personatge de Reschke i burlar-se de la seva actitud. El lector identifica aquesta intenció per mitjà dels elements contextuals citats abans i, també, mitjançant procediments anàforics que li permeten relacionar el passatge amb els comentaris constants que fa el narrador al llarg de la novel·la, que revelen la seva actitud negativa i ridiculitzadora envers els dos personatges.

Pel que fa a l'estructura de *foregrounding* equívoc, és fruit d'una única eina (i també, com veurem, de la seva interacció amb l'estructura de contrast entre instrucció i intenció):

#### **•Intenció de crear complicitat per mitjà d'una dislocació a la dreta**

Es concreta en el segment “Reschke verstand es, Aufgaben zu delegieren”, en què el sintagma final “Aufgaben zu delegieren” es refereix a la mateixa entitat que el pronom que el precedeix: “es”. De fet, estrictament no es tracta d'una dislocació a la dreta perquè el verb “verstehen” demana el pronom “es”, de manera que l'ordre de la frase és canònic. Així i tot, té un efecte molt similar al d'una dislocació a la dreta, atès que el signe gràfic de la coma (encara que també hi sigui obligatòria), aporta un cert èmfasi a l'enunciat original.<sup>163</sup> A més, la informació a la qual es refereix el pronom “es” s'explicita a continuació, en el sintagma adjunt ubicat després de la coma i fora de la matriu oracional. Com hem indicat a l'apartat “Eines de *foregrounding* equívoc”, en la dislocació a la

---

<sup>163</sup>Una manera menys emfàtica de dir el mateix en alemany podria ser “er wußte zu delegieren ” o bé “er konnte delegieren”, és a dir, per mitjà d'estructures que no requereixin la presència d'una coma ni d'un pronom coreferent.

dreta el sintagma adjunt s'empra per explicitar una informació a la qual ja s'ha fet referència però que el lector pot tenir dificultats per recuperar únicament per mitjà del pronom que hi ha dins l'oració.

En el passatge que ens ocupa, però, la informació a la qual es refereix el pronom “es” i que s'explicita en el sintagma “Aufgaben zu delegieren” és nova; en cap moment no s'ha fet referència a la suposada capacitat de Reschke de delegar tasques. És en aquest sentit que la dislocació té un efecte irònic; malgrat que la informació explicitada sigui del tot nova, el lector hi endevina el paral·lelisme amb la situació en què es troba el narrador, el qual es veu obligat a posar per escrit la vida de Reschke perquè aquest li ho ha demanat. El fet que aquesta informació (<<en Reschke sabia delegar tasques>>) es presenti donant per fet que el lector ja sap a què es refereix i que només cal explicitar-la de passada, fa que es creï una certa complicitat entre narrador i lector a costa d'un tercer: el protagonista.

Cal tenir present que entre les dues estructures descrites s'estableix un vincle molt estret, i que el *foregrounding* equívoc té una forta dependència del contrast entre instrucció i intenció. Així, per tal que s'estableixi la complicitat esmentada entre narrador i lector (fruit del fet de presentar una informació nova com si ja fos coneguda) aquest darrer ha d'identificar la intenció negativa subjacent a l'apel·latiu “Mein ehemaliger Mitschüler” i al verb “delegieren”, que consisteix en rebutjar l'actitud de Reschke per haver encomanat al narrador una tasca que no li pertoca.

### •Anàlisi de la versió anglesa

8URen: He claims to understand her reluctance, makes no attempt to win her over, praises her „unswerving loyalty regardless of deep-seated doubts,“ and after less than two weeks leaves town, putting her in charge of the office. **My former classmate was good at delegating; otherwise I wouldn't be saddled now with this report.** (URen:117)

Hi trobem dos mecanismes de traducció de la ironia: una preservació del contrast entre instrucció i intenció, i una omissió del *foregrounding* equívoc.

La preservació del contrast entre instrucció i intenció és fruit de les tècniques que citem a continuació:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<b>•Reexpressió de la intenció negativa</b> (apel·latiu >> apel·latiu) <b>•Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb >> verb)	∅	∅

La reexpressió d'un apel·latiu es concreta en el sintagma “My former classmate”, que –com en el passatge original– desplega tres sentits diferents. Un d'ells és merament informatiu (el narrador recorda que Reschke havia anat a escola amb ell) i no té connotacions positives ni negatives; un altre és positiu i té a veure amb el matís d'afecte que es desprèn del possessiu “mein” en la mesura que aquest no té una funció informativa sinó emfàtica (ressalta el lligam entre el narrador i Reschke); i finalment, hi ha un tercer sentit, d'orientació negativa, segons el qual el matís que es desprèn del possessiu redundant “mein” no és d'afecte sinó de crítica ridiculitzadora.

Com en el text alemany, un indicatiu cotextual i un de contextual permeten al lector identificar aquest darrer sentit negatiu amb la intenció de la veu narrativa: 1) la informació que obtenim en llegir la resta de la frase (segons la qual el protagonista ha “endossat” al narrador una feina que ell no tenia cap interès a fer); i 2) la freqüència amb què el narrador recorre a l'ús d'apel·latius semblants al llarg de tota la novel·la.

Pel que fa a la reexpressió de la intenció negativa subjacent a un verb, es concreta en “delegate” (“delegar”, segons l'*An-Ca*), el qual desplega dos sentits diferents. Un d'ells és positiu i es desprèn de la definició que ens en dona el diccionari:

**delegate**: to give a particular job, duty, right, etc. to someone else so that they do it for you. *As a boss you have to delegate (responsibilities to your staff). Authority to make financial decisions has been delegated to a special committee. (CALD)*

Dels dos exemples citats es deriva que el verb “delegate” designa una acció o habilitat que es pressuposa en persones que ocupen un càrrec de responsabilitat (un directiu d'una empresa; un polític governant) i que, per tant, s'entén en clau positiva. És així que cal entendre el sentit positiu que desplega “delegate” en el cas que ens ocupa (<<Reschke sabia delegar>>). Al mateix temps, però, la frase que ve a continuació (“otherwise I wouldn't be saddled now with this report”) activa un sentit paral·lel a

l'anterior però negatiu: <<El que Reschke sabia fer no és delegar sinó endossar feina a la gent, com demostra el fet que encolomés al narrador la feixuga i desagradable tasca d'explicar la seva història>>.

Així doncs, les tècniques descrites creen un contrast entre instrucció i intenció basat en l'activació d'un sentit positiu i un altre de negatiu (els mateixos que hem reformulat a propòsit de l'anàlisi del text original), i dels quals únicament el darrer coincideix amb la intenció de la veu narrativa.

Pel que fa al mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, és resultat d'una única tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de crear complicitat</b> (∅ dislocació a la dreta)	∅

Aquesta ommissió de la intenció de crear complicitat es concreta a la frase “My former classmate was good at delegating”, en la qual no hi ha cap sintagma final coreferent d'un pronom que el precedeix sinó que té un ordre canònic (subjecte + verb + complement) i, per tant, no presenta cap element que anunciï una nova informació. En conseqüència, desapareix la complicitat que, en el text original, el narrador estableix amb el lector donant per fet que tots dos saben a què fa referència el pronom “es”.

En resum, la versió anglesa presenta una càrrega irònica menys intensa que la del text original com a resultat d'un mecanisme de preservació i un d'omissió.

### •Anàlisi de la versió danesa

8URda: Han foregiver at forstå hendes betænkeligheder, vil ikke overtale hende til noget, priser fru Denkwitz' „trods principielle tvivl” urokkelige loyalitet og overdrager efter mindre end fjorten dage sekretariatet til hende. **Min forhenværende klassekammerat forstod at delegere opgaver; ellers sad jeg ikke og skrev på denne beretning.** (URda:99)

Com a la versió anglesa, hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció i un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc.

La preservació del contrast entre instrucció i intenció es deriva de les dues tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</p>	∅	∅

La reexpressió d'un apel·latiu es concreta en “Min forhenværende klassekammerat” (<el meu antic company de classe>), que altra vegada desplega tres sentits diferents: un d'orientació neutra, merament informatiu; un sentit positiu derivat del matis d'afecte que es desprèn del possessiu “min”; i un sentit negatiu segons el qual aquest matis no és d'afecte sinó de ridiculització. Només aquest darrer es correspon amb la intenció del narrador, que el lector identifica per mitjà dels mateixos indicis contextuals que hem esmentat a propòsit de les versions original i anglesa.

Pel que fa a la reexpressió d'un verb, la trobem en el mot “delegere” (“delegate”, segons el *Da-En*), que com l'alemany “delegieren” i l'anglès “delegate” desplega dos sentits, un de positiu i un de negatiu. La definició que ens n'ofereix el diccionari permet copsar-ne el primer:

**delegere** (noget til nogen): overdrage ansvaret for noget til nogen. *hun delegerede opgaven til mig; når man delegerer ansvaret ud, skal beføjelserne følge med; det repræsentative demokrati hvor vælgerne delegerer magten til politikerne; en stor del af kompetencen blev delegeret tilbage til kommissionen. (Politiken)*

Els exemples recollits en aquesta definició reflecteixen altra vegada les connotacions positives que s'associen a la capacitat de “delegere”, que no només es considera pròpia d'algú amb responsabilitats importants sinó que també s'empra, per exemple, en referència a l'exercici del vot (“vælgerne delegerer magten til politikerne”, <els votants deleguen el poder als polítics>) o a la cessió de competències (“kompetencen blev delegeret tilbage”, <la competència fou recuperada>). En el context que ens ocupa, però, la frase “ellers sad jeg ikke og skrev på denne beretning” (<altrament jo no em trobaria aquí assegut escrivint aquest informe>)



desplega un altre sentit, d'orientació negativa: <<El que Reschke sabia fer no és delegar sinó endossar feina a la gent, com demostra el fet que encolomés al narrador la feixuga i desagradable tasca d'explicar la seva història>>.

Les dues tècniques que acabem de comentar, doncs, actuen conjuntament i desemboquen en un contrast entre instrucció i intenció basat en l'activació d'un sentit positiu i un de negatiu, de manera similar al que ja hem comentat en analitzar les versions original i anglesa.

Pel que fa al mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, d'altra banda, és conseqüència d'una única tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de crear complicitat</b> (∅ dislocació a la dreta)	∅

Es concreta a la frase “Min forhenværende klassekammerat forstod at delegere opgaver”, la qual, a diferència del que observàvem al text alemany, presenta un ordre canònic (subjecte + verb + complement). Atès que no hi ha cap element dislocat que avanci una informació nova –com fa el pronom “es” a la versió original–, desapareix l'indici mitjançant el qual el narrador suggereix que el lector ja està assabentat d'allò que es detallarà tot seguit.

Resumint, la versió danesa atenua la càrrega irònica del passatge alemany, arran d'un mecanisme de preservació i un d'omissió.

### •Anàlisi de la versió catalana

8URca: Ell afirma que comprèn els escrúpols de la seva secretària, que no la vol convèncer de res, elogia la lleialtat impertèrrita «malgrat els dubtes per principi» de la Denkwitz i al cap de dues setmanes encara no li confia la secretaria. **El meu ex-condeixeble en sabia molt, de delegar funcions; altrament ara jo no seria aquí escrivint aquest relat.** (URca:99)

En aquesta versió, hi observem un mecanisme d'intensificació del contrast entre instrucció i intenció i un mecanisme de preservació del *foregrounding* equívoc.

La intensificació del contrast entre instrucció i intenció és fruit de les següents tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (apel·latiu &gt;&gt; apel·latiu)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Augment del sentit positiu de la instrucció (addició d'un adverbi de quantitat)</li> </ul>

La reexpressió de la intenció negativa subjacent a un apel·latiu es concreta en el sintagma “el meu ex-condeixeble”, en el qual l'adjectiu possessiu “meu” desplega, tal com hem observat a les versions precedents, tres sentits: un de neutre, un de positiu i un de negatiu. Els mateixos elements contextuals referits prèviament indiquen, també en aquest cas, que el sentit corresponent a la intenció del narrador és el d'orientació negativa.

La reexpressió d'un verb es concreta en “delegar”, que de nou activa un sentit positiu i un altre de negatiu. El primer coincideix amb la definició que ens en dona el diccionari:

**delegar:** 1. Qui té poder o autoritat per a fer alguna cosa, encarregar (a algú) de fer-la per ell. *El tribunal delegà un jutge per a fer l'enquesta.* 2. Donar (poder, facultat) per a fer alguna cosa. *Delegar els seus poders. Delegar competències. Poders delegats. Jurisdicció delegada.* (DIEC2)

Dels exemples que es recullen en aquesta definició es desprèn que l'acció de “delegar” s'associa a càrrecs de responsabilitat (com ara el d'un jutge) i a objectes que, en principi, hom desitja tenir (com ara “competències” i “poders”). En aquest cas, però, ni Reschke està en condicions de delegar res al narrador, ni allò “delegat” és quelcom desitjat; a aquestes alçades de la novel·la, el lector sap que el narrador compleix amb l'encàrrec d'escriure la vida de Reschke a contracor. Així doncs, paral·lelament al sentit positiu de “delegar”, se'n desplega un de negatiu segons el qual la veu narrativa crítica i ridiculitza el personatge pel seu abús de confiança.

Juntament amb aquestes dues tècniques de preservació, i a diferència del que hem observat a les versions anglesa i danesa, n'observem una altra d'identificació: l'augment del sentit positiu de la instrucció per mitjà de l'addició d'un adverbi de quantitat, que es concreta en el mot “molt”. En coherència amb el sintagma “el meu ex-condeixeble” i el verb “delegar”, l'adverbi “molt” desplega un sentit positiu (segons el qual Reschke no només en sabia, de delegar, sinó que hi tenia la mà trencada) i un de

negatiu (segons el qual Reschke era especialista en treure's de sobre responsabilitats i endossar coses a la gent). Per mitjà d'aquest adverbi, doncs, s'exageren tant el sentit positiu com el sentit negatiu –corresponent a la intenció del narrador– desplegats pel sintagma “el meu excondeixeble” i el verb “delegar”. Podem reformular-los així:

1. <<Reschke és un antic company d'escola del narrador, a qui aquest aprecia per això i per altres raons, com per exemple la seva gran capacitat de delegar>>.
2. <<Reschke és un antic company d'escola del narrador, per a qui aquest sent un cert menyspreu entre altres coses perquè, en un abús de confiança, ha tingut la barra d'encomanar-li una tasca feixuga i desagradable>>.

En exagerar-se els dos sentits desplegats al text original s'intensifica, també, el contrast entre instrucció i intenció.

Pel que fa al mecanisme de preservació del *foregrounding* equívoc, es concreta en les tècniques que citem a continuació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció de crear complicitat</b> (dislocació a la dreta >> dislocació a la dreta)	Ø	Ø

El sintagma “mein ehemaliger Mitschüler verstand es, Aufgaben zu delegieren” –que com hem vist es comporta com una dislocació a la dreta malgrat no ser-ho en un sentit estricte–, en aquest cas es reexpressa mitjançant un mecanisme de dextralocació característic de la llengua catalana, en què el pronom coreferent és “en” i demana que el sintagma adjunt situat fora de la matriu oracional sigui introduït per la preposició “de” (vegeu Vallduví, 2002, p. 1236): “**en** sabia molt, **de** delegar”. Com a l'original, aquest pronom representa la informació que s'explicitarà a continuació, i indica que es tracta d'un element conegut tant pel narrador com pel lector, el qual tan sols necessita una “crossa” (el sintagma adjunt) per recordar de què es tracta. En realitat, però, és el primer cop que aquesta informació apareix, de manera que si el lector ha copsat el sentit negatiu del verb “delegar” (<<endossar>>) i de l'adverbi “molt”, entindrà aquesta dislocació a la dreta en termes de complicitat; com una picada d'ullet que li fa el narrador.

En definitiva, la versió catalana intensifica la càrrega irònica original com a conseqüència d'un mecanisme de preservació i un d'intensificació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

8URes: Él pretende comprender los reparos de ella, no quiere persuadirla de nada, alaba la imperturbable lealtad de la Denkwitz «a pesar de sus dudas por principio» y le confía la secretaría apenas dos semanas después. **Mi antiguo condiscípulo sabía delegar tareas; si no, no estaría yo haciendo este relato.** (URes:129)

Com a les versions anglesa i danesa, hi observem una preservació del contrast entre instrucció i intenció i una omisió del *foregrounding* equívoc.

El mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
•Reexpressió de la intenció negativa (apel·latiu >> apel·latiu) •Reexpressió de la intenció negativa (verb >> verb)	Ø	Ø

La reexpressió d'un apel·latiu es concreta en el sintagma “mi antiguo condiscípulo”, on de nou trobem que el possessiu “mi” desplega tres sentits diferents: un d'informatiu (mitjançant el qual el narrador recorda al lector que Reschke i ell havien anat junts a escola); un de positiu (relacionat amb el matís afectuós que es desprèn del possessiu pel fet de ser redundant); i un de negatiu, segons el qual aquest matís afectuós revela, en realitat, una voluntat de ridiculització per part de la veu narrativa.

El sentit que coincideix amb la intenció del narrador és el d'orientació negativa, que el lector identifica gràcies als elements contextuals que ja hem esmentat a propòsit de l'anàlisi de les altres versions.

D'altra banda, la reexpressió de la intenció negativa subjacent a un verb es manifesta, de nou, en el mot “delegar”. Per descriure el sentit positiu que desplega aquest verb, ens podem basar en la definició que ens n'ofereixen els diccionaris:

**delegar:** Dicho de una persona: Dar a otra la jurisdicción que tiene por su dignidad u oficio, para que haga sus veces o para conferirle su representación. (RAE)

**delegar:** Autorizar una persona a otra para que obre en representación suya en algún asunto. *La asamblea delegó una comisión para examinar las pruebas. El ministro ha delegado en el director general para que le represente en la ceremonia. El director ha delegado la firma en el subdirector.* (DUE)

Tal com es recull en aquestes definicions, les connotacions positives que habitualment es desprenen del mot “delegar” tenen a veure amb el fet de confiar en algú per cedir-li una tasca de responsabilitat i representació, la qual cosa –en principi– honora la persona delegada en la mesura que se la considera vàlida per representar una instància que ocupa un càrrec superior. En aquest cas, però, igual com en el text original i a les versions ja comentades, la persona que delega (Reschke) no està en condicions de fer-ho i, a més, el narrador no troba en absolut que la tasca delegada sigui un motiu de satisfacció, sinó tot el contrari.

Així doncs, les dues tècniques descrites despleguen dos sentits, un de positiu i un de negatiu, dels quals només el darrer es correspon amb la intenció del narrador: <<Reschke és un antic company d'escola del narrador, per a qui aquest més aviat sent un cert menyspreu entre altres coses perquè, en un abús de confiança, li ha encomanat una tasca feixuga i desagradable>>.

Pel que fa al mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<b>•Omissió de la intenció de crear complicitat (∅ dislocació a la dreta)</b>	∅

Aquesta tècnica es concreta en el segment “sabía delegar tareas”, que presenta un ordre canònic dels elements oracionals. No hi observem cap dels dos elements de què es constitueix la dislocació a la dreta: ni sintagma adjunt, ni pronom coreferent que representi aquest sintagma dins l'oració. Allò que en l'original i a la versió catalana apareix després de la coma i precedit d'un pronom (“Aufgaben zu delegieren” i “de delegar”) en aquest cas (“delegar tareas”) és un complement regit pel verb. En

conseqüència, desapareix la complicitat que es deriva del fet de presentar com a coneguda una informació que, en realitat, és el primer cop que apareix.

En resum, doncs, la versió espanyola presenta una atenuació de la càrrega irònica original com a conseqüència d'un mecanisme de preservació i un altre d'omissió.

### •Síntesi

L'anàlisi de les versions posa de manifest que, si bé es reexpressa el contrast entre instrucció i intenció, en la majoria de casos (excepte en la traducció catalana), s'atenua la ironia com a conseqüència de l'omissió del *foregrounding* equívoc. És probable que això tingui a veure amb la freqüència amb què la dislocació a la dreta s'empra en cada una de les llengües; així, si bé en català és un fenomen molt comú (com ho és, també, en francès o italià), en anglès, danès i espanyol no ho és tant, cosa que possiblement està relacionat amb el patró entonatiu de les dites llengües.<sup>164</sup> En aquest sentit, l'autor de la versió catalana pot recórrer a un tipus de dislocació molt freqüent en català (basada en el pronom “en”), mentre que els altres traductors disposen de menys opcions per reproduir la complicitat creada al text original per mitjà d'una estructura d'ironia que es basa en una alteració de l'ordre amb què es presenten les diferents peces informatives.

#### 4.1.9 *Passatge irònic 9UR*

9URde: **Der jedes Unheil vorkostende** Professor glaubte dem Bengalen blindlings; **und sogleich entsteht mir ein Bild, auf dem eine blitzneue Fahrradrickscha mit einer Unke als Fahrgast in Richtung Zukunft rollt...** (URde:174)

### •Presentació

En les línies precedents a aquest passatge irònic, el narrador explica que tant Piątkowska com Reschke han fracassat en els seus intents d'evitar que el “cementiri de la reconciliació” se'ls escapi de les mans: ella no ha aconseguit posar en marxa un cementiri a Lituània, i ell no ha pogut aturar

---

<sup>164</sup>Tal com proposa Vallduví (1990, p. 295) al seu article *The role of plasticity in the association of focus and prominence*. Per il·lustrar la tesi que “there are at least two ways across languages in which togetherness of focus and prominence is attained”, Vallduví hi compara la manera com típicament es marca, en anglès i en català, el focus d'una oració: en el primer cas, emprant una determinada entonació; i en el segon, mitjançant configuracions sintàctiques com per exemple la dislocació a la dreta.

el projecte que han aprovat la resta de membres de la Societat de Cementiris de gestionar el trasllat de cadàvers d'Alemanya a Polònia. Davant d'aquesta situació, el narrador fa un comentari mitjançant el qual ridiculitza Reschke per la seva ingenuïtat i, al mateix temps, anuncia de manera implícita que d'ara endavant tot li sortirà malament.

La ironia d'aquest fragment es basa en un contrast entre instrucció i intenció que, a diferència dels passatges analitzats fins ara, revela la intenció transgressora del narrador en la mesura que els dos sentits desplegats a nivell d'instrucció (un de positiu i un de negatiu) formen part d'allò que vol comunicar. Per copsar-la, el lector relaciona el fragment en qüestió amb la xarxa coherent que constitueix el conjunt d'indícis irònics de la novel·la (en els quals el narrador mostra amb freqüència una actitud ridiculitzadora envers els personatges) i, a la vegada, es val d'elements contextuais (el fet que el narrador anés a escola amb Reschke; el fet que, malgrat tot, accepti explicar la seva història, etc.) per copsar també el sentiment d'empatia del narrador.

Pel que fa a les màximes conversacionals, es veu afectada la d'adequació en la mesura que la imatge que presenta el narrador de Reschke (com algú que gaudeix de les desgràcies fins al punt que és ell qui les va a buscar) no encaixa amb la informació rebuda fins ara sobre el món ficcional; si bé el narrador ha indicat més d'una vegada que el personatge és pessimista, res no fa pensar que desitgi tenir mala sort.

La ironia que mostra el narrador en aquest passatge reflecteix el seu sentiment contradictori envers el personatge. D'una banda, el ridiculitza i el presenta com un personatge grotesc i ingenu que, malgrat ser de tarannà pessimista, no s'adona que el projecte del "cementiri de la reconciliació" està definitivament condemnat al fracàs. Al mateix temps, se'n compadeix i expressa preocupació pel seu destí i el de Piątkowska, amb la qual cosa comunica, també, un cert sentiment d'afecte i implicació emocional. Per mitjà d'aquesta ironia, el narrador mostra la voluntat de guanyar-se el lector i persuadir-lo que les dues facetes del seu sentiment tenen raó de ser.

Al mateix temps, el passatge posa de manifest la patètica contradicció que suposa el fet que Reschke, sense saber-ho, s'allunyi inexorablement d'allò que pretén aconseguir: mitjançant la seva admiració a Chatterjee i el seu suport econòmic al negoci de les *rickshaws*, no només no està assentant les bases d'un futur millor (per tal com el "cementiri de la reconciliació" acabarà fracassant malgrat les inversions fructíferes de la Societat de Cementiris en el negoci del bengalí) sinó que s'està cavant la pròpia tomba.

## •Anàlisi de la versió original

La ironia d'aquest passatge es basa en un contrast entre instrucció i intenció que es deriva de les eines següents:

•Intenció transgressora expressada per mitjà d'un participi neutral amb funció atributiva

•Intenció transgressora expressada per mitjà d'una personificació

La primera es concreta en el participi neutral amb funció atributiva “vorkostend”, que el narrador emprà per descriure el personatge de Reschke. Aquest mot desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció, un de positiu i un de negatiu. El sentit negatiu té a veure, d'una banda, amb les accepcions de diccionari del verb “vorkosten” (“tastar”, segons l'*Al-Ca*); i de l'altra, amb el fet que s'empri juntament amb el sintagma “jedes Unheil” (<qualsevol desgràcia / mal presagi>). Segons el *Duden*, el mot “vorkosten” té dues accepcions diferents; una referida al fet de <<tastar menjar o beure>>; i l'altra referida al fet de <<descobrir, experimentar alguna cosa i gaudir-ne per endavant>>:

**vorkosten:** 1. vorher kosten, probieren. *die Speisen, den Wein vorkosten.*  
2. schon im Voraus kosten. *diese Freude möchte ich schon einmal vorkosten.*

En el context que ens ocupa, doncs, “vorkostend” desplega un sentit negatiu segons el qual el narrador, donant la volta a determinats trets característics de la personalitat de Reschke (el seu pessimisme, l'obsessió pel mal averany i, en definitiva, la mala sort que ha tingut en l'aplicació del projecte de “cementiri de la reconciliació”) afirma que el personatge <<tastava; gaudia per endavant les desgràcies>> amb l'objectiu de ridiculitzar-lo.

Paral·lelament, però, s'activa un sentit d'orientació positiva segons el qual el narrador mostra la seva empatia envers el personatge i en certa manera el compadeix per la seva mala sort i per l'esdevenidor que l'espera. Dos elements fan activar aquest sentit: 1) la imatge que ve a continuació, que evoca la personificació d'un gripau anant cap al futur dalt d'una *rickshaw* i sintetitza, així, la inquietud del narrador; i 2) les referències constants als gripaus com a símbols del mal averany, que es repeteixen al llarg de la novel·la i que el narrador associa al personatge (vegeu el subapartat “3.1.2 La història”), expressant i encomanant així al lector una certa inquietud sobre el caire que prendran els esdeveniments.



La personificació d'un gripau que viatja cap al futur es concreta en la frase “sogleich entsteht mir ein Bild, auf dem eine blitzneue Fahrradrickscha mit einer Unke als Fahrgast in Richtung Zukunft rollt“, en la qual el narrador descriu la imatge que li suggereix el fet que Reschke confii plenament en Chatterjee i en l'èxit dels seus negocis. Es tracta d'una personificació des de dos punts de vista diferents. D'una banda, el narrador evoca una *rickshaw* que té vida pròpia (“eine blitzneue Fahrradrickscha [...] in Richtung Zukunft rollt“, <una *rickshaw* nova de trinca [...] es dirigeix cap al futur>) i que duu com a passatger un gripau (“mit einer Unke als Fahrgast“).

D'altra banda, aquesta mateixa imatge és, també, una personificació en la mesura que es presenta com si fos independent i el narrador –malgrat ser-ne l'autor– no hi tingués res a veure. Això es deriva del fet que el verb “entstehen” (“néixer, esdevenir, formar-se, originar-se”, *Al-Ca*) té com a subjecte “ein Bild” (<una imatge>) i com a complement indirecte el pronom “mir” (que es refereix al narrador).

La imatge d'aquesta *rickshaw* que viatja cap al futur amb un gripau de passatger desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció:

1) Un sentit negatiu que té un aspecte humorístic ridiculitzador, relacionat amb el fet que el passatger de la *rickshaw* és, precisament, un gripau. El lector sap (perquè el narrador ha fet referència a aquesta informació anteriorment) que Reschke, a la universitat, és conegut amb el nom de “die Unke” (“el Gripau”). D'altra banda, el sentit humorístic de la imatge també està relacionat amb el fet que aquest gripau que s'associa a Reschke viatgi dalt d'una *rickshaw*, atès que el vidu sent una gran admiració per Chatterjee, un bengalí emprenedor que ha començat a implantar amb èxit el transport amb *rickshaw* en diverses ciutats europees.<sup>165</sup>

Mitjançant aquesta imatge, doncs, el narrador magnifica dos trets atribuïts a Reschke (la semblança amb un gripau que li atribueixen els estudiants per mofar-se'n, i l'admiració –excessiva segons el narrador– que sent per Chatterjee), fins al punt que esdevenen grotescos i redueixen el personatge

---

<sup>165</sup>Aquesta admiració de Reschke envers Chatterjee es fa palesa en diverses ocasions al llarg de la novel·la. Un exemple és el que citem a continuació, en el qual el narrador reproduceix un fragment extret del dietari del personatge: «aquest bengalí d'activitats cosmopolites fa germinar incansablement esperances, esperances de doble fons. Treu suc de tot allò que ens oprimeix. Per exemple, el posa de bon humor que els preus cada vegada més alts del petroli encareixin cada dia la benzina, d'una manera més sensible sobretot als països pobres, per tant també a Polònia, perquè això fa afluir més clientela al seu negoci de rikschas.» (URca:112).

a una caricatura, rere la qual s'amaga la voluntat ridiculitzadora habitual de la veu narrativa.

2) Un sentit d'orientació positiva, mitjançant el qual el narrador comunica empatia envers Reschke i també inquietud, en coherència amb el que hem comentat a propòsit del participi “vorkostend”. El fet que una “Unke” (símbol de malastrugança) avanci cap al futur dalt d'una *ricksshaw* nova de trinca (un mitjà de transport que simbolitza el progrés i la prosperitat) suggereix que la història de Reschke i Piątkowska acabarà malament.<sup>166</sup>

A nivell d'instrucció, els dos sentits desplegats per aquesta personificació –així com també pel participi “vorkostend”– són gairebé contradictoris; tanmateix, tots dos formen part de la intenció del narrador. D'una banda, l'actitud ridiculitzadora constant que mostra el narrador envers els personatges indica al lector que el sentit negatiu és rellevant. D'altra banda, dos factors més el duen a identificar també el sentit positiu com a part integrant de la intenció del narrador: 1) el fet que la veu narrativa presenti la imatge evocada com si fos un pensament autònom i inevitable; d'aquesta manera mostra l'aprensíó que sent davant el futur malastruc de Reschke i deixa entreveure l'empatia que, malgrat tot, sent envers els dos protagonistes; i 2) els punts suspensius del final del passatge, que suggereixen l'estat reflexiu en el qual se sumeix el narrador després d'evocar aquesta imatge de mal averany.

L'efecte irònic, doncs, es deriva del contrast que s'estableix entre el nivell de la instrucció (on els dos sentits desplegats es contradiuen) i el de la intenció (on els dos sentits conflueixen, malgrat que resulti sorprenent per al lector i per al mateix narrador).

### •Anàlisi de la versió anglesa

9URen: The professor, **who as a rule foresaw calamity in everything**, believed in the Bengali blindly. **An image rises up before my eyes; a spanking new**

---

<sup>166</sup>Es tracta d'un passatge premonitori (vegeu l'apartat “El paper dels passatges irònics en l'estructuració de l'univers narratiu d'*Unkenrufe*”). A partir d'aquest moment, els protagonistes perdran el control del seu projecte, que es convertirà en un negoci controvertit i polèmic que facilita als descendents dels alemanys expulsats de l'actual Polònia després de la Segona Guerra Mundial d'anar tornant a la seva antiga terra. D'altra banda, la referència a l'admiració que sent Reschke envers el personatge bengalí també indica mal averany, en la mesura que: a) quan els protagonistes hagin abandonat la presidència d'honor de la Societat de Cementiris, els acusaran d'haver rebut tractes de favor de l'empresa Chatterjee & Co., en la qual Reschke ha invertit bona part del capital de la societat; i b) justament aquest presumpte tracte de favor és un Volvo, el cotxe amb el qual els dos protagonistes tindran l'accident de trànsit mortal amb què es clou la novel·la.

**bicycle rickshaw with a toad as passenger, rolling in the direction of the future...** (URen:175)

Hi observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (personificació >> personificació)	• <b>Omissió de la intenció transgressora</b> (participi neutral >> verb)	∅

Com en el text original, la personificació és doble: la imatge evocada (d'una “spanking new bicycle rickschaw with a toad as passenger”) té, també, vida pròpia, la qual cosa es reflecteix en la frase “an image rises up before my eyes”. D'aquesta manera, a més del sentit negatiu que s'activa d'acord amb el component humorístic ridiculitzador associat a la imatge d'un gripau (que remet al personatge de Reschke) anant cap al futur dalt d'una *rickshaw*, se n'activa un de positiu –relacionat, també, amb els punts suspensius del final– segons el qual el narrador mostra empatia i preocupació davant la <<imatge que s'alça / sorgeix davant dels seus ulls>>.

Els mateixos factors que hem esmentat a propòsit de l'anàlisi del passatge original duen el lector a identificar aquests dos sentits amb la intenció del narrador. Tanmateix, una tècnica d'atenuació fa que aquest contrast entre instrucció i intenció sigui menys evident que en el text original. Es concreta en el verb “foresee”, emprat com a traducció del participi neutral “vorkostend”. El sentit negatiu de ridiculització que, en el text original, s'activa d'acord amb el significat de diccionari del verb “vorkosten” (<<tastar; gaudir per endavant>>), en aquest cas no és rellevant. En combinació amb el mot “calamity”, el verb “foresee” no denota cap voluntat de ridiculitzar el personatge, atès que, com suggereix la definició que ens proposa el *COED*, no té connotacions ni positives ni negatives:

**foresee:** be aware of beforehand; predict.

En conseqüència, el sentit negatiu de ridiculització desapareix i el comentari del narrador (“who as a rule foresaw calamity in everything”) esdevé merament informatiu. De retruc, s'atenua el sentit positiu d'empatia

i preocupació envers el personatge, que en aquest cas es desprèn, sobretot, de la frase en la qual es concreta la personificació comentada més amunt.

Així doncs, la versió anglesa mostra una càrrega irònica menys intensa que la del passatge original, fruit d'un mecanisme d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió danesa

9URda: Professoren, **som smagte alle ulykker på forskud**, troede blindt på bengaleren; **og straks opstår der for mig et billede, på hvilket en splinterny cykelrickshaw triller af sted mod fremtiden med en klokkefrø som passager...** (URda:147)

Hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, que es deriva d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (participi neutral &gt;&gt; verb + locució lèxica)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (personificació &gt;&gt; personificació)</p>	Ø	Ø

La primera es concreta en el verb “smage” (“taste”, segons el *Da-En*) i la locució lèxica “på forskud” (<per endavant>). De manera semblant al que hem observat en el text original, “smage” desplega dos sentits diferents. Un d'ells, d'orientació negativa, té a veure amb l'entorn cotextual en què apareix el mot (en concret, amb el complement directe “alle ulykker”, <totes les desgràcies>), així com també amb una de les accepcions del verb, recollida en la definició que ens n'ofereix el *DDO*. Segons aquesta accepció, “smage” significa <notar o experimentar el gust d'alguna cosa, en especial de menjar, amb l'ajut dels sentits del gust i l'olfacte> i, per extensió, també pot voler dir <notar o experimentar quelcom mitjançant l'experiència personal>:

**smage:** **2. a.** mærke eller opleve smagen af et stof, især en madvare, ved hjælp af sansorganerne i munden (og i næsen). **b.** mærke eller opleve noget ved at erfare det personligt. (*DDO*)

Altra vegada, doncs, s'activa un sentit negatiu mitjançant el qual el narrador estrafà el tarannà pessimista i ingenu que, a parer seu, caracteritza el personatge de Reschke i suggereix que aquest <<gaudia de les desgràcies per endavant>>, amb la intenció de ridiculitzar-lo. En aquest cas, el matis “per endavant” –per mitjà del qual el narrador reforça el caràcter grotesc de Reschke–, no inclòs en el verb, es comunica mitjançant la locució lèxica “på forskud” (<abans que sigui necessari, abans que sigui actual>):

**på forskud:** før det er nødvendigt; før noget er aktuelt. (DDO)

Paral·lelament a aquest sentit negatiu, però, se n'activa un de positiu que té a veure, sobretot, amb l'altra tècnica de preservació: la reexpressió de la intenció transgressora subjacent a una personificació que desplega, també, dos sentits a nivell d'instrucció, coherents amb els que acabem de comentar.

Com en el text original, el sentit d'orientació negativa –segons el qual el narrador ridiculitza el personatge– s'activa a partir del caràcter humorístic i ridiculitzador que suggereix la imatge evocada pel narrador: “en splinterny cykelrickshaw triller af sted mod fremtiden med en klokkefrø som passager” (<una *rickshaw* nova de trinca avança cap al futur amb un gripau com a passatger>). Pel que fa al sentit d'orientació positiva –segons el qual el narrador mostra inquietud i preocupació per allò que pugui ocórrer al personatge–, té a veure amb el fet que la mateixa imatge tingui vida pròpia, tal com suggereix la frase “straks opstår der for mig et billede” (<de seguida es crea / sorgeix una imatge davant meu>). Els mateixos factors que hem esmentat a propòsit de l'anàlisi del passatge original indiquen al lector que tots dos sentits es corresponen, a parts iguals, amb la intenció de la veu narrativa.

Per tant, la versió danesa manté la càrrega irònica del text original, com a resultat d'aplicar un mecanisme de preservació.
--

### •Anàlisi de la versió catalana

9URca: El professor, **que palpava per endavant qualsevol desgràcia**, es cregué el bengalí a cegues; **i a l'instant se m'apareix una imatge en la qual una rikscha nova de trinca corre cap al futur portant un gripau de viatger...** (URca:147)

Hi observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, que es deriva d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (personificació >> personificació)	• <b>Omissió de la intenció transgressora</b> (participi neutral >> verb + locució lèxica)	Ø

En aquest cas, com a la versió anglesa, tan sols es reexpressa la intenció transgressora subjacent a la personificació. Altra vegada, els dos sentits que aquesta desplega a nivell d'instrucció estan relacionats, d'una banda, amb el contingut ridiculitzador de la imatge evocada; i de l'altra, amb el caràcter autònom de la mateixa imatge –així com també amb els punts suspensius finals–, que comunica un sentiment d'empatia i preocupació.

Tanmateix, l'ús del verb “palpar” (en el si de la frase “palpava per endavant qualsevol desgràcia”) omet el sentit negatiu que el participi neutral “vorkostend” desplega en el passatge alemany i, de retruc, també la intenció transgressora que se'n desprèn. Si bé en aquell cas la combinació de “vorkostend” amb “jedes Unheil” suggereix una voluntat de ridiculitzar el personatge (<<el qual tastava, gaudia per endavant de qualsevol desgràcia>>), a la versió catalana el verb “palpar” i el complement directe “desgràcia” fan la funció d'explicitar una informació que fins ara s'ha donat de manera indirecta, sobretot per mitjà de l'obsessió que té Reschke amb els raucs de gripau: <<el professor palpava / experimentava per endavant qualsevol desgràcia>>, és a dir, <<veia venir les desgràcies>>. Com que això no implica que també <<en gaudís>>, el sentit negatiu de ridiculització desapareix, la qual cosa afecta l'estructura de contrast entre instrucció i intenció.

Resumint, la versió catalana presenta una càrrega irònica de menys intensitat que la del text original, com a resultat d'un mecanisme d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

9URes: El catedrático, **que paladeaba de antemano cada desgracia**, creía ciegamente en el bengalí; y **enseguida se me aparece una imagen en la que una ciclorriksha flamante se dirige hacia el futuro...** (URes:191)

Hi observem un mecanisme d'omissió del contrast entre instrucció i intenció, fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció transgressora</b> (participi neutral &gt;&gt; verb + locució lèxica)</li> <li>•<b>Omissió de la intenció transgressora</b> (personificació &gt;&gt; personificació)</li> </ul>	∅

Totes dues tècniques estan estretament relacionades, atès que una d'elles és, en certa manera, conseqüència de l'altra. Malgrat que el verb “paladear” activi, com l'original “vorkosten” (i a diferència de l'anglès “foresee” i el català “palpar”) un sentit d'orientació negativa segons el qual el narrador ridiculitza el personatge de Reschke afirmant que <<assaboria per endavant cada desgràcia>>), el lector espanyol difícilment pot copsar, paral·lelament, el sentit positiu d'empatia que, en canvi, sí que es pot identificar en el passatge alemany.

El motiu d'aquesta omissió de la intenció transgressora és l'altra tècnica, que es concreta en una personificació. A diferència del que observàvem al text alemany, en aquest cas la imatge evocada pel narrador no inclou un gripau personificat sinó únicament la *rickshaw* nova de trinca que es dirigeix cap al futur. Això fa que desapareguin tant el sentit negatiu com el positiu de la personificació original, en la mesura que desapareix: 1) la referència humorística i ridiculitzadora a Reschke; i 2) el to ominós que permet identificar la inquietud del narrador, atès que en aquest cas allò que es dirigeix cap al futur és la *rickshaw* (símbol de la prosperitat), no pas el personatge de Reschke convertit en gripau (símbol del mal averany).

En conclusió, la versió espanyola omet la càrrega irònica del text original, com a conseqüència d'un mecanisme d'omissió.

### •Síntesi

L'anàlisi d'aquest passatge posa de manifest una vegada més que les eines d'ironia emprades en cada fragment formen part d'un tot coherent i molt ben travat, de manera que, sovint, l'aplicació d'una única tècnica d'omissió pot alterar l'entorn cotextual i generar-ne d'altres. Un exemple és la traducció espanyola, en què malgrat l'ús d'un verb (“paladear”) que, com l'original (“vorkosten”) activa un sentit negatiu ridiculitzador, la intenció transgressora que es desprèn del mot alemany desapareix, en aquest cas, com a resultat de la desaparició del sentit positiu d'empatia inherent a la

personificació. Atès que, a l'original, aquest sentit positiu contribueix a fer aflorar, també, un sentit d'empatia rere el participi neutral “vorkostend”, en eliminar-se el sentit positiu de la personificació s'elimina, també, del verb “paladear”.

#### **4.1.10 Passatge irònic 10UR**

10URde: [In Fleischfarbe abgebildet ist Wróbel's eine Hand, die rechte, wie sie mit der linken Hand, die nicht ins Bild kam, vom Fußende weg den Sargdeckel hochstemmt. Ich glaube zwei handgeschmiedete Sargnägel, die keinen Halt mehr gaben, am rechten Sargrand erkennen zu können, passend für Reschke's Sammlung.]

**Natürlich** war es ihm wichtig, in seinem Tagebuch »die anrührende Schönheit des mumifizierten Mannes« festzuhalten, dessen leicht seitlich geneigten Schädel, den immer noch üppigen Faltenwurf des Leichenhemdes bis zu den verdeckten Füßen hin. (URde:186)

#### **•Presentació**

Aquest darrer passatge se situa en un context en què, malgrat que la Societat de Cementiris s'ha convertit en un negoci de trasllat de cadàvers (en contra de la voluntat de Reschke i Piątkowska), els protagonistes encara en són els gerents. Mentre cerquen nous terrenys per ampliar el cementiri juntament amb un altre membre del consell d'administració, un dia es troben a la cripta d'una església de Danzig. Piątkowska demana d'obrir un dels taüts, i el capellà els ho permet. En el passatge en qüestió, el narrador reproduceix la descripció que en fa Reschke.

A nivell discursiu, la ironia es basa en dues estructures (un contrast entre dues veus del narrador i un contrast entre instrucció i intenció). El lector en copsa l'efecte irònic d'una banda interpretant aquest passatge i la intenció ridiculitzadora que se'n desprèn en el context de tot l'entramat d'indícis textuais d'ironia de la novel·la; i d'altra banda posant en relació les connotacions habituals que, segons la seva pròpia experiència, es poden associar a determinats mots (que giren entorn del camp semàntic de la mort, com per exemple “mumifizierter Mann”) i el tractament positiu que en fa el narrador en aquest cas concret, posant-lo en boca de Reschke.

Pel que fa a les màximes de Grice, es violen la de d'adequació i la de manera. La d'adequació, com a resultat de la incongruència que suposa, segons el conjunt bàsic de creences compartides per lector i narrador, el fet que aquest darrer no tingui res a objectar sobre l'afirmació que una mòmia és bella. La de manera, com a resultat de la impostació d'una veu propera a l'escripturalitat, rere la qual s'amaga la intenció ridiculitzadora del narrador; en lloc de criticar-lo directament per la seva actitud i opinions, el posa en evidència de manera indirecta, imitant-ne el discurs.



L'efecte perlocucionari buscat és, en coherència amb el que hem observat a la resta de passatges, convèncer el lector que 1) Reschke és un personatge il·luminat, que no toca de peus a terra i que, en definitiva, només té idees insensates (com per exemple, que una mòmia és bella); i 2) el “cementiri de la reconciliació” és un projecte tan reprobable i esbojarrat com són moltes de les seves idees i opinions.

D'altra banda, la contradicció que es posa en relleu en aquest passatge irònic és el fet que Reschke s'entretengui a contemplar una mòmia i a descriure'n la bellesa sense adonar-se que la seva pròpia mort és aprop. El fet de seguir al capdavant del “cementiri de la reconciliació” –i, per tant, de continuar fent negocis amb Chatterjee– el va acostant inexorablement al seu destí, per bé que aquesta informació no es revelarà del tot al lector fins a la darrera pàgina de la novel·la.

### •Anàlisi de la versió original

Hi observem dues estructures d'ironia estretament vinculades: 1) un contrast entre dues veus del narrador i 2) un contrast entre instrucció i intenció.

El contrast entre dues veus del narrador (una de les quals, la convencional, no és explícita en el passatge però sí en el paràgraf immediatament anterior) és resultat de la combinació d'aquestes eines:

*Eines de contrast entre les dues veus:*

- Ús d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració
- Ús d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada

*Eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat*

- Ús d'un estil nominal
- Ús d'una combinació lèxica artificiosa
- Ús d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat (participi neutral amb funció atributiva + substantiu)

Les eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat es concentren en el segment que comença amb una breu cita extreta del dietari de Reschke (“»die anrührende Schönheit des mumifizierten Mannes«”, <la bellesa corprenedora de l'home momificat>). El fet que aquest sintagma nominal, en discurs directe, estigui integrat sintàcticament en el discurs de la veu narrativa ens duu a considerar tot el segment marcat en negreta, incloent-hi la cita, com un fragment en discurs indirecte lliure rere el qual s'amaga el narrador. Aquest, possiblement

influint per la lectura del dietari del protagonista i impel·lit per la voluntat de ridiculitzar-lo, imita l'estil proper a l'escripturalitat característic de Reschke.

L'ús d'un estil nominal es concreta en tres grups nominals complexos que apareixen de manera consecutiva: 1) “die anrührende Schönheit des mumifizierten Mannes” (format per un subst. predeterminat per un adj. i postdeterminat per un adj. declinat en genitiu + subst.); 2) “leicht seitlich geneigten Schädel” (format per un subst. predeterminat per un adj. que al seu torn és predeterminat per dos adv.); i 3) “den immer noch üppigen Faltenwurf des Leichenhemdes” (format per un subst. predeterminat per un adv. + un adj. i postdeterminat per un subst. declinat en genitiu).

L'ús d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en: 1) un mot de registre elevat (“anrührende”, que el *Duden* classifica com a culte); 2) una col·locació pròpia de contextos propers a l'escripturalitat (“leicht geneigt”);<sup>167</sup> i 3) diversos mots d'ús poc freqüent i més aviat propis de contextos literaris: “Faltenwurf”, “Leichenhemd” i “mumifizieren” (“caient”, “mortalla” i “momificar” respectivament, segons l'*Al-Ca*).<sup>168</sup>

Finalment, l'ús d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat el trobem en el sintagma “die anrührende Schönheit”, format per un participi neutral amb funció atributiva + substantiu, que com ja hem vist en passatges precedents (per exemple, el 6UR), és més propi de contextos que tendeixen a l'escripturalitat que no pas d'aquells que tendeixen a l'oralitat.

La combinació d'aquestes eines fa aflorar una veu impostada, propera a l'escripturalitat i amb certs matisos literaris. El llenguatge emprat en el segment en negreta contrasta amb la veu narrativa convencional, que el lector identifica amb un estil més allunyat de l'escripturalitat i que, si bé no s'explicita en el passatge pròpiament dit, sí que és present en el paràgraf que el precedeix.

Allò que fa, però, que el lector copsi com a irònic el contrast entre els trets característics d'una veu propera a l'escripturalitat i els trets de la veu narrativa convencional són les eines de contrast entre totes dues veus. Una d'elles és l'ús d'una alternança entre un fragment en discurs indirecte lliure (que es manifesta en tot el passatge irònic pròpiament dit) i un fragment de narració (el paràgraf immediatament anterior). La presència, en el fragment de discurs indirecte lliure, de trets lingüístics propis de Reschke

<sup>167</sup>Aquesta locució apareix 59 vegades al corpus *DWDS*, en exemples trets d'obres literàries, d'assaig o de literatura especialitzada; no n'hi ha cap, en canvi, que pertanyi al subcorpus de llengua oral del *DWDS*.

<sup>168</sup>Els dos primers no apareixen cap vegada al *DWDS*. El mot “mumifizieren” hi apareix 34 vegades i, en la major part dels casos, ho fa en textos literaris.

indica al lector que l'emissor últim d'aquesta veu impostada és el narrador, amb la seva intenció ridiculitzadora habitual.

L'altra eina de contrast entre les dues veus és l'ús d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. Es concreta també en les línies destacades en negreta, en les quals l'ús d'un llenguatge proper a l'escripturalitat no garanteix la qualitat del contingut, que podem reformular així: <<Una mòmia de dos-cents anys pot ser bella, si per exemple –com és el cas de la que ens descriu Reschke– té el crani lleugerament inclinat a un costat i encara conserva el caient de la mortalla>>. Es tracta d'una idea opinable (habitualment, una mòmia s'associa a l'angúnia, el fàstic i la por, no pas a la bellesa) i sense gaire lògica (amb el temps la roba es deteriora; difícilment una mortalla pot conservar, després de dos-cents anys, un caient abundant). El fet de presentar-la, doncs, mitjançant un llenguatge formal i amb certs matisos literaris no la fa ser més certa o valuosa. Això permet al lector de veure que la veu narrativa no subscriu aquesta idea i que, en realitat, la seva intenció és ridiculitzar el personatge.

Una altra cosa que fa possible la identificació d'aquesta intenció negativa subjacent al contrast entre dues veus és l'estructura de contrast entre instrucció i intenció. Es deriva d'una única eina d'ironia:

#### •Intenció negativa expressada per mitjà d'un adverbi d'argumentació<sup>169</sup>

En el context en què apareix, l'adverbi “natürlich” (“naturalment, evidentment”, segons el diccionari *Al-Ca*), desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció, que es corresponen amb les dues primeres accepcions que ens n'ofereix el *Duden*:

**natürlich:** 1. selbstverständlich: *du hast n. recht mit deiner Kritik.* 2. drückt aus, dass etwas so geschieht, wie man es erwartet, vorausgesehen, geahnt hat: *er kam n. wieder zu spät.*

Un dels dos sentits, doncs, que té una orientació positiva, suggereix que el narrador entén i troba lògic que Reschke vulgui descriure amb detall la bellesa de la mòmia. L'altre sentit, en canvi –que coincideix amb l'expressat en l'exemple de la segona accepció, en la definició que acabem

---

<sup>169</sup>Emprem aquest terme seguint Weinrich (2007, p. 598), que amb l'etiqueta “Argumentations-Adverbien” es refereix als adverbis que es fan servir per connectar arguments en el marc d'un raonament. Dins d'aquesta categoria hi inclou els “Geltungs-Adverbien” (<adverbis de validesa>), que comuniquen fins a quin punt el parlant està segur d'allò que afirma i entre els quals destaca l'adverbi que ens ocupa en aquest passatge: “natürlich”.

de citar–, té una orientació negativa segons la qual el narrador troba lògic que Reschke vulgui descriure la mòmia amb detall, però no pas perquè comparteixi la seva idea sinó perquè, tenint en compte el caràcter extravagant del personatge, no és gens estrany que vulgui fer-ho.

Un índex cotextual i un de contextual permeten al lector d'identificar aquest sentit negatiu en tant que intenció: 1) la voluntat ridiculitzadora que es desprèn de l'estructura de contrast entre dues veus; i 2) l'actitud de rebuig i burla que el narrador adopta per sistema envers els dos protagonistes al llarg de la novel·la.

En resum, doncs, les dues estructures d'ironia emprades en aquest passatge (un contrast entre dues veus del narrador i un contrast entre instrucció i intenció) es complementen i es reforcen mútuament.

### •Anàlisi de la versió anglesa

10URen: [Wróbel's right hand, holding the coffin lid with the help of his left, which is outside the picture, appears in flesh color. I believe I can identify, on the right edge of the coffin, two hand-forged coffin nails that have come loose; just the thing for Reschke's collection.]

**Of course, he simply had to record in his diary “the touching beauty of that mummified man, the skull slightly inclined to one side, the still sumptuous drapery of the shroud down to the covered feet.”** (URen:188)

Hi observem dos mecanismes: una omisió del contrast entre dues veus del narrador i una preservació del contrast entre instrucció i intenció.

L'omisió del contrast entre dues veus és fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de l'estil nominal</li> <li>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</li> </ul>	<p><i>De les eines de contrast</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Discurs indirecte lliure &gt;&gt; discurs directe</li> <li>•Omissió d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut)</li> </ul> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat &gt;&gt; convencional</li> </ul>	<p>Ø</p>

Les tècniques de preservació es refereixen a la veu impostada. Pel que fa a la reexpressió d'un estil nominal, es concreta en els tres segments que ja hem comentat a propòsit de la versió original: 1) “the touching beauty of that mummified man”, format per un substantiu predeterminat per un adjectiu i postdeterminat per un sintagma preposicional (constituït per prep. + adj. + subst.); 2) “the skull slightly inclined to one side”, format per un substantiu + adjectiu predeterminat per un adverb i postdeterminat per un sintagma preposicional (constituït per prep. + determinant + subst.); i 2) “the still sumptuous drapery of the shroud down to the covered feet”, format per un substantiu predeterminat per un adjectiu (al seu torn predeterminat per un adv.) i postdeterminat per dos sintagmes preposicionals (constituïts per prep. + subst.; i prep. + adj. + subst.).

La reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en l'ús de diversos mots poc freqüents: “touching”, “mummified”, “inclined”, “sumptuous”, “drapery” i “shroud”.<sup>170</sup>

Malgrat aquestes dues tècniques de preservació, però, el contrast entre dues veus s'omet com a conseqüència de tres tècniques d'atenuació. La primera afecta la veu impostada i té una importància relativa: es tracta de la substitució d'un procediment de complementació nominal per un altre de convencional, concretat en el sintagma “the touching beauty” (com hem vist al passatge 6URen, l'avantposició és un procediment de complementació habitual en anglès). Les altres dues tècniques d'atenuació, en canvi, afecten les eines de contrast entre les dues veus, i d'elles es deriva l'omissió d'aquest contrast.

Es concreten en el segment “the touching beauty of that mummified man, the skull slightly inclined to one side, the still sumptuous drapery of the shroud down to the covered feet”. A diferència del que hem observat al passatge original, en què el fragment en discurs directe (la cita de Reschke) es correspon únicament amb el sintagma “»die anrührende Schönheit des mumifizierten Mannes«”, en aquest cas tot el segment s'inclou entre cometes.

Com a conseqüència de la substitució d'un fragment en discurs indirecte lliure per un altre en discurs directe, difícilment es pot copsar la intenció

---

<sup>170</sup>No apareixen al llistat de paraules més freqüents. El corpus *BNC* recull 207 ocurrences de l'adjectiu “touching”; 38 del verb “mummify”; 15 del verb “incline”; 226 de l'adjectiu “sumptuous” i 67 del substantiu “drapery”. Pel que fa a “shroud”, hi trobem 226 ocurrences incloent-hi no tan sols l'accepció de diccionari rellevant en el cas que ens ocupa (que en català equival a “mortalla”) sinó també l'altra accepció recollida al diccionari *CALD*: “a layer of something which covers or surrounds something; a situation which prevents something from being known or understood”.

ridiculitzadora del narrador, atès que l'ambigüitat entorn de la identitat de l'agent emissor del segment ha desaparegut: si bé a l'original els trets lingüístics d'una veu propera a l'escripturalitat no impedeixen identificar la presència del narrador rere aquesta veu, a la versió anglesa hi ha raons per pensar que pràcticament l'únic agent que s'amaga rere les paraules citades és Reschke, la veu del qual el narrador reproduïx de manera textual. Això, al seu torn, desemboca en una omisió de la fal·làcia; a diferència del que observàvem al text original, en aquest cas l'ús d'un estil formal i literari per expressar una idea qüestionable s'atribueix a Reschke, un personatge extravagant i exagerat, enamorat de les seves pròpies paraules, la intenció del qual no és persuadir ningú de les seves idees sinó exposar-les en un to solemne i pompós. En definitiva, doncs, desapareix el contrast original entre les dues veus.

Pel que fa al mecanisme de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció, és fruit de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adv. d'argumentació >> adv. d'argumentació) <sup>171</sup>	• <b>Pèrdua d'un indici contextual</b> (mecanisme d'omissió del contrast entre dues veus del narrador, dins el mateix passatge irònic)	• <b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (addició d'un adverbi)

A la tècnica de preservació (que es concreta en una reexpressió de la intenció negativa mitjançant l'adverbi “of course”), se n'hi suma una d'intensificació: la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció per mitjà de l'addició d'un altre adverbi, que es concreta en el mot “simply”. De manera paral·lela a “of course”, desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció, per bé en aquest cas un d'ells és d'orientació neutra i l'altre és d'orientació negativa. El primer es reflecteix en la segona accepció que ens n'ofereix el *COED*:

**simply**: 2. merely; just.

<sup>171</sup>Cal tenir present que, en anglès, la mena d'adverbis que en referència a l'alemany hem anomenat d'“argumentació” es correspon amb les categories d'“evaluation adverbs” o “modality adverbs” (seguint la classificació proposada a *The Cambridge Grammar of the English Language*, 2002).

Segons aquest sentit, el narrador es refereix al fet que Reschke deixés constància al seu dietari de l'experiència d'haver vist una mòmia destacant que ho va fer <<simplement, sense gaire esforç>>, tal com succeeix amb les coses senzilles. Tanmateix, l'entorn cotextual que segueix el segment “he simply had to record in his diary” (és a dir, el fragment en discurs directe), mostra una descripció que no ho és gens, de senzilla; com hem vist, es caracteritza per la presència de trets lingüístics propers a l'escripturalitat, que hi aporten un to artificios i altisonant. En conseqüència, s'activa un altre sentit (aquesta vegada, d'orientació negativa) segons el qual el narrador es riu del personatge per la seva manera artificiosa i poc natural d'expressar-se.

Aquesta tècnica d'intensificació, però, és compensada per una altra d'atenuació que dificulta al lector la tasca d'identificar el sentit negatiu subjacent a l'ús dels adverbis “of course” i “simply”. Es tracta de la pèrdua d'un indici contextual, que es deriva del mecanisme d'omissió del contrast entre dues veus del narrador. Com hem comentat al subapartat precedent, en el passatge original el contrast entre dues veus del narrador posa de manifest la intenció de la veu narrativa de ridiculitzar el personatge de Reschke, i això contribueix a reforçar l'estructura de contrast entre instrucció i intenció.

A la versió anglesa, en canvi, i com a conseqüència de l'omissió del contrast entre dues veus, aquest indici contextual indicador de la ironia ha desaparegut. La compensació entre aquesta tècnica d'atenuació i la tècnica d'intensificació que hem exposat més amunt desemboca en una preservació del contrast entre instrucció i intenció.

Resumint, la versió anglesa presenta una càrrega irònica inferior a la del text original com a conseqüència d'una compensació entre un mecanisme d'omissió i un de preservació.
---

### •Anàlisi de la versió danesa

10URda: [Afbildet i kødfarve er Wróbels ene hånd, den højre, som sammen med den venstre, der ikke er kommet med på billedet, vipper kistelåget i vejret fra fodenden. Jeg mener på den højre kant af kisten at kunne skelne to håndsmedede ligkistesøm, som ikke længere holdt sammen på noget, passende til Reschkes samling.]

**Selvfølgelig** var det **af vigtighed** for ham at fastholde „den mumificerede mands bevægende skønhed” i sin dagbog, hans let til siden hældende kranium, ligskjortens stadig væk fyldige foldekast helt ned til de tildækkede fødder. (Urda:158)

Hi observem dos mecanismes: una intensificació del contrast entre dues veus del narrador, i una preservació del contrast entre instrucció i intenció.

La intensificació del contrast entre dues veus es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines de contrast</i>  <b>•Reexpressió d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Reexpressió de l'estil nominal</b>  <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b></p>	<p>Ø</p>	<p><i>De les eines de contrast</i>  <b>•Èmfasi d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Addició d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat</b></p>

La tècnica de preservació de l'eina de contrast entre les dues veus es concreta en el segment “den mumificerede mands bevægende skønhed” i sin dagbog, hans let til siden hældende kranium, ligskjortens stadig væk fyldige foldekast helt ned til de tildækkede fødder”, que de manera semblant al que hem explicat a propòsit del passatge original, presenta els trets característics d'un discurs indirecte lliure (en el qual es percep una veu impostada) i que contrasta amb el fragment de narració del paràgraf anterior (que el lector identifica amb la veu narrativa convencional).

Les tècniques que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat, tant les de preservació com la d'intensificació, s'observen en el passatge irònic pròpiament dit, en el qual tornem a trobar un breu fragment en discurs directe (atribuït al personatge de Reschke) que s'integra sintàcticament en el discurs indirecte lliure per mitjà del qual el narrador imita el llenguatge artificios del protagonista.

La reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en l'ús d'una sèrie de mots que són de registre culte o d'ús poc freqüent. En el primer grup hi trobem “kranium” (“skull”, segons el *Da-En*);<sup>172</sup> i “foldekast”, que no apareix ni al *Da-En*, ni al *Politiken* ni al *DDO*, i que l'*ODS* vincula a la llengua literària. En el segon grup hi trobem la locució lèxica “af vigtighed”; el participi del verb “mumificere”; i el substantiu “ligskjorte”.<sup>173</sup>

<sup>172</sup>Per la seva etimologia grecollatina, “kranium” s'associa a un registre més culte que el sinònim “hovedskal”.

<sup>173</sup>El *KorpusDK* recull 86 ocurrences de la locució “af vigtighed”; 10 del verb “mumificere”; i 5 del substantiu “ligskjorte” (aquest darrer, a més, no es recull als diccionaris *Politiken*, *DDO* ni *Da-En*).



La reexpressió d'un estil nominal es manifesta, de nou, en els tres grups nominals complexos ja esmentats, i en aquest cas destaca el fet que els sintagmes declinats en genitiu del text original en aquest cas s'avantposen al substantiu que complementen. En són exemples el segment “den mumificerede mands bevægende skønhed”, format per un substantiu predeterminat per un sintagma nominal (adj. + subst. amb desinència genitiva “s”) i un adjectiu; i el segment “ligskjortens stadig væk fyldige foldekast”, format per un substantiu predeterminat per un substantiu amb desinència “s” i per un adjectiu al seu torn predeterminat per un adverb.

Pel que fa a l'addició d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat, el trobem en el sintagma “hans let til siden **hældende** kranium” (<el seu crani lleument inclinat cap a un costat>), en què l'adjectiu “hældende” (del verb “hælde”, “slope”, segons el *Da-En*) és un participi neutral amb funció atributiva que complementa el substantiu “kranium”. Aquest procediment de complementació nominal s'afegeix al que ja hem observat al text alemany (“die anrührende Schönheit”), que en aquest cas es tradueix també mitjançant un “præsens participium” (“den [mumificerede mands] **bevægende** skønhed”).

L'altra tècnica d'intensificació és, en certa manera, resultat de l'anterior. En la mesura que la veu impostada mostra més trets propis d'un llenguatge que tendeix a l'escripturalitat, esdevé més gran la fal·làcia de l'estil per sobre el contingut: es fa servir un llenguatge encara més pompós i altisonant com a mitjà per avalar un contingut exactament igual d'opinable i il·lògic que el del text original. Atès que el mitjà és més evident, també ho és més la seva inutilitat per justificar el contingut, l'absurditat del qual –de retruc– augmenta precisament perquè queda orfe de justificació.

Pel que fa al mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, es deriva d'una única tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adv. d'argumentació >> adv. d'argumentació) <sup>174</sup>	∅	∅

<sup>174</sup>De fet, la categoria d'adverbis dins la qual, en danès, es classifica “selvfølgelig”, rep el nom d“attitudeadverbier” (<adverbis d'actitud>), com s'indica a Christensen i Christensen (2009, p. 144).

L'observem en l'adverbi d'actitud “selvfølgelig” (“of course”, “naturally”, segons el *Da-En*), que desplega, com en el passatge original, dos sentits diferents: un d'orientació positiva i l'altre d'orientació negativa. Tots dos ens recullen a la definició que ens en dona el *Politiken*:

**selvfølgelig:** udtryk for at noget er indlysende eller at man accepterer noget = NATURLIGVIS, SELVSAGT, BEGRIBELIGVIS. *selvfølgelig kommer jeg; selvfølgelig har du ret; han har selvfølgelig undersøgt sagen; vi kan selvfølgelig også gå i biografen, men er der nogen ordentlige film?; men selvfølgelig, hvis du absolut mener det er nødvendigt, så skal jeg nok gøre det.*

En el cas que ens ocupa, doncs, el sentit positiu de “selvfølgelig” suggereix que el narrador accepta i entén la necessitat de Reschke de descriure amb detall la bellesa de la mòmia. En canvi, segons el sentit negatiu que es desplega paral·lelament al positiu, l'actitud del vidu no sorprèn gens el narrador perquè, a parer seu, encaixa perfectament amb el caràcter extravagant i ridícul del personatge.

Com en el text original, el lector identifica aquest darrer sentit amb la intenció del narrador per mitjà de dos elements: 1) la voluntat del narrador de posar en evidència l'estil i les idees de Reschke, subjacent al contrast entre dues veus; i 2) el fet que, a aquestes alçades de la novel·la, el lector ja està familiaritzat amb l'actitud ridiculitzadora del narrador envers els dos protagonistes.

En resum, la versió danesa presenta una càrrega irònica més intensa que la del text original com a conseqüència d'un mecanisme d'intensificació.

### •Anàlisi de la versió catalana

10URca: [De color carn surt retratada una mà de Wróbel, la dreta, mentre aixeca a pols amb l'esquerra, que no es veu, la part dels peus de la tapa. Em sembla descobrir-hi dos claus forjats a mà, que ja no faran cap força, al cantó dret de la caixa, ideals per a la col·lecció de Reschke.]

**Naturalment** per a ell era important **de deixar consignats al seu diari «la colpidora bellesa de l'home momificat», el seu crani lleugerament inclinat a un costat, els plecs encara túrgids de la mortalla fins als peus coberts.** (URca:157)

Hi observem dos mecanismes de preservació: del contrast entre dues veus del narrador i del contrast entre instrucció i intenció.

La preservació del contrast entre dues veus del narrador és fruit de les tècniques que citem a continuació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De les eines de contrast</i> <b>•Reexpressió d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració</b> <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reexpressió de l'estil nominal</b> <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa</b> <b>•Reexpressió d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat</b>	∅	∅

La reexpressió d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració es fa palesa en el passatge irònic pròpiament dit (incloent-hi la cita extreta del dietari de Reschke) i l'immediatament anterior. De manera similar al que hem observat al text original i a la versió danesa, el segment formulat globalment en discurs indirecte lliure presenta trets lingüístics propis de la veu de Reschke que, tanmateix, no es poden atribuir directament al personatge –excepte la cita en discurs directe–, i rere els quals el lector endevina la voluntat ridiculitzadora del narrador. D'altra banda, l'aflorament d'aquesta voluntat ridiculitzadora també té a veure amb la reexpressió d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada: el fet que s'emprí un estil formal i proper a l'escripturalitat per fer més convincent una idea opinable (que una mòmia sigui bella) revela que la veu impostada, l'emissor de la qual és el narrador, no parla seriosament: el seu objectiu és ridiculitzar el personatge.

Pel que fa a les tècniques de preservació que fan aflorar una veu impostada, la reexpressió de l'estil nominal s'observa en tres grups nominals complexos i consecutius: 1) “«la colpidora bellesa de l'home momificat»”, format per un substantiu predeterminat per un adjectiu i postdeterminat per un subst. + adj.; 2) “el seu crani lleugerament inclinat a un costat”, format per un substantiu predeterminat per un adjectiu i postdeterminat per un participi adjectival (al seu torn predeterminat per un adv. i postdeterminat per un sintagma preposicional); i 3) “els plecs encara

túrgids de la mortalla fins als peus coberts”, format per un substantiu postdeterminat per: a) un adj. al seu torn predeterminat per un adv., i b) dos sintagmes preposicionals (el primer constituït per prep. + subst.; i el segon constituït per prep. + subst. + adjectiu).

La reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa es manifesta en: 1) l'ús de diversos mots poc freqüents (“colpidor”, “momificar”, “túrgid” i “mortalla”);<sup>175</sup> i 2) l'ús de la preposició “de” abans d'un verb transitiu (“era important **de deixar** consignats”), aspecte que és característic, sobretot, dels discursos propers a l'escripturalitat.<sup>176</sup>

La reexpressió d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat es concreta en el sintagma “la **colpidora** bella”, que s'empra per traduir l'original “die **anrührende** Schönheit”. Si en el text alemany observàvem l'ús d'un participi neutral amb funció atributiva, a la versió catalana hi trobem un ús avantposat de l'adjectiu “colpidor”, que com ja hem comentat a propòsit del passatge 4URca, en català s'associa a contextos propers a l'escripturalitat i, sovint, amb matisos literaris.

Pel que fa al mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, es concreta en la següent tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adv. d'argumentació >> adv. d'argumentació) <sup>177</sup>	Ø	Ø

Es concreta en l'adverbi modal “naturalment”, que en el context que ens ocupa i de manera similar a l'original “natürlich”, desplega dos sentits diferents. El primer té a veure amb la definició que ens n'ofereixen els diccionaris (sobretot, amb la tercera accepció recollida al *DCVB*):

<sup>175</sup>No apareixen al llistat de paraules més freqüents en català. A més, en el cas de “túrgid” i “momificar”, només apareixen 9 i 13 vegades respectivament al *CTIL*.

<sup>176</sup>Sobre l'ús de la preposició “de” abans de determinats verbs transitius, Badia i Margarit (1994, p. 220) afirma que “caracteritza les maneres més acurades” i que el més corrent avui dia és ometre-la.

<sup>177</sup>Aquesta denominació no s'empra en el cas de la llengua catalana; en el seu lloc, farem servir el terme “adverbi modal”, seguint López i Morant (2002), amb el qual fan referència a una sèrie d'adverbis (entre ells “naturalment”) que “solen modalitzar la reacció dialògica a una intervenció anterior” (2002, p. 1841).

**naturalment:** 2. com a conseqüència natural. (DIEC2)  
**naturalment:** 3. com és natural; certament. (DCVB)

Tenint en compte, però, la intenció ridiculitzadora subjacent al contrast entre dues veus i, en general, el rebuig que mostra el narrador al llarg de tota l'obra envers els dos protagonistes, el sentit que el lector identifica amb la intenció de la veu narrativa és un altre. Segons aquest altre sentit (d'orientació negativa), el narrador afirma que és natural que Reschke descriu una mòmia en els termes que ho fa, però no perquè comparteixi aquesta opinió sinó perquè encaixa perfectament amb la manera de fer extravagant i atípica del personatge.

En resum, doncs, la versió catalana manté la càrrega irònica del text original de resultes de dos mecanismes de preservació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

10URes: [En color carne aparece una mano de Wróbel, la derecha, mientras con la mano izquierda, que no aparece en cuadro, levanta desde el pie del féretro la tapa. Creo poder reconocer dos clavos de ataúd forjados que no sujetaban ya nada, en el borde derecho del féretro, apropiados para la colección de Reschke.]

**Naturalmente** le resultaba importante **conservar en su diario «la conmovedora belleza del hombre momificado», su cráneo ligeramente inclinado a la izquierda y la caída todavía abundante de la mortaja hasta los cubiertos pies.** (URes:205)

Hi observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador i un mecanisme preservació del contrast entre instrucció i intenció.

L'atenuació del contrast entre dues veus és fruit de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De les eines de contrast</i> <b>•Reexpressió d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reexpressió d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat</b>	<i>De les eines de contrast</i> <b>•Atenuació d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reducció d'un estil nominal</b> <b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b>	∅

La reexpressió d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració es manifesta, com a les versions danesa i catalana, en el passatge irònic pròpiament dit (que reflecteix una veu impostada propera a l'escripturalitat) i el paràgraf previ (que reflecteix la veu convencional del narrador). El contrast entre tots dos –així com també el fet que la veu impostada reflecteixi trets lingüístics característics de Reschke– fa adonar el lector de la intenció ridiculitzadora subjacent al fragment en discurs indirecte lliure.

Pel que fa a la reexpressió d'un procediment de complementació nominal, el trobem en el sintagma “los cubiertos pies”, en el qual s'avantposa un participi adjectival a un substantiu, la qual cosa –a diferència del que hem observat a propòsit dels adjectius qualificatius, en el passatge 4URes– s'aparta de l'ordre habitual en què apareixen aquesta mena d'adjectius en espanyol.<sup>178</sup>

A banda d'aquesta tècnica de preservació de la veu impostada, en trobem dues que l'atenuen. Una d'elles és la reducció d'un estil nominal, i es concreta en l'addició de la conjunció coordinant “y” entre els dos darrers grups nominals: “«la conmovedora belleza del hombre momificado», su cráneo ligeramente inclinado a la izquierda y la caída todavía abundante de la mortaja hasta los cubiertos pies”. En el passatge original, tots tres grups (que fan la funció de complement de nom) se succeeixen l'un rere l'altre per mitjà de comes, la qual cosa és pròpia de l'estil nominal.<sup>179</sup> En substituir-se la darrera coma per una conjunció, aquest esdevé una mica menys abstracte i menys despersonalitzat que al passatge original.

La reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica artificiosa es deriva d'una menor presència de mots que pertanyen a un registre elevat o que es poden considerar d'ús poc freqüent. En aquest sentit, només hi trobem tres mots d'ús poc freqüent: “conmovedor”, “momificado” i “mortaja”.<sup>180</sup>

Com a conseqüència d'aquestes dues tècniques d'atenuació, els trets lingüístics que caracteritzen la veu impostada són menys propers a l'escripturalitat que en el text original, la qual cosa desemboca en una altra tècnica d'atenuació, que afecta una de les eines de contrast entre les dues

---

<sup>178</sup>Segons s'indica a la *Gramática descriptiva de la lengua española* (Demonte, 1999, p. 143), en el si d'un sintagma nominal els adjectius participials apareixen sempre posposats, i es proposen aquests exemples: “*un vaso lleno* - \**un lleno vaso*; *un hombre dispuesto* - \**un dispuesto hombre*”.

<sup>179</sup>Segons Cassany (2007, p. 92), l'encadenament de complements per mitjà de comes “genera grups nominals extensos i complexos”.

<sup>180</sup>No figuren al llistat de paraules més freqüents. L'adjectiu “conmovedor” apareix 298 vegades al corpus *CREA*; el verb “momificar” hi té 133 ocurrences; i el substantiu “mortaja” hi apareix 184 vegades.

veus: la fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. Al contrari del que hem observat a la versió danesa, en aquest cas la fal·làcia perd importància en la mesura que la veu impostada és menys pomposa i, per tant, la seva inutilitat a com a mitjà per justificar un contingut absurd és també menys evident.

Pel que fa al mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, es deriva de la mateixa tècnica que hem observat a les versions anteriors:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adv. d'argumentació >> adv. d'argumentació) <sup>181</sup>	∅	∅

L'observem en el mot “naturalmente”, que de manera semblant al que ja hem comentat en relació a l'original i a les altres traduccions, desplega un sentit d'orientació positiva i un d'orientació negativa. El primer està relacionat, de nou, amb la definició que ens en dóna el diccionari (en concret, amb la tercera accepció recollida al *DUE*):

**naturalmente:** 3 como es natural o de suponer: *Tú, naturalmente, sabes más que yo de eso.* Puede incluirse entre las expresiones consecutivas: *Se empeña en ir a pie; naturalmente, llegará cansado.* Lógicamente.

Altra vegada, però, diversos indicis cotextuals i contextuals (principalment, el rebuig que el narrador mostra per sistema davant dels personatges i la voluntat ridiculitzadora que es desprèn del contrast entre dues veus del narrador, per bé que en aquest cas és una mica menor que en el passatge original) indiquen al lector que el sentit que coincideix amb la intenció de la veu narrativa no és d'orientació positiva. Segons el sentit negatiu que la veu narrativa vol comunicar, no és estrany que Reschke descriu una mòmia com si fos una cosa bella, perquè –com ja s'ha

<sup>181</sup>Aquesta categoria d'adverbis es correspon aproximadament amb la categoria que en espanyol s'ha anomenat “adverbios del modus” (Kovacci, 2002). Dins d'aquest grup s'hi inclou, en la subcategoria de “reforzadores del valor de verdad de la aserción”, l'adverbi “naturalmente”.

mostrat en altres ocasions abans d'aquest passatge– és un personatge excèntric, l'actitud del qual el narrador sovint desaprova.

En resum, doncs, la versió espanyola atenua lleugerament la ironia del text original com a conseqüència d'un mecanisme d'atenuació.

### •Síntesi

Aquest passatge confirma la importància que té l'ús d'una alternança entre un fragment de discurs indirecte lliure i un fragment de narració com a eina fonamental sobre la qual es basteix la ironia, cosa que ja hem observat al passatge 3UR. Malgrat que la majoria de versions reproduïxen aquesta eina, la versió anglesa l'omet i, en conseqüència, se'n veuen afectades no només l'altra eina de contrast entre dues veus del narrador (l'ús d'una fal·làcia) sinó també l'estructura de contrast entre instrucció i intenció. És interessant observar, també, que aquesta omisió de l'alternança entre discurs indirecte lliure i narració es deriva de quelcom aparentment tan insignificant com el canvi de lloc d'unes cometes. Això fa que el fragment de discurs directe, que en el text original és molt breu, en aquest cas s'estengui fins al final del passatge, de manera que desapareix el discurs indirecte lliure i, a la vegada, també la possibilitat d'identificar, rere les paraules citades, la veu impostada que empra el narrador amb l'objectiu de ridiculitzar el personatge.

## 4.2 Im Krebsgang

### 4.2.1 Passatge irònic 1IK

1IKde: Doch im Internet behauptete **der Parteigenosse Diewerge im Gegensatz zum gleichfalls zitierten Schriftsteller Ludwig**, den Diewerge stets »Emil Ludwig-Cohn« nannte: **Der Jude Frankfurter sei nicht nur ein schwächlicher, sondern ein dem Rabbi-Vater auf der Tasche liegender, so fauler wie verbummelter Student gewesen, zudem ein stutzerhaft gekleideter Nichtsnutz und Kettenraucher.** (IKde:15)

### •Presentació

En aquest primer passatge, el narrador descriu els termes en què un internauta anònim (emprant l'àlies d'un polític nazi) discuteix amb un altre internauta (que fa servir el nom d'un escriptor jueu) sobre el jueu David Frankfurter, un dels personatges històrics que motiven l'argument de la novel·la.

A nivell discursiu, la ironia es genera entorn d'un contrast entre instrucció i intenció i un contrast entre dues veus del narrador. Per copsar-la, el



lector es val de procediments anafòrics que li permeten relacionar els sentits desplegats a nivell d'instrucció (així com també els trets lingüístics que diferencien les dues veus en contrast) amb la informació obtinguda fins ara, segons la qual el narrador, un home pacifista i d'esquerres, és absolutament contrari al feixisme.<sup>182</sup>

Pel que fa a les màximes conversacionals, se'n violen principalment dues. D'una banda la d'adequació, atès que el fet de reproduir un àlies antisemita sense fer cap comentari addicional no encaixa amb la informació que el lector ha rebut fins ara sobre la manera de pensar del narrador. D'altra banda, també es viola la màxima de manera, per tal com s'empra una veu enrevesada, poc transparent, que no és la veu habitual del narrador, amb l'objectiu de posar el personatge en evidència però no pas directament, sinó imitant-lo. Mitjançant aquesta força il·locucionària (que consisteix en ridiculitzar el personatge), el narrador pretén seduir el lector i convèncer-lo de la imatge que ofereix de l'internauta anònim.

Aquest passatge mostra les contradiccions que pateix el protagonista, el qual dedica temps i energies a un web absolutament contrari al seu tarannà pacifista i d'esquerres sense lluitar-hi en contra; donant la batalla per perduda.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem dues estructures d'ironia: 1) un contrast entre instrucció i intenció i 2) un contrast entre dues veus del narrador.

El primer és fruit d'aquesta eina:

### •Intenció negativa expressada per mitjà d'un apel·latiu

Es concreta en l'apel·latiu "Parteigenosse Diewerge", amb el qual el narrador es refereix a un dels dos internautes anònims. Per bé que

---

<sup>182</sup>Ja a les primeres línies de la novel·la el protagonista ens explica que, si bé es va iniciar en el món del periodisme fent de meritori en el grup de comunicació Springer, de més gran va treballar-hi activament en contra des del diari alemany d'esquerres *die tageszeitung*, per motius relacionats amb la polèmica que dècades abans havia enfrontat el grup Springer i diverses personalitats del món intel·lectual (en la qual es van implicar, entre d'altres, escriptors com Heinrich Böll i Günter Wallraff, a més del mateix Günter Grass; per a més informació, vegeu Bissinger, 2006). Així mateix, el narrador mostra en nombroses ocasions el rebuig contundent que li suscita el nazisme, la primera de les quals és aquesta: "I tot d'una –amb un nom de vaixell com a paraula de cerca– vaig clicar l'adreça correcta: [www.blutzeuge\(màrtirs\).de](http://www.blutzeuge(màrtirs).de). Una tal Agrupació de Camarades de Schwerin hi buidava grandiloqüents banalitats en lletra gòtica. Un material que duia molts anys de retard. Feia més riure que fàstic." (IKca:8)

“Diewerge” i “Ludwig” són els àlies que han triat ells mateixos per xatejar (l'un en honor d'un membre del partit nazi que va treballar en el ministeri de propaganda, i l'altre en record d'un escriptor alemany d'origen jueu), el narrador hi afegeix els substantius “Parteigenosse” (que era el nom amb què els mateixos nazis es referien als membres del partit nacionalsocialista alemany) i “Schriftsteller” (“escriptor”, segons l'*Al-Ca*). Mitjançant aquests apel·latius, el protagonista-narrador subratlla la identificació dels dos internautes amb els personatges històrics en què s'inspiren els àlies: el nazi Diewerge i l'escriptor Ludwig.

L'ús de l'apel·latiu “Parteigenosse Diewerge” desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció; un de neutre i un de negatiu, que podem reformular així:

1. <<El narrador respecta els àlies que han triat els dos internautes i se'ls pren seriosament, com si fossin uns sobrenoms convencionals>>.
2. <<El narrador reproduïx els àlies recalcant el caràcter controvertit d'un d'ells, amb la intenció de posar en evidència l'internauta que es fa dir Diewerge.>>

Mitjançant diverses informacions contextuals, el lector identifica aquest darrer sentit amb la intenció del narrador. Aquestes informacions són, fonamentalment: 1) els comentaris previs del protagonista, que des del moment que descobreix el web mostra el seu rebuig contundent envers l'apologia del feixisme que s'hi fa; i 2) l'esquema de valors que, en principi, comparteixen narrador i lector, segons el qual la ideologia feixista és condemnable.

El contrast entre dues veus del narrador és resultat de l'aplicació de les eines següents:

*Eina de contrast entre les dues veus*

•Ús d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració

*Eines que fan aflorar una veu impostada*

•Ús d'un estil nominal

•Ús d'una combinació lèxica artificiosa

•Ús d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat

*Eina que fa aflorar la veu narrativa convencional*

•Ús d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat

Pel que fa a l'eina de contrast entre les dues veus, el fragment de discurs indirecte lliure comença a partir dels dos punts i arriba fins al final del

passatge. En aquest fragment identifiquem, d'una banda, trets lingüístics propis d'una veu propera a l'escripturalitat; i de l'altra, indicis de la imitació, per part del narrador, del discurs d'un personatge: l'internauta anònim. A partir dels dos punts, hi ha una certa ambigüitat pel que fa a la identitat de l'emissor; si bé l'ús del mode subjuntiu (“Der Jude Frankfurter sei [...]”) indica que el narrador no assumeix del tot el discurs del personatge, l'estil nominal i complex que predomina a partir del mot “nicht nur” fa que es perdi el contacte amb el verb “sei” i que predomini la veu del personatge.

El contrast entre aquest fragment en discurs indirecte lliure i el fragment de narració que el precedeix, on identifiquem la presència de trets propis de la veu convencional del narrador, permet identificar la veu propera a l'escripturalitat emprada en el fragment de discurs indirecte lliure com a impostada; com una imitació per part del narrador amb l'objectiu de posar el personatge en evidència.

En relació amb les eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat, l'estil nominal es manifesta, com hem avançat més amunt, en el fragment de text que comença amb “nicht nur”, on observem dos grups nominals complexos. El primer és “nicht nur ein schwächerer, sondern ein dem Rabbi-Vater auf der Tasche liegender, so fauler wie verbummelter Student” i consta d'un substantiu predeterminat per a) una conj. adversativa + adj. qualificatiu; b) conj. adversativa + participi adjectival predeterminat per un SN (prep. + subst.) al seu torn predeterminat per un subst.; i c) conj. comparativa + adj. qualificatiu + conj. comparativa + adj. qualificatiu. El segon és “zudem ein stutzerhaft gekleideter Nichtsnutz und Kettenraucher” i està format per un connector discursiu + un subst. predeterminat per un adj. qualificatiu (al seu torn predeterminat per un altre adj. qualificatiu) + un subst.

Pel que fa a la combinació lèxica artificiosa, es deriva de l'ús de tres mots poc freqüents: “schwächer” (“dèbil, delicat”, segons l'*Al-Ca*), “stutzerhaft” (“propri d'un gomós”, “a l'última moda”, segons l'*Al-Ca*) i “Nichtsnutz” (“gallòfol, gandul”, segons l'*Al-Ca*).<sup>183</sup>

L'ús d'un procediment de complementació nominal es concreta en el sintagma “auf der Tasche **liegender**”, on el mot “liegend” és un participi neutral amb funció aplicativa (n'hem vist un exemple, també, al passatge 6URde).

---

<sup>183</sup>No figuren al llistat de paraules més freqüents en alemany. L'adjectiu “schwächer” apareix 498 vegades al *DWDS*; “stutzerhaft” (que el *Duden* defineix com a “veraltend”, <caigut en desús>) només hi apareix 15 vegades; i el substantiu “Nichtsnutz” (també <caigut en desús>, segons el *Duden*) hi té únicament 1 ocurrència.

Finalment, l'eina que fa aflorar una veu narrativa convencional en el fragment anterior a la frase que comença després dels dos punts es manifesta en l'ús d'un lèxic freqüent, com per exemple: “behaupten”, “stets” i “nennen”.<sup>184</sup>

Aquesta veu convencional del narrador –a mig camí entre l'oralitat i l'escripturalitat– contrasta amb la que hem comentat més amunt, artificiosa i amb abundància d'adjectius i substantius que afegeixen complexitat al discurs i, a la vegada, el doten de l'aparença d'objectivitat i serietat característica dels contextos propers a l'escripturalitat. Al mateix temps, però, les connotacions antisemites de la combinació lèxica<sup>185</sup> revelen al lector que aquesta veu propera a l'escripturalitat és una impostació rere la qual s'amaga el narrador de sempre, que pretén ridiculitzar el personatge tot imitant-ne el discurs.

### •Anàlisi de la versió anglesa

IKen: But **Party member Diewerge asserted on the Internet, in contrast to the writer Ludwig**, whom Diewerge insisted on calling “Emil Ludwig-Cohn”, **that the Jew Frankfurter had been not only a weakling but also a lazy and shiftless student, a dandy and chain-smoker who frittered away his father’s money.** (IKen:11)

Hi observem dos mecanismes d'atenuació: del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus del narrador.

El primer és fruit d'aquesta tècnica:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Reducció de la intenció negativa</b> (apel·latiu >> apel·latiu)	∅

Es concreta en el sintagma nominal “Party member” (<membre del partit>), mitjançant el qual s'omet una part significativa de la informació continguda en el substantiu original “Parteigenosse” (<membre del partit nazi>). En ometre aquesta informació, s'atenua també la voluntat del narrador de reproduir l'àlies tot recalcant la identificació entre aquest i el

<sup>184</sup>El verb “behaupten” apareix 11.573 vegades al *DWDS*; l'adverbi “stets” hi té 15.860 ocurrences; i el verb “nennen” n'hi té 37.710.

<sup>185</sup>Aquestes connotacions es manifesten en el fet de subratllar que Frankfurter és jueu (“Der Jude Frankfurter”) i d'emprar mots despectius per descriure'l, com per exemple “stutzerhaft” i “Nichtsnutz” (segons el *Duden* tots dos “abwertend”, <despectius>).

personatge històric que representa i cridant l'atenció sobre la irresponsabilitat que això suposa, amb l'objectiu de posar en evidència l'internauta. Això fa que s'escurci la distància entre aquest sentit (que és el que es correspon amb la intenció del narrador) i el sentit neutre segons el qual el narrador simplement reproduïx els àlies dels personatges, sense voluntat de crítica. De retruc, s'atenua el contrast entre instrucció i intenció en què es basa l'efecte irònic.

L'atenuació del contrast entre dues veus del narrador és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Reexpressió de la combinació lèxica artificiosa</b></p>	<p><i>De les eines de contrast</i></p> <p><b>•Discurs indirecte lliure &gt;&gt; discurs indirecte</b></p> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <p><b>•Reducció de l'estil nominal</b></p> <p><b>•Procediments de complementació nominal proper a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b></p> <p><i>De l'eina que fa aflorar la veu convencional</i></p> <p><b>•Reducció del lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</b></p>	<p>∅</p>

Pel que fa a les tècniques que afecten la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat, la reducció de l'estil nominal té a veure amb la introducció d'una oració de relatiu (“who frittered away his father’s money”) i l'omissió d'algunes de les unitats lèxiques modificadores que hem observat al text original (“gekleideter” i “Nichtsnutz”). En conseqüència, es redueix el nivell de complexitat dels grups nominals identificats en el passatge alemany.

La substitució d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat per altres de convencionals es deriva de l'omissió del participi neutral amb funció aplicativa “auf der Tasche liegender”. Com que aquesta idea s'expressa per mitjà d'un verb (“fritter away”) i la resta de procediments de complementació nominal són convencionals, també en aquest sentit es redueix la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat.

Paral·lelament a aquestes dues tècniques d'atenuació, n'hi ha una de preservació: la reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa, que es concreta en els mots “weakling”, “shiftless” i “dandy” (respectivament:

“ésser delicat, persona dèbil, covard”; “gandul, inútil”; i “dandi, petimetre, gomós”, segons l'*An-Ca*).<sup>186</sup>

La tècnica d'atenuació que afecta la presència de la veu narrativa convencional (la reducció d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat) és poc significativa, en la mesura que té a veure amb el fet que “assert”, a diferència de “behaupten”, és un mot més aviat d'ús poc freqüent.<sup>187</sup>

La tècnica, però, que realment és decisiva per a l'atenuació de la ironia és la que afecta l'eina de contrast entre les dues veus (la substitució d'un fragment formulat en discurs indirecte lliure per un altre en discurs indirecte). Es deriva de la introducció de la conjunció subordinant “that”, que precedeix la part de text en què, al passatge alemany, aflora una veu impostada propera a l'escripturalitat. Això fa desaparèixer l'ambigüitat entorn de la identitat de l'emissor d'aquest segment de text. Mentre que, a la versió original, d'una banda hi ha trets lingüístics propis d'una veu diferent de l'habitual en el narrador que recorda la de l'internauta anònim, de l'altra res no fa explícit que Diewerge en sigui, realment, l'emissor. En conseqüència, el lector pot intuir la presència del narrador rere aquesta veu impostada. A la versió anglesa, en canvi, el narrador deixa clar que l'autor del text citat és Diewerge i, per tant, el lector difícilment pot identificar-hi la voluntat del narrador de ridiculitzar el personatge.

Així doncs, la versió anglesa presenta una càrrega irònica menys intensa que la del text original, com a conseqüència de dos mecanismes d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió danesa

IKda: Men på nettet påstod partifælle Diewerge i modsætning til den ligeledes citerede forfatter Ludwig, som Diewerge stedse kaldte „Emil Ludwig-Cohn”, at jøden Frankfurter havde været ikke blot en svagelig, men også en både doven og forsumpet student, som havde ligget sin rabbinerfar til byrde, desuden en lapset døgenigt og kæderyger. (IKda:15)

<sup>186</sup>Els mots “weakling”, “shiftless” i “dandy” no figuren al llistat de paraules més freqüents, i en el conjunt del corpus *BNC* apareixen 30, 10 i 107 vegades respectivament.

<sup>187</sup>El corpus *BNC* només recull 154 ocurrences del verb “assert”, xifra que contrasta amb el nombre d'ocurrences que hi té el sinònim “claim” (1.280) i que s'allunya considerablement de les 11.573 ocurrences que recull el corpus *DWDS* de “behaupten”.

Hi observem un mecanisme d'intensificació (del contrast entre instrucció i intenció) i un mecanisme d'atenuació (del contrast entre dues veus del narrador).

El primer és resultat d'aquesta tècnica:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
∅	∅	<b>•Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (apel·latiu >> apel·latiu)

Es concreta en el substantiu “partifælle” (“member of one's own party”, “party colleague”, segons el *Da-En*), emprat com a traducció de “Parteigenosse”. El *DDO*, que proposa “partikammerat” (<company de partit>) com a sinònim de “partifælle”, ofereix la següent definició d'aquest mot:

**partifælle:** person som er medlem af samme politiske parti som en anden person - ofte er begge personer politikere.

Partint d'aquesta definició (i de la definició proposada pel bilingüe *Da-En*, citat més amunt), doncs, podem concloure que l'ús d'aquest mot es restringeix a aquells casos en què l'emissor és, també, membre del partit al qual es fa referència. Per tant, en el cas que ens ocupa l'apel·latiu emprat pel narrador desplega dos sentits a nivell d'instrucció, un dels quals a diferència del que hem comentat a propòsit del substantiu “Parteigenosse” és positiu. Segons aquest sentit positiu, el narrador busca una certa complicitat amb el personatge, emprant un apel·latiu en el qual ell també s'inclou. Paral·lelament a aquest sentit, però, se'n desplega un altre de negatiu segons el qual el narrador critica i rebutja la ideologia de l'internauta. El lector identifica aquest sentit negatiu amb la intenció de la veu narrativa gràcies a les informacions contextuais que hem esmentat en analitzar el passatge alemany (els comentaris previs del narrador, en els quals es mostra del tot contrari a la ideologia feixista; i l'esquema de valors compartit entre narrador i lector).

Per tant, el contrast entre instrucció i intenció és més marcat que en el text original, atès que la distància entre instrucció i intenció és més gran.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és fruit de la combinació de tècniques següent:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reexpressió de la combinació lèxica artificiosa</b>	<i>De les eines de contrast</i> <b>•Discurs indirecte lliure &gt;&gt; discurs indirecte</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reducció de l'estil nominal</b> <b>•Procediments de complementació nominal proper a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b> <i>De l'eina que fa aflorar la veu convencional</i> <b>•Reducció del lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</b>	Ø

Com a la versió anglesa, l'única tècnica de preservació és la reexpressió d'una combinació lèxica artificiosa, que es reflecteix en tres mots d'ús poc freqüent: “svagelig” (“delicate, weakly, infirm”, segons el *Da-En*), “lapset” (“dressy, foppish”, segons el *Da-En*) i “døgenigt” (“good-for-nothing”, segons el *Da-En*).<sup>188</sup>

Malgrat aquesta tècnica de preservació, n'hi ha dues d'atenuació que redueixen la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat. La reducció de l'estil nominal es deriva, fonamentalment, de la introducció d'una oració de relatiu per expressar la idea continguda en el sintagma “ein dem Rabbi-Vater auf der Tasche liegender”: “som havde ligget sin rabbinerfar til byrde” (<que havia estat una càrrega per al seu pare rabí>). En conseqüència, l'estil nominal esdevé una mica més transparent i menys abstracte que en el text original.

Igual com a la versió anglesa, la substitució d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat per altres de convencionals és fruit de l'omissió del participi neutral amb funció aplicativa “liegend”, que amb la introducció de l'oració de relatiu tot just comentada passa a ser un verb (“havde ligget”, literalment <havia jagut>). Atès que no s'empren altres procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat, l'omissió del participi neutral “liegend” contribueix a atenuar la presència de la veu impostada.

Una altra tècnica d'atenuació és la que afecta la presència de la veu narrativa convencional: la reducció del lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat, a les dues primeres línies del passatge. Tal com hem

<sup>188</sup>Els mots “svagelig”, “lapset” i “døgenigt” apareixen 105, 17 i 12 vegades respectivament al *KorpusDK*.



observat a la versió anglesa, el nombre de mots d'ús freqüent torna a reduir-se de tres a dos. En aquest cas, això és degut al fet que a diferència de “stets”, el mot danès “stedse” (“ever, always”, segons el *Da-En*) té un ús més aviat poc freqüent.<sup>189</sup>

Tal com hem vist a la versió danesa, però, la tècnica d'atenuació més significativa és la que afecta l'eina de contrast entre les dues veus. Altra vegada, la introducció d'una conjunció subordinant (“at”, <que>) fa desaparèixer l'ambigüitat que, en el text original, permet que el lector identifiqui el narrador com a emissor últim del fragment on aflora una veu diferent de la veu narrativa convencional. L'ús de la conjunció “at” esborra aquesta possibilitat i, per tant, també fa més difícil que el lector identifiqui la veu propera a l'escripturalitat com a impostada i com a mitjà per ridiculitzar l'internauta feixista.

En resum, la versió danesa manté la càrrega irònica del text original com a resultat d'una compensació entre un mecanisme d'intensificació i un d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió catalana

IKca: Però el camarada Diewerge afirmava a Internet, contradint [sic] l'igualment citat escriptor Ludwig, a qui Diewerge anomenava «Emil Ludwig-Cohn», que el jreu Frankfurter no tan sols havia estat un estudiant malaltís, sinó que també vivia a les costelles del pare rabí, de tan gandul i drogo com era, i que a més era un gallòfol i un fumador empedreït disfressat de gomós. (IKca:14)

Hi observem un mecanisme d'intensificació del contrast entre instrucció i intenció i un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador.

El primer es deriva d'aquesta tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	∅	•Augment del sentit positiu de la instrucció (apel·latiu >> apel·latiu)

<sup>189</sup>El *KorpusDK* recull 201 ocurrences de l'adverbi “stedse”, xifra que contrasta amb les 15.860 ocurrences de l'alemany “stets”.

De manera similar al que hem observat a la versió danesa, arran de la traducció del substantiu “Parteigenosse” per “camarada”, un dels sentits desplegats pel mot entorn del qual es genera el contrast entre instrucció i intenció esdevé més positiu que en el passatge original. Això té a veure amb el fet que l'ús del mot “camarada” implica una certa complicitat, tal com suggereix la definició que proposa el *DIEC2*:

**camarada:** En certs partits polítics, company de militància.

Emprant aquest apel·latiu per referir-se al personatge, el narrador subratlla que ell i l'internauta tenen una base comuna que els uneix i que li permet tractar-lo amb confiança. Diversos elements contextuais, però, activen un altre sentit d'orientació negativa, segons el qual el narrador condemna la ideologia de l'internauta i empra l'apel·latiu “camarada” amb l'objectiu de mofar-se'n i posar-lo en evidència. De nou, el lector identifica aquest sentit amb la intenció del narrador, i com que el contrast entre aquesta intenció i la instrucció (més positiva que en el text original) és més gran, l'efecte irònic és també més marcat.

El mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador és fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<p><i>De les eines de contrast</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Discurs indirecte lliure &gt;&gt; discurs indirecte</b></li> </ul> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Reducció de l'estil nominal</b></li> <li>• <b>Procediments de complementació nominal proper a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b></li> </ul> <p><i>De l'eina que fa aflorar la veu convencional</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Reducció del lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</b></li> </ul>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Augment de la combinació lèxica artificiosa</b></li> </ul>

Pel que fa a les tècniques que atenuen una veu impostada propera a l'escripturalitat, la reducció de l'estil nominal es deriva, en aquest cas, de la introducció de dos verbs: 1) “vivía” (“vivía a les costelles del pare

rabí”), mitjançant el qual s'explica, fent-la més entenedora, la idea continguda en el sintagma “auf der Tasche liegender”; i 2) “era” (“era un gallòfol i un fumador empedreït disfressat de gomós”), mitjançant el qual es segmenta en dos un dels grups nominals del passatge alemany.

Com a les versions anglesa i danesa, en ometre's el procediment de complementació nominal “auf der Tasche liegender”, no en queda cap que sigui proper a l'escripturalitat.

Paral·lelament a aquestes dues tècniques d'atenuació, n'hi ha una d'intensificació: l'augment de la combinació lèxica artificiosa, que es deriva de l'ús de quatre mots poc freqüents: “malaltís”, “dropo”, “gallòfol” i “gomós”.<sup>190</sup> Tanmateix, es tracta d'un augment poc significatiu que no compensa l'atenuació de la veu impostada propera a l'escripturalitat derivada de les tècniques comentades prèviament.

Pel que fa a la tècnica d'atenuació de la veu narrativa convencional (la reducció del lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat), és fruit de l'omissió de l'adverbi “stets”; d'aquesta manera resten només dos mots d'ús freqüent: “afirmar” i “anomenar”.<sup>191</sup>

Igual com a les versions anglesa i danesa, però, la tècnica d'atenuació que resulta decisiva és la substitució d'un fragment de discurs indirecte lliure per un altre formulat en discurs indirecte. Es concreta en la introducció d'una conjunció subordinant (“que”), que en aquest cas es torna a repetir cap al final del passatge.

Resumint, la versió catalana manté la càrrega irònica original com a resultat d'una compensació entre un mecanisme d'intensificació i un d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

IKen: Sin embargo, **en Internet, el compañero Diewerge, a diferencia del igualmente citado autor Ludwig al que Diewerge llamaba siempre «Emil Ludwig-Cohn», afirmaba que el judío Frankfurter no sólo era enfermizo, sino también alguien que vivía a costa de su padre rabino, un estudiante tan vago como eterno, y además un inútil que se vestía como un dandi y era fumador empedernido.** (IKen:19)

Hi observem dos mecanismes d'atenuació: del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus del narrador.

<sup>190</sup>Cap d'aquests mots no figura en el llistat de les 5000 paraules més freqüents en català. Els substantius “gallòfol” i “gomós”, a més, tenen un nombre d'ocurrències considerablement baix en el *CTIL*: 5 i 25 respectivament.

<sup>191</sup>El primer apareix 5.716 vegades al *CTIL*, i el segon 10.923.

El primer resulta de l'aplicació d'aquesta tècnica:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Reducció de la intenció negativa</b> (apel·latiu >> apel·latiu)	∅

En aquest cas, el substantiu emprat per traduir “Parteigenosse” és “compañero”, que si bé desplega un sentit segons el qual el narrador estableix una certa complicitat entre ell i el personatge, es tracta d'una complicitat més banal i menys marcada que la suggerida pels substantius “partifælle” i “camarada”. El motiu és que, a diferència de les opcions emprades a la versió danesa i catalana respectivament, la versió espanyola no reprèn la referència, implícita a l'original “Parteigenosse”, a un partit polític. La complicitat suggerida pel narrador és, doncs, menys profunda; es deriva de les connotacions, en principi positives, que van lligades al fet d'anomenar a algú “compañero”.

En conseqüència, el sentit d'orientació negativa que aquest mot desplega paral·lelament al que acabem d'exposar és menys negatiu que l'activat per “Parteigenosse”, atès que el narrador no recalca l'aspecte controvertit i condemnable de l'àlies que fa servir l'internauta i, per tant, la seva voluntat de posar en evidència el personatge a causa de la seva ideologia feixista és menys evident. Per tant, el contrast entre instrucció i intenció s'escurça i l'efecte irònic és menys marcat.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, es deriva de les tècniques següents:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina que fa aflorar la veu convencional</i> • <b>Reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</b>	<i>De les eines de contrast</i> • <b>Discurs indirecte lliure &gt;&gt; discurs indirecte</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> • <b>Reducció de l'estil nominal</b> • <b>Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b> • <b>Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b>	∅

La reducció de l'estil nominal es deriva de la introducció de dues oracions de relatiu (“que vivía a costa de su padre rabino” i “que se vestía como un dandi”) i d'un verb (“**era** fumador empedernido”); en conseqüència, se segmenten els grups nominals del passatge alemany i disminueix el nivell de complexitat del discurs.

La reducció de la combinació lèxica artificiosa és poc significativa, en la mesura que s'empren dos mots d'ús poc freqüent (“enfermizo” i “dandi”)<sup>192</sup> en comparació amb els tres que hem identificat al passatge original.

Com a la resta de versions, el procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat (“auf der Tasche liegender”) desapareix com a conseqüència de la introducció de l'oració de relatiu “que vivía a costa de su padre rabino”. La resta de procediments de complementació nominal són convencionals, de manera que aquesta tècnica atenua la presència d'una veu propera a l'escripturalitat.

En canvi, la tècnica de preservació que suposa la reexpressió d'un lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat fa aflorar la presència de la veu narrativa convencional. Aquesta reexpressió es concreta en els mots “llamar”, “siempre” i “afirmar”.<sup>193</sup>

Això no impedeix, però, que s'atenuï el contrast entre totes dues veus, sobretot com a conseqüència de la tècnica d'atenuació que suposa la substitució d'un fragment de discurs indirecte lliure per un altre en discurs indirecte. Un cop més, aquesta tècnica es manifesta en la introducció de la conjunció subordinant “que”, mitjançant la qual s'esborra l'ambigüitat que, en el passatge alemany, permet al lector d'interpretar la veu propera a l'escripturalitat com un instrument del narrador per imitar i posar en evidència l'internauta neonazi.

Per tant, la versió espanyola presenta una intensitat irònica menys marcada que la del text original, com a resultat de dos mecanismes d'atenuació.

### •Síntesi

Aquest passatge confirma la importància que té, com a eina de contrast entre dues veus del narrador, l'ús d'una alternança entre un fragment de discurs indirecte lliure i un fragment de narració, tal com hem havíem observat als passatges 3UR i 10UR. Si aleshores, en aquest sentit, el

<sup>192</sup>No figuren al llistat de mots més freqüents, i en el conjunt del corpus *CREA* el primer hi apareix 271 vegades i el segon 31.

<sup>193</sup>El corpus *CREA* recull 99.739 ocurrences del verb “llamar”; 110.417 de l'adverbi “siempre”; i 5.007 del verb “afirmar”.

tractament d'aquesta eina a les versions traduïdes era força variat, en el cas d'aquest passatge totes les versions empren la mateixa tècnica d'atenuació: una substitució del fragment de discurs indirecte lliure per un altre en discurs indirecte. Malgrat que hem identificat altres tècniques d'atenuació (fonamentalment de les eines que fan aflorar una veu impostada), hem vist que la seva importància és relativa al costat d'aquesta tècnica que afecta l'ús del discurs indirecte lliure. És possible que la dificultat de reproduir aquesta eina d'ironia (l'ús d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració) provingui del fet que es concreta en indicis microlingüístics extremadament subtils.

#### **4.2.2 Passatge irònic 2IK**

2IKde: Man soll nicht vergleichen. **Doch was das Pekuniäre betraf, ging es mir bald wie David Frankfurter in Bern, dem der ferne Vater monatlich ein Sümmchen** aufs Schweizer Konto legte. Mutters Cousin –**hab ihn selig**– hieß Harry Liebenau, war Sohn des Tischlermeisters in der einstigen Elsenstraße, lebte seit Ende der fünfziger Jahre in Baden-Baden und machte als Kulturredakteur für den Südwestfunk das Nachtprogramm: **Lyrik gegen Mitternacht, wenn nur noch die Schwarzwaldtannen zuhörten.** (IKde:19)

#### **•Presentació**

En els paràgrafs anteriors a aquest passatge, el narrador tot just ha començat a explicar-nos la vida de tres personatges (entre ells David Frankfurter, un jueu que va matar un oficial nazi) que es troben a l'origen de la història que ens vol relatar. Paral·lelament també ens parla de la seva pròpia vida, i en aquest fragment en concret descriu amb quatre ratlles el seu pare putatiu, a qui la seva mare va aconsellar que contactés quan, als 16 anys, va anar-se'n a viure a l'oest d'Alemanya.

La ironia es basa en una constel·lació de diferents estructures de contrast entre dues veus i de contrast entre instrucció i intenció per mitjà de les quals el narrador posa en evidència el seu pare putatiu (amb qui mai no ha tingut contacte) i, a la vegada, es riu d'ell mateix i del trauma que arrossega com a conseqüència d'haver crescut sense la figura paterna. El lector copsa aquesta ironia valent-se d'elements cotextuals i contextuals, que abasten des d'indicis textuals dins del mateix passatge fins a una referència exofòrica a la Selva Negra.

Les màximes conversacionals que es veuen afectades són la de manera i la d'adequació. La violació de la màxima d'adequació es deriva de la incongruència entre determinades informacions i el coneixement que té el lector del context en què s'inscriuen. Pel que fa a la violació de la màxima de manera, té a veure amb l'ús de trets lingüístics que desemboquen en un

estil artificios i activen determinades referències culturals i literàries, rere les quals s'amaga la voluntat ridiculitzadora del narrador (dirigida, sobretot, contra el pare putatiu). Aquesta força il·locucionària, doncs, no es mostra obertament sinó de manera encoberta, per mitjà d'una veu diferent de l'emprada habitualment pel narrador.

La ironia d'aquest passatge reflecteix la següent contradicció: en riure's amargament d'una circumstància personal traumàtica, el narrador posa de manifest que, lluny d'haver-la superat, encara avui en pateix les conseqüències. Així mateix, la ridiculització del pare putatiu deixa entreveure un sentiment de rancor i impotència i, a la vegada, la voluntat de persuadir el lector que aquest sentiment està justificat.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem quatre estructures d'ironia, que classificarem en dos grups cadascun dels quals consta d'un parell d'estructures estretament relacionades: un contrast entre dues veus del narrador i un contrast entre instrucció i intenció.

Un dels dos parells d'estructures es concreta en el segment “Doch was das Pekuniäre betraf, ging es mir bald wie David Frankfurter in Bern, dem der ferne Vater monatlich ein Sümmechen aufs Schweizer Konto legte”.

El contrast entre dues veus del narrador (la veu narrativa convencional, no explícita, i una veu impostada) és fruit de les següents eines:

*Eines de contrast entre les dues veus*

•Ús d'una fal·làcia (analogia falsa) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada

*Eines que fan aflorar una veu impostada*

•Ús d'una combinació lèxica artificiosa

L'ús d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en: 1) un llatanisme (“Pekuniäre”, segons l'*Al-Ca* “pecuniari”); 2) una locució lèxica pròpia d'un llenguatge acadèmic i, en general, de contextos que requereixen un tipus de discurs proper a l'escripturalitat (“was etwas angeht”); 3) una al·literació; i 4) dos mots d'ús literari. L'al·literació i els mots d'ús literari es concreten en el sintagma “ferne Vater”. El fet que el fonema inicial de “ferne” i “Vater” sigui el mateix –juntament amb el fet que tots dos mots tenen la mateixa llargada i el mateix ritme de pronunciació– fa que el lector centri l'atenció en el dit sintagma. Al mateix temps, aquesta al·literació també destaca les connotacions literàries de la paraula “fern”, recollides a la definició que ens n'ofereix el *GDuden*:

**fern:** 1. weit entfernt, in großer Entfernung befindlich: *-e Länder; in der -eren* (weiteren, nicht allzu fern) *Umgebung; In den vergangenen Wochen aber löschten Manager aus dem -en Hamburg im Verlagshaus an der Bromberger Straße als Letzte das Licht* (Woche 13.3.98, 20); *-es Donnern; Noch immer hörte sie das schon -e Flugzeug* (Bastian, Brut 132); *Ein Stern, unwirklich f., blinkte aus dem dunkleren Himmel* (Geissler, Wunschhütlein 142); [...] *Er hatte plötzlich das sonderbare Gefühl, in einer -en* (nicht deutlich, nicht eindeutig erkennbaren) *Weise zum Mitschuldigen geworden zu sein* (Remarque, *Triomphe* 120).

La majoria dels exemples citats en aquesta definició (alguns dels quals s'han omès per motius d'espai) són trets d'obres literàries d'autors de l'àmbit lingüísticocultural alemany. D'altra banda, en aquest cas les connotacions literàries de “fern” tenen a veure, també, amb el fet que s'empri juntament amb el mot “Vater”. El tema del “ferne Vater” (<el pare llunyà>) compta amb una llarga tradició en la literatura universal, i en alemany remet a un estereotip molt present sobretot en la literatura de caire sentimental i (pseudo)psicològica.<sup>194</sup>

Aquests quatre trets estilístics fan que el segment indicat reflecteixi, doncs, una veu de to elevat que contrasta amb la veu convencional del narrador, que malgrat no ser explícita en aquest segment, el lector identifica amb trets estilístics més propers a l'oralitat.

El contrast entre les dues veus indica al lector que el to acadèmic de la frase introductòria possiblement no respon a la voluntat del narrador d'abordar un tema (el de la seva situació econòmica durant l'adolescència) amb objectivitat, sense implicar-s'hi emocionalment. Tanmateix, allò que potencia aquest contrast i que revela al lector el caràcter impostat de la

---

<sup>194</sup>En el món anglosaxó s'han fet diverses recerques sobre el tòpic literari del “distant father” (vegeu, per exemple, Gilbert, 1989), i és un tema recurrent en la literatura infantil i juvenil universal –tal com es palesa si fem una cerca a la base de dades del *Cooperative Children's Book Center (CCBC)*, que des de 1963 indexa anualment milers de llibres en anglès, originals o traduïts, dirigits a nens i joves–. En l'àmbit germànic és un concepte encunyat en l'àmbit de la psicologia (vegeu per exemple Aigner, 2001), que en l'àmbit literari es reflecteix, com hem dit, en novel·les de temàtica social, sovint de caire sentimental i (pseudo)psicològic. En són exemples *Niemandstochter: Auf der Suche nach dem Vater* (de S. Plogstedt, 1991) o l'èxit de vendes *Der ferne Vater* (1992), títol amb el qual es va traduir la novel·la *The Lost Father* (1991), de l'escriptora americana M. Simpson.



veu propera a l'escripturalitat és l'ús d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat d'aquesta veu.

Es concreta en l'analogia falsa que suposa el fet que el narrador es compari amb David Frankfurter. En realitat, el jueu que va matar un oficial nazi i el protagonista-narrador no tenen pràcticament res en comú; ni tan sols coincideixen en allò que és tan important per a Paul (la figura paterna), atès que Frankfurter sabia qui era el seu pare i, poc o molt, es cuidava del seu fill. En canvi, el contacte més proper que ha tingut el narrador amb la figura paterna és el taló que durant una temporada li ingressava mensualment un dels seus pares putatius. El fet que l'analogia sigui falsa, doncs, d'una banda mostra la insatisfacció, el rebuig que sent el narrador davant d'una circumstància vital que no ha superat; i de l'altra posa de manifest que l'ús d'una veu propera a l'escripturalitat no és altra cosa que una imitació que respon a l'objectiu de riure's, en un to amarg, de la seva pròpia història personal.

En el marc d'aquest contrast entre dues veus del narrador, identifiquem un contrast entre instrucció i intenció basat en una única eina:

**•Intenció contrària a l'expressada per mitjà d'un substantiu amb sufix diminutiu**

Es concreta en el mot “Sümmchen”, que desplega dos sentits oposats a nivell d'instrucció. Tots dos es refereixen a la quantitat de diners que denota el substantiu, però si bé un d'ells (el que es desprèn del sufix diminutiu) qualifica la quantitat de petita, l'altre la qualifica de considerable. Únicament aquest darrer sentit es correspon amb la intenció del narrador, i el lector l'identifica per mitjà de dos factors: 1) la informació biogràfica que el narrador ens ha facilitat de David Frankfurter, segons la qual el seu pare era un rabí benestant que li finançava els estudis i els capricis propis d'un fill de bona família; i 2) el coneixement que el lector té de la llengua, que li permet interpretar el mot “Sümmchen” en el sentit contrari a l'expressat pel sufix. De fet, el mateix *Duden* recull l'ús irònic d'aquesta paraula en el marc d'un registre col·loquial:

**Sümmchen:** (ugs. iron.): Summe von gewisser Höhe; ins Gewicht fallende, nicht unbedeutende Summe; *das kostet ein hübsches S.*

Pel que fa a l'altre parell d'estructures, es concreta en el segment “Mutters Cousin –hab ihn selig– hieß Harry Liebenau, war Sohn des Tischlermeisters in der einstigen Elsenstraße, lebte seit Ende der fünfziger Jahre in Baden-Baden und machte als Kulturredakteur für den

Südwestfunk das Nachtprogramm: Lyrik gegen Mitternacht, wenn nur noch die Schwarzwaldtannen zuhörten”.

El contrast entre instrucció i intenció es deriva d'aquestes eines:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'una personificació**
- Intenció negativa expressada per mitjà d'una hipèrbole**

Totes dues eines es concreten en la frase ”wenn nur noch die Schwarzwaldtannen zuhörten”, i malgrat que els límits de l'una i l'altra no coincideixen del tot, es pot dir que funcionen de manera conjunta. D'una banda, la personificació consisteix a afirmar que el programa de ràdio de Harry Liebenau (el pare putatiu del narrador, que durant una època va ingressar-li mensualment una pensió) l'escoltaven els arbres de la Selva Negra; de l'altra, la hipèrbole consisteix en afirmar que “nur” (“només”) l'escoltaven els arbres de la Selva Negra.

Aquesta personificació que a la vegada és una hipèrbole desplega tres sentits diferents a nivell d'instrucció, que podem reformular així:

1. <<Al pare putatiu del narrador, locutor d'un programa de ràdio emès a mitja nit, només l'escoltaven els arbres de la Selva Negra.>>
2. <<El pare putatiu del narrador no tenia cap oient.>>
3. <<El pare putatiu del narrador era un mal professional; un mediocre; un fracassat.>>

L'activació del segon sentit esmentat (així com la desestimació del primer) té lloc gràcies a les pistes que el lector troba en l'entorn cotextual immediat així com també en el context: en aquest passatge, el narrador explica qui era el seu pare putatiu i a què es dedicava; d'altra banda, i en coherència amb el gènere al qual pertany la novel·la, l'argument no gira entorn de l'activitat d'uns arbres antropomòrfics.

El sentit, però, que es correspon amb la intenció del narrador és el tercer. El lector l'identifica per mitjà de dos factors contextuals: 1) d'una banda, no hi ha res en el context que faci pensar que el narrador disposa de la informació segons la qual el seu pare putatiu no tenia cap oient; i 2) el lector sap que l'absència de la figura paterna és un buit que el personatge no ha paït i que li impedeix de ser fidel a la realitat. Això el duu a descartar, doncs, que el narrador afirmi amb voluntat objectiva que ningú no escoltava el seu pare putatiu, i a identificar rere les seves paraules la voluntat de desprestigiar la figura paterna; de posar en evidència el cosí de

la seva mare com a resposta al nul interès que li ha demostrat més enllà de la qüestió econòmica.

El contrast entre els diversos sentits desplegats i aquell que veritablement respon a la intenció del narrador és, per l'esforç cognitiu que suposa i per l'efecte sorpresa que genera el descobriment d'aquesta intenció, el responsable de l'efecte irònic resultant.

Aquest contrast entre instrucció i intenció està estretament vinculat a una estructura de contrast entre dues veus del narrador, fruit d'aquestes eines:

*Eines de contrast entre les dues veus*

•**L'estructura de contrast entre instrucció i intenció, dins el mateix passatge**

*Eines que fan aflorar una veu impostada*

•**Ús d'una referència cultural i literària**

*Eines que fan aflorar la veu narrativa convencional*

•**Ús d'una sintaxi simple**

•**Ús d'un lèxic proper a l'oralitat**

La presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat es concreta en el segment “Lyrik gegen Mitternacht, wenn nur noch die Schwarzwaldtannen zuhörten”, en què s'empra una referència cultural i literària: “der Schwarzwald”, la Selva Negra. Per al lector alemany mitjanament cultivat, aquesta referència remet a un tema literari recurrent en l'obra d'escriptors i poetes destacats, relacionat amb els grans boscos d'Alemanya.<sup>195</sup> És el cas de Paul Celan<sup>196</sup> o el mateix Günter Grass, l'obra del qual conté referències freqüents a la Selva Negra (per exemple, a *Hundejahre* i *Mein Jahrhundert*). El cas més paradigmàtic, però, és possiblement el del poema de Goethe *Wandrer's Nachtlied*, de 1780, inspirat en el bosc de Turíngia. Es tracta d'un poema de joventut, en el qual l'escriptor evoca la pau i la calma que es desprenen del silenci de la gran massa forestal. Tanmateix, arran de l'última excursió que va fer

<sup>195</sup>D'altra banda, el caràcter literari d'aquesta referència es potencia mitjançant el títol del programa de ràdio del pare putatiu: “Lyrik gegen Mitternacht” (<Lírica cap a mitja nit>, que remet tant a la professió d'escriptor que exerceix el mateix Grass (que de jove havia escrit poemes per a la ràdio) com a la poca atenció que aquesta mereix per part dels mitjans de comunicació. En parla a la seva novel·la autobiogràfica *Beim Häuten der Zwiebel* (2007): “A París anàvem justos de diners, una vegada rere l'altra. Per això vaig haver d'anar amb autoestop des de París cap a l'Alemanya Occidental per tal de vendre alguns poemes a canvi de diners en metàl·lic a programes nocturns de les emissores de Colònia, Frankfurt, Stuttgart i Saarbrücken, de manera que durant els propers tres mesos n'hi hagués prou per a sardines acabades de comprar al mercat, costelletes de be, lleties, la baguet de cada dia i paper per a la màquina d'escriure” (Grass, 2007, p. 427).

<sup>196</sup>El seu poema *Todtnauberg* s'inspira en l'estada que va fer a la localitat de la Selva Negra que duu el mateix nom.

Goethe al bosc de Turíngia el 1831 (a punt de fer 82 anys), en la qual es diu que va rellegir el poema amb llàgrimes als ulls, aquests versos adquireixen un sentit transcendent i evoquen el silenci de la mort.<sup>197</sup>

Aquesta referència cultural i literària fa aflorar una veu propera a l'escripturalitat que contrasta amb la veu narrativa convencional, que identifiquem en el segment “Mutters Cousin –hab ihn selig– hieß Harry Liebenau, war Sohn des Tischlermeisters in der einstigen Elsenstraße, lebte seit Ende der fünfziger Jahre in Baden-Baden und machte als Kulturredakteur für den Südwestfunk das Nachtprogramm”. L'ús d'una sintaxi simple es concreta en una sèrie de frases simples juxtaposades, les dues darreres unides per una conjunció coordinant; i l'ús d'un lèxic proper a l'oralitat es concreta en una expressió fraseològica incompleta: “hab ihn selig”. L'expressió completa seria així:

**Gott hab' ihn/sie selig:** er/sie ist nun auch schon gestorben (als Einschub nach dem Namen o. ä.): *Unser alter Apotheker, Gott hab' ihn selig, hätte solche Sachen niemals ohne Rezept verkauft.*  
(*Duden Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten*)

Segons la definició, es tracta d'una frase que s'afegeix després d'esmentar una persona morta. El fet que el narrador no es molesti a dir-la sencera no només aporta un cert grau d'informalitat al discurs sinó que també és, a la vegada, una mostra més del sentiment de rebuig del narrador envers el seu pare, en la mesura que el fet d'estalviar-se una part de l'expressió fraseològica denota manca d'interès. Les dues eines esmentades fan aflorar la veu narrativa convencional, que contrasta amb la veu impostada propera a l'escripturalitat.

L'eina, però, que potencia el contrast entre les dues veus és la intenció subjacent a l'estructura de contrast entre instrucció i intenció, comentada més amunt. És el fet de copsar aquesta intenció ridiculitzadora allò que duu el lector a entendre la veu impostada amb matisos literaris com un instrument que el narrador empra per subratllar el rebuig i el menyspreu

---

<sup>197</sup>J. C. Mahr, que va acompanyar Goethe en la seva última excursió a Ilmenau (la localitat del bosc de Turíngia on l'escriptor havia compost el poema dècades abans), ho descriu així: “Goethe überlas diese wenigen Verse, und Tränen flossen über seine Wangen. Ganz langsam zog er sein schneeweißes Taschentuch aus seinem dunkelbraunen Tuchrock, trocknete sich die Tränen und sprach in sanftem, wehmütigem Ton: *Ja, warte nur, balde ruhest du auch!* schwieg eine halbe Minute, sah nochmals durch das Fenster in den düstern Fichtenwald und wendete sich darauf zu mir mit den Worten: *Nun wollen wir wieder gehen!*”. (Boerner, 1995, p. 137)

que sent envers el pare putatiu. Això el fa concloure que el narrador no fa servir aquesta referència cultural pel simple gust de dotar el discurs d'un eco literari greu i solemne, sinó per reforçar la intenció que s'amaga rere el passatge analitzat: menysprear i ridiculitzar el pare putatiu.

### •Anàlisi de la versió anglesa

2IKen: Comparisons are odious. Yet **where finances were concerned, I soon found myself in the same situation as David Frankfurter in Berne, whose distant father deposited a tidy sum** in his Swiss bank account every month. Mother's cousin Harry Liebenau –**God rest his soul**– was the son of the master carpenter back on Elsenstrasse, and had been living in Baden-Baden since the late fifties. As the cultural editor for Southwest German Radio, he was responsible for late-night programming: **poetry around midnight, when only the pines in the Black Forest were still listening**. (IKen:16)

En relació amb el primer parell d'estructures d'ironia comentades a propòsit del passatge original, a la versió anglesa hi observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador i un mecanisme d'omissió del contrast entre instrucció i intenció.

L'atenuació del contrast entre dues veus del narrador és fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> •Reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa)	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> •Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica	Ø

La reducció d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en la traducció del sintagma “ferne Vater” per “distant father”, que desemboca en una ommissió tant de l'al·literació com –de retruc– de les connotacions literàries dels mots originals. D'altra banda, però, la veu impostada propera a l'escripturalitat es manté en part per mitjà de: 1) una locució lèxica pròpia del llenguatge acadèmic (“where something is concerned”) i 2) dos mots d'ús poc freqüent: “finances” i “deposited”.<sup>198</sup>

La reexpressió d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada es concreta en el segment “[I soon found myself] in the same situation as David Frankfurter”, en el qual el narrador es compara amb el

<sup>198</sup>No apareixen al llistat de paraules més freqüents. El corpus *BNC* recull 864 ocurrences del verb “deposit” i 768 del substantiu “finances”.

jueu que va matar un oficial neonazi. Atès que els dos personatges gairebé no tenen res en comú, la comparació evidencia encara més les diferències (l'un tenia pare; l'altre només va tenir un contacte econòmic puntual amb un dels pares putatius), i la falsedat de l'analogia revela al lector que l'ús d'un llenguatge proper a l'escripturalitat no indica una reflexió meditada ni respon a la voluntat del narrador de ser objectiu, sinó tot el contrari; és una excusa per riure's amargament del seu trauma.

Com hem vist, però, la reducció de la combinació lèxica artificiosa fa que la veu impostada sigui menys propera a l'escripturalitat que en el text original. En conseqüència, el lector de la versió anglesa té menys indicis que l'alemany per identificar, rere la impostació d'aquesta veu, la voluntat ridiculitzadora del narrador.

El mecanisme d'omissió del contrast entre instrucció i intenció és fruit d'una sola tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió d'una intenció contrària a l'expressada</b> (subst. amb sufix diminutiu >> adj. qualificatiu + subst.)	∅

Es concreta en la traducció del mot amb sufix diminutiu “Sümmchen” pel sintagma “tidy sum”. Segons el *CALD*, quan l'adjectiu qualificatiu “tidy” apareix ubicat abans d'un substantiu que es refereix a una quantitat de diners, té aquest significat:

**tidy:** LARGE [before noun] (of amounts of money) large. *His business deals make him a tidy sum.*

Així doncs, desapareix el contrast entre instrucció i intenció, atès que en el context que ens ocupa “tidy sum” desplega únicament un sentit segons el qual el narrador i Frankfurter rebien una quantitat de diners <<important>>, <<considerable>>.

En relació amb el segon parell d'estructures d'ironia, observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció i una atenuació del contrast entre dues veus del narrador.

La preservació del contrast entre instrucció i intenció és fruit de les següents tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (personificació &gt;&gt; personificació)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (hipèrbole &gt;&gt; hipèrbole)</li> </ul>	∅	∅

Es concreten en el segment “when only the pines in the Black Forest were still listening”. La frase “the pines in the Black Forest were listening” presenta una personificació, i el fet d'afirmar que “només” escoltaven els pins de la Selva Negra suposa una hipèrbole.

Conjuntament, aquestes dues tècniques activen els mateixos sentits a nivell d'instrucció que els comentats prèviament en el cas del passatge original. Tan sols un es correspon amb la intenció del narrador (aquell que consisteix en menysprear i ridiculitzar el pare putatiu), i el lector l'identifica per mitjà de diversos elements cotextuals i contextuals: 1) el fet que la novel·la no pertanyi al gènere de la fantasia; 2) el fet que res en el context no permet deduir que el narrador sàpiga, realment, si el seu pare putatiu tenia pocs o molts oients; i 3) el coneixement que té el lector del trauma que suposa, per al protagonista-narrador, no haver conegut el seu pare putatiu.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és resultat d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Mecanisme de contrast entre instrucció i intenció, dins el mateix passatge</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Eclipsament d'una referència cultural i literària</b>	∅

A la versió anglesa, la referència a la Selva Negra (que es concreta en el segment “poetry around midnight, when only the pines in the Black Forest were still listening”) no activa les mateixes connotacions culturals i literàries que observàvem al text original. Per al lector alemany, remet a tota una sèrie de referents literaris i, en conseqüència, fa aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat rere la qual emergeix la voluntat del

narrador de ridiculitzar el pare putatiu. En canvi, per a la gran majoria de lectors de la versió anglesa les implicacions d'aquesta referència cultural i literària queden eclipsades, i per tant és possible que la intenció ridiculitzadora subjacent al contrast entre instrucció i intenció (malgrat que es preserva, com hem comentat més amunt) no tingui cap efecte en tant que indici que permet identificar el caràcter impostat d'aquesta veu amb ressonàncies literàries, perquè la majoria de lectors difícilment identificaran aquesta veu.

En definitiva, doncs, la versió anglesa presenta una càrrega irònica menor que la del text original, com a conseqüència de l'aplicació d'un mecanisme d'omissió, dos d'atenuació i un de preservació.

### •Anàlisi de la versió danesa

2IKda: Man skal ikke sammenligne. Men **hvad det pekuniære angik, gik det mig snart ligesom David Frankfurter i Bern, hvis fjerne far** hver måned satte **en lille sum** ind på hans schweiziske konto. Mors fætter – **fred være med ham** – hed Harry Liebenau, var søn af snedkermesteren i den daværende Elsenstrasse, havde fra sidst i halvtredserne boet i Baden-Baden og stod som kulturredaktør for det sene aftenprogram i Südwestfunk: **lyrik hen ad midnat, når grantræerne i Schwarzwald var de eneste lyttere.** (IKda:18)

En relació al primer parell d'estructures d'ironia, a la versió danesa hi observem dos mecanismes de preservació: del contrast entre dues veus i del contrast entre instrucció i intenció.

La preservació del contrast entre dues veus es deriva de les tècniques que citem a continuació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reexpressió de la combinació lèxica artificiosa</b>	Ø	Ø

La reexpressió de la combinació lèxica artificiosa es concreta, de manera similar al que hem observat al text alemany, en: 1) el llatínisme “pekuniær” (“financial”, segons el *Da-En*); 2) la locució lèxica, pròpera a l'escripturalitat i emprada sovint en escrits acadèmics, “hvad noget angår”



(“as to that”, segons el *Da-En*); 3) una al·literació; i 4) dos mots d'ús literari. Els dos darrers elements es concreten en el sintagma “fjerne far”, fonèticament similar a l'original “ferne Vater” i amb unes connotacions literàries semblants.

D'altra banda, la reexpressió d'una analogia falsa (que es concreta en el segment “gik det mig snart ligesom David Frankfurter i Bern”, <aviat em va anar com a en David Franfurter a Berna>) posa en qüestió, igual com en el passatge alemany, que la voluntat del narrador en emprar aquesta veu propera a l'escripturalitat sigui aportar una determinada informació des de l'objectivitat. Ben al contrari, la fal·làcia que suposa aquesta analogia falsa indica al lector que la intenció de la veu narrativa és, justament, donar la volta a aquest to objectiu i ridiculitzar la situació narrada.

Pel que fa a la preservació del contrast entre instrucció i intenció, es deriva d'aquesta tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció contrària a l'expressada</b> (subst. amb sufix diminutiu >> adj. qualificatiu + subst.)	∅	∅

Es concreta en la traducció del substantiu “Sümmchen” pel sintagma nominal “lille sum” (<quantitat petita>). Atès que en danès no existeix un sufix diminutiu com els alemanys *-chen* o *-erl*, per reexpressar la idea de “poca quantitat” el traductor danès empra l'adjectiu qualificatiu “lille” com a complement de nom de “sum”. El context, però, indica al lector que aquesta quantitat no podia ser petita, atès que Frankfurter era fill d'una bona família, i el narrador ens ha informat que el seu pare (que era rabí) li finançava el seu estil de vida luxós. Per tant, de manera semblant al que hem observat al text original, el sintagma “lille sum” desplega dos sentits oposats dels quals tan sols un es correspon amb la intenció del narrador.

En relació amb l'altre parell d'estructures d'ironia, observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció i un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador.

El primer és fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (personificació &gt;&gt; personificació)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (hipèrbole &gt;&gt; hipèrbole)</li> </ul>	∅	∅

Es concreten en el segment “lyrik hen ad midnat, når grantræerne i Schwarzwald var de eneste lyttere” (<lírica cap a mitjanit, quan els avets de la Selva Negra eren els únics oients>). Com en el text original, la personificació i la hipèrbole despleguen tres sentits diferents a nivell d'instrucció, d'entre els quals el lector (valent-se de diversos elements cotextuals i contextuals) n'identifica només un amb la intenció del narrador, que consisteix en ridiculitzar el pare putatiu.

L'atenuació del contrast entre dues veus del narrador és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Mecanisme de contrast entre instrucció i intenció, dins el mateix passatge</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Eclipsament d'una referència cultural i literària</b>	∅

Si bé la referència a la Selva Negra difícilment pot activar, en el lector danès, les mateixes connotacions culturals i literàries que en el lector alemany, és possible que el seu eclipsament sigui menor que en la resta de versions, atesa la proximitat geogràfica i lingüísticocultural entre Alemanya i Dinamarca, que s'ha traduït en unes relacions culturals, comercials i socioeconòmiques que encara perduren avui (vegeu la nota 3). Tal com explica Øhrgaard (2009), però, l'interès per a la cultura i la llengua alemanyes a Dinamarca es troba en un procés de declivi des dels anys 70, quan comença a imposar-se la cultura anglosaxona com a conseqüència de la globalització dels mitjans de comunicació. És difícil de dir, doncs, fins a quin punt l'eclipsament de la referència a la Selva Negra és menor que en les altres versions. En tot cas, aquest eclipsament desemboca en una atenuació del contrast entre dues veus del narrador, atès que el lector danès té menys indicis que l'alemany per identificar la

presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat i amb ressonàncies literàries.

La versió danesa, per tant, presenta una lleugera atenuació de la ironia original fruit d'un mecanisme d'atenuació i tres de preservació.

### •Anàlisi de la versió catalana

2IKca: No s'han de fer comparacions. Però, **pel que fa a la pecúnia, aviat les coses em van anar com a en David Frankfurter a Berna**, a qui el **pare llunyà** ingressava cada mes una **petita suma** en un compte suís. El cosí de la mare **–que en pau descansi–** es deia Harry Liebenau, era fill del mestre fuster de l'antic carrer Elsen, va viure des de la darrerria dels anys cinquantes a Baden-Baden i feia el programa nocturn de la Ràdio Sud-est com a redactor cultural, *Lírica a mitjanit*, si és **que l'escoltaven ni que fossin els avets de la Selva Negra**. (IKca:18)

En relació amb el primer parell d'estructures d'ironia, a la versió catalana hi observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador i un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció.

El primer es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> •Reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa)	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> •Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica	∅

Si bé es mantenen el llatíisme “pecúnia” i la locució prepositiva<sup>199</sup> “pel que fa a...”, pròpia de contextos propers a l'escripturalitat, s'omet l'al·literació i, de retruc, s'amorteixen les connotacions literàries del sintagma original “ferne Vater”, que es tradueix per “pare llunyà”. Això desemboca en una reducció de la combinació lèxica artificiosa, que al seu torn atenua la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat. Com a la versió anglesa, malgrat la reexpressió de l'analogia falsa el lector català té menys indicis que el lector original per identificar la veu impostada com a tal i, per tant, per copsar la intenció del narrador de riure's d'ell mateix emprant uns trets lingüístics propers a l'escripturalitat.

<sup>199</sup>Emprem aquest terme seguint Badia i Margarit (1994, p. 241) i Pavón (1999, p. 586).

La preservació del contrast entre instrucció i intenció és resultat d'una única tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció contrària a l'expressada</b> (subst. amb sufix diminutiu >> adj. qualificatiu + subst.)	∅	∅

De manera similar al que hem observat a la versió danesa, el mot “Sümichen” es tradueix per un sintagma nominal, en aquest cas “petita suma”. Altra vegada, el context permet al lector d'entendre que el narrador empra l'adjectiu “petita” amb la intenció contrària a l'expressada, la qual cosa desemboca en un contrast entre instrucció i intenció.

En relació amb l'altre parell d'estructures d'ironia, observem dos mecanismes d'atenuació: del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus del narrador.

El primer resulta de l'aplicació d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (personificació >> personificació)	• <b>Explicitació de la intenció negativa</b> (hipèrbole >> hipèrbole)	∅

La frase en la qual es concreten la personificació i la hipèrbole amb intenció ridiculitzadora és introduïda per una marca de modalitat epistèmica (la conjunció condicional “si”), de manera que si en el text original només escoltaven els avets de la Selva Negra, en aquest cas el narrador posa en dubte fins i tot això. Aquesta intensificació de la hipèrbole original fa una mica més explícit el sentit segons el qual <<El pare putatiu del narrador no tenia cap oient>> i, per tant, esdevé també més explícita la intenció negativa i ridiculitzadora del narrador. En conseqüència, el contrast entre els diferents sentits a nivell d'instrucció és menys evident, i l'efecte inesperat que experimenta el lector original en identificar, després de veure's confrontat amb una disparitat de sentits, aquell que es correspon amb la intenció, és també menys marcat.

L'atenuació del contrast entre dues veus del narrador resulta de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Mecanisme de contrast entre instrucció i intenció, dins el mateix passatge</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Eclipsament d'una referència cultural i literària</b>	Ø

De manera similar al que hem observat a les versions anglesa i danesa, l'eclipsament de la referència cultural i literària es deriva del fet que la Selva Negra no evoqui, per al lector català, cap connotació especial més enllà de les que poden anar associades a un paisatge estranger. Això fa que la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat i amb matisos literaris sigui menys evident, i impedeix que la intenció ridiculitzadora subjacent al mecanisme de contrast entre instrucció i intenció que acabem de comentar tingui cap efecte com a mitjà per indicar al lector quin és l'objectiu del narrador en emprar la dita veu impostada.

La versió catalana, doncs, presenta una atenuació de la càrrega irònica original com a resultat d'aplicar tres mecanismes d'atenuació i un de preservació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

2IKes: No hay que comparar. Sin embargo, **en lo que se refiere a lo pecuniario, pronto me fue como a David Franfurter en Berna**, a quien su lejano padre ingresaba todos los meses en su cuenta suiza una **pequeña suma**. El primo de Madre **–Dios lo tenga en su gloria–** se llamaba Harry Liebenau, era hijo del maestro carpintero de la anterior Elsenstrasse, vivía desde finales de los años cincuenta en Baden-Baden y, como redactor de cultura, hacía el programa de noche para la Südwestfunk: *Lírica de Medianoche*, que sólo escuchaban los abetos de la Selva Negra. (IKes:24)

En relació amb el primer parell d'estructures d'ironia, observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador i una preservació del contrast entre instrucció i intenció.

L'atenuació del contrast entre dues veus del narrador resulta de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> •Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica	<i>De l'eina de contrast</i> •Reexpressió d'una fal·làcia (analogia falsa)	∅

Malgrat el llatanisme “pecuniario” i la locució prepositiva “en lo que se refiere a...”, pròpia dels discursos argumentatius i que tendeixen a l'escripturalitat, la combinació lèxica és menys artificiosa que en el text alemany. Això es deu a l'omissió de l'al·literació present al sintagma “ferne Vater”, que a la versió espanyola passa a ser “lejano padre” i en conseqüència presenta unes connotacions literàries menys evidents que en el passatge original. Això desemboca en una veu impostada propera a l'escripturalitat menys marcada que en el text original i, de retruc, en una atenuació del contrast entre aquesta i la veu narrativa convencional.

Pel que fa a la preservació del contrast entre instrucció i intenció, és fruit d'aquesta tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
•Reexpressió de la intenció contrària a l'expressada (subst. amb sufix diminutiu >> adj. qualificatiu + subst.)	∅	∅

Com a la versió catalana, el substantiu “Sümmchen” es tradueix pel sintagma nominal “pequeña suma”, que desplega dos sentits oposats a nivell d'instrucció; un d'ells coincideix amb l'accepció de diccionari de l'adjectiu qualificatiu “pequeña”, però el context duu el lector a identificar amb la intenció del narrador el sentit contrari a aquest, segons el qual la quantitat de diners que el protagonista rebia mensualment del seu pare putatiu era considerable.

En relació amb el segon parell d'estructures d'ironia, observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció i una atenuació del contrast entre dues veus del narrador.

El primer és resultat de l'aplicació d'aquestes tècniques:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<b>•Reexpressió de la intenció negativa</b> (personificació >> personificació) <b>•Reexpressió de la intenció negativa</b> (hipèrbole >> hipèrbole)	∅	∅

De manera similar al que hem observat a les versions original, anglesa i danesa, aquestes dues tècniques funcionen conjuntament i despleguen tres sentits diferents a nivell d'instrucció. Altra vegada, diversos elements cotextuals i contextuals indiquen al lector que només un d'aquests sentits (aquell que mostra la intenció de posar en evidència el pare putatiu) es correspon amb la intenció de la veu narrativa.

Finalment, pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és resultat d'aquesta tècnica:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Mecanisme de contrast entre instrucció i intenció, dins el mateix passatge</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Eclipsament d'una referència cultural i literària</b>	∅

De nou, és difícil que el lector espanyol copsi les connotacions culturals i literàries que té, per al lector alemany, la referència a la Selva Negra. Això fa que la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat sigui menys evident que en el passatge original i que el lector disposi de menys indicis per interpretar, rere aquesta veu, la intenció ridiculitzadora del narrador.

La versió espanyola, doncs, presenta una càrrega irònica menor que la del passatge original com a resultat d'aplicar dos mecanismes d'atenuació i dos de preservació.

### •Síntesi

L'anàlisi d'aquest passatge ha posat de manifest la importància que pot tenir la proximitat lingüística entre dues llengües a l'hora de traduir una eina d'ironia que es basa, per exemple, en un aspecte en part fonètic com

és l'al·literació. Malgrat que, en termes generals, l'alemany i el danès tinguin un sistema fonètic molt diferent, la similitud que sovint tenen a nivell de lèxic permet al traductor danès preservar aquesta ironia allà on la resta hi han de renunciar.

D'altra banda, també hem observat que la traducció d'una estructura d'ironia basada en una referència pròpia d'un determinat àmbit lingüísticocultural, difícilment pot activar les mateixes connotacions que suscita en el lector mitjà del text original. Ja hem apuntat que el paper d'aquesta restricció a la versió danesa possiblement és menor que a la resta de traduccions analitzades, atesa la proximitat cultural i lingüística que històricament hi ha hagut entre Dinamarca i Alemanya. Al mateix temps, però, també és cert que la ironia que es desprèn de la referència a la Selva Negra pot passar igualment desapercibuda a determinats lectors alemanys.

### **4.2.3 Passatge irònic 3IK**

3IKde: Da ich Mutters Schulfreundin nicht dauerhaft auf der Tasche liegen wollte, **habe ich in einem an sich netten Brief, gleich nach der Schlußfloskel »Dein Dir unbekannter Sohn«, schön leserlich meine Kontonummer zur Kenntnis gebracht.** (IKde:19)

#### **•Presentació**

En aquest passatge (estretament vinculat a l'anterior), el narrador segueix explicant-nos anècdotes de la seva infantesa, que de nou li serveixen d'excusa per mostrar la seva actitud de ressentiment davant del pare putatiu que no ha conegut. En concret, ens explica com va aconseguir que aquest li ingressés una paga mensual: enviant-li una carta directa i impertinent.

De manera força diferent al que hem observat al passatge anterior, en aquest cas la ironia es basa en una única estructura de contrast entre instrucció i intenció. El lector accedeix a la intenció negativa del narrador per mitjà, d'una banda, de la informació cotextual que acompanya determinats elements lingüístics; i de l'altra, per mitjà del context, que proveeix informació sobre el sentiment de rancor de la veu narrativa envers el personatge de Harry Liebenau, el pare putatiu. En aquest sentit, el lligam entre el passatge irònic anterior i el que comentarem seguidament és un reflex de la xarxa de coherència que formen els diversos indicis textuais d'ironia.

Pel que fa les màximes de Grice, fonamentalment es viola la d'adequació, atès que es fan servir un conjunt d'elements lèxics per descriure una



realitat del món ficcional (la carta enviada a Harry Liebenau) que, d'acord amb la informació que el mateix narrador ens en facilita, és incongruent amb els dits elements. A diferència del que hem observat en passatges precedents, la força il·locucionària que es desprèn de la violació d'aquesta màxima no respon tant a la intenció de ridiculitzar el personatge com de mostrar el menyspreu que aquest mereix al narrador.

De nou, la ironia està impregnada d'un to amarg que posa de manifest les contradiccions que viu el personatge. Si d'una banda la tria lexicogramatical comunica un sentiment de fredor, al mateix temps la intenció negativa subjacent al contrast entre instrucció i intenció revela que el trauma causat per l'absència del pare és encara ben vigent.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem una estructura de contrast entre instrucció i intenció, que es deriva d'aquestes dues eines:

•Intenció negativa expressada per mitjà d'un substantiu

•Intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu qualificatiu

La primera es concreta en el mot “Schlußfloskel”, que no apareix al *Duden* i del qual els corpus *DWDS* i *Zeit* només recullen 2 i 8 ocurrences respectivament. Tanmateix, a partir de la definició que el *Duden* proposa per al mot “Floskel”, podem deduir-ne el significat:

**Floskel, die.** *Nichts sagende Redensart; formelhafte, leere Redewendung*; seine Rede Bestand nur aus –n.

Si “Floskel” (<expressió que no diu res; formal, buida de significat>) s'empra en referència a les frases estàndard que es fan servir en contextos formals, “Schlußfloskel” és, probablement, la fórmula amb què es tanca un determinat discurs. Algunes de les ocurrences recollides als corpus empren el substantiu en aquest sentit (en un cas precedit per l'adjectiu “höflich”, segons l'*Al-Ca* “cortès, educat, fi”); d'altres apareixen en relació amb temes jurídics; i en altres casos es refereixen a proclames com “Vive la république”. Totes elles, però, es refereixen a frases tipificades i convencionals.

En el context que ens ocupa, el mot “Schlußfloskel” desplega dos sentits diferents, un de neutre i un de negatiu. El primer és el que acabem d'exposar; el segon té a veure amb la frase que segueix el mot “Schlußfloskel” i l'explicita: “Dein Dir unbekannter Sohn” (<El teu fill

desconegut>). No es tracta, per tant, d'una fórmula habitual, ni respon a l'objectiu d'ajustar-se a unes determinades convencions per redactar una carta correcta i formal. Més aviat es desvia de tota convenció, i malgrat la seva brevetat inclou una gran quantitat d'informació que recorda al destinatari dues coses: 1) que té un fill a qui ni tan sols coneix i del qual mai no s'ha preocupat; i 2) que, en signar com a <<fill desconegut>> i escriure el seu número de compte sense cap altra explicació, aquest fill mostra que no es preocupa gaire per ser correcte sinó més aviat pretén incomodar, retreure i mostrar ressentiment.

De manera semblant, l'adjectiu qualificatiu “nett” (“amable”, segons l'*Al-Ca*) desplega també dos sentits diferents a nivell d'instrucció (altra vegada un de neutre i un de negatiu). D'una banda, l'accepció que ens n'ofereix el *Duden* reflecteix connotacions positives, relacionades amb l'amabilitat (“freundlich”), la bellesa (“hübsch”) i el fet <d'agradar a algú>:

**nett:** 1. a. freundlich und liebenswert, im Wesen angenehm. b. hübsch und ansprechend, sodass es jemandem gefällt.

Tanmateix, aquestes connotacions positives són atenuades per la presència del sintagma preposicional “an sich” (<en si mateixa>), que modifica l'adjectiu “nett” de manera que, en el context que ens ocupa, no activa un sentit ni positiu ni negatiu: <<la carta era, de fet / en si mateixa / en el fons, amable>>. La informació que segueix el segment “an sich netten Brief”, però, activa paral·lelament un sentit d'orientació negativa. Altra vegada, el fet que la frase final sigui <El teu fill desconegut> i que després de signar, sense cap avís previ ni explicació, aparegui el número de compte, indica al lector que hi ha una intenció negativa rere l'ús de l'adjectiu “nett”.

En definitiva, doncs, les dues eines que acabem de comentar activen, conjuntament, dos sentits diferents a nivell d'instrucció:

1. <<La carta que el narrador va escriure al seu pare putatiu era convencional i amable.>>
2. <<La carta que el narrador va escriure al seu pare putatiu no era ni convencional ni amable, sinó provocadora i impertinent.>>

Allò que duu el lector a descartar el primer sentit esmentat és, com hem vist, l'entorn cotextual en què s'ubiquen el substantiu “Schlußfloskel” i l'adjectiu “nett”. El segment “»Dein Dir unbekannter Sohn«, schön leserlich meine Kontonummer zur Kenntnis gebracht” revela que la

manera com el narrador ha descrit la carta prèviament (<<amable>>, <<correcta>>, <<formal>>) no s'ajusta a la realitat del que ens explica. Tenint en compte aquest entorn cotextual i el context (és a dir, els comentaris del narrador previs en els quals expressa la seva actitud negativa i el ressentiment que té envers el pare putatiu) el lector selecciona únicament aquest darrer sentit amb la intenció de la veu narrativa.

### •Anàlisi de la versió anglesa

3IKen: Since I didn't want to be hitting up Mother's girlfriend for money all the time, **I fired off a rather nice letter, if I do say so myself, and after the closing flourish, "Your unknown son," I made sure to include my bank account number, in my most legible handwriting.** (IKen:16)

Hi observem un mecanisme d'atenuació, que es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</p>	<p>•<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (addició d'un verb)            •<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (addició d'una expressió fraseològica)            •<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (addició d'una locució lèxica)            •<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (subst. &gt;&gt; subst.)</p>	<p>∅</p>

La tècnica de preservació es reflecteix en l'adjectiu qualificatiu "nice" que, precedit per l'adverbi de quantitat "rather", desplega dos sentits diferents (un de neutre i un de negatiu) a nivell d'instrucció, de manera similar a l'original "an sich netten [Brief]". Segons el sentit neutre, el narrador considera que la carta que va escriure al seu pare putatiu era <<força amable>>. Tanmateix, dos elements cotextuals (la signatura "Your unknown son" i la informació segons la qual després de signar el narrador va incloure-hi el seu número de compte) indiquen que l'adjectiu qualificatiu "nice" no és el més indicat, de manera que paral·lelament s'activa, també, un sentit negatiu que el lector identifica amb la intenció del narrador.

A diferència del que hem observat al text original, però, a més d'aquests elements cotextuals que permeten al lector de copsar com a rellevant la intenció negativa, s'empren una sèrie de tècniques que la subratllen i l'expliciten, de manera que el contrast global entre instrucció i intenció és menys marcat.

L'explicitació de la intenció negativa es concreta en l'addició d'un verb, una expressió fraseològica i una locució lèxica. El verb (“fire off”) el trobem abans del sintagma “a rather nice letter”. Segons el *CALD*, “fire off” té una accepció relacionada amb el fet d'escriure una carta, i significa el següent:

**fire off:** to write and send an angry letter to someone.

El narrador, doncs, mostra d'entrada el seu sentiment d'enuig envers el pare putatiu, la qual cosa condiciona les expectatives del lector. Aquest no es veu confrontat amb el repte de seleccionar el sentit més rellevant d'entre els despleats a nivell d'instrucció, perquè de bon principi ja sap que aquell que es correspon amb la intenció de la veu narrativa és, fonamentalment, negatiu.

L'explicitació segueix amb l'addició de l'expressió “if I do say so myself”, que significa el següent:

**if I say so myself:** used when you are saying something that praises your own work, skill, etc. *I did a find job painting the room, if I say so myself. I'm a pretty good golfer, if I say so myself.*  
(*Merriam-Webster's Advanced Learner's English Dictionary*)

En haver explicitat prèviament la intenció negativa subjacent als sentits en contrast despleats per l'adjectiu “nice”, l'addició d'una expressió de falsa modèstia (que podríem traduir per <si se'm permet dir-ho>) emprada per recalcar que el narrador està satisfet del seu comentari i creu sincerament que s'ajusta a la realitat, no fa altra cosa que subratllar aquesta intenció negativa.

Cap al final del passatge tornem a trobar una addició, en aquest cas d'una locució lèxica (“make sure”), que funciona de manera similar a les addicions que acabem de comentar i per a la qual el *COED* proposa aquests dos equivalents:

**make sure:** confirm or ensure.

Deixant de banda el primer (no rellevant en el nostre context), el segon (“ensure”) desplega un únic sentit basat en la idea que el narrador <<es va cuidar prou d'incloure-hi el número de compte>>. Segons aquest sentit, el personatge deixa clar quin era l'objectiu de la carta (demanar diners), del tot coherent amb l'actitud negativa que prèviament ha mostrat mitjançant el verb “fire off” (<<escriure una carta en to d'enuig>>). La locució lèxica “make sure”, doncs, contribueix a explicitar la intenció negativa.

Finalment, una altra tècnica d'atenuació es manifesta en el substantiu “flourish”, que desplega dos sentits diferents però d'orientació negativa en els dos casos. Un d'ells està relacionat amb les diverses accepcions que pot tenir aquest mot segons el *COED*:

**flourish:** 1. a bold or extravagant gesture or action. 2. an ornamental flowing curve in handwriting or scrollwork. 3. (*Music*) an ornate musical passage.

La segona accepció és la més rellevant en el cas que ens ocupa per tal com es l'única que té a veure amb l'escriptura (“handwriting”). Tanmateix, es refereix a l'aspecte estètic de la lletra i no pas a una frase tipificada, d'ús convencional. Allò que tenen en comú totes les accepcions de la definició citada és el caràcter ornamental del referent (sigui gest, lletra o acció). En el nostre context, que el narrador faci referència a un “closing flourish” (que podríem reformular així: <<rúbrica / gest ornamental de tancament>>) ja avisa el lector que no es tracta de res convencional i que, tenint en compte el to d'enuig de la carta, probablement no sigui positiu. Segons l'altre sentit desplegat (i tenint en compte el segment “Your unknown son”, aquest “closing flourish” és un <<missatge que mostra retret i ressentiment>>. Com que els dos sentits desplegats a nivell d'instrucció són d'orientació negativa, el contrast amb la intenció disminueix.

La versió anglesa, doncs, presenta una càrrega irònica menor que la del text original, com a conseqüència d'un mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció.

### **Anàlisi de la versió danesa**

3IKda: Da jeg ikke ville ligge mors skolekammerat til byrde i al evighed, **oplyste jeg i et i og for sig meget flinkt brev, lige efter afslutningsklicheen “din dig ubekendte søn”, smukt og letlæseligt mit kontonummer.** (IKda:19)

Hi observem un mecanisme de preservació, fruit d'un conjunt de tècniques que duen a una compensació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu >> adj. qualificatiu)	• <b>Explicitació de la intenció negativa</b> (addició d'un adv. de quantitat) • <b>Explicitació de la intenció negativa</b> (subst. >> subst.)	• <b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (adv. de quantitat >> adv. de quantitat)

La tècnica de preservació es reflecteix en l'adjectiu qualificatiu “flink” (“clever, nice, decent”, segons el *Da-En*), que va precedit de l'expressió “i og for sig”. Partint de la definició que ens proposa el *DDO*, podem traduir aquesta expressió per <en realitat / en el fons>:

**og for sig: a)** i virkeligheden; inderst inde; SYN i grunden, ret beset.

Per tant, “et i og for sig” complementa “flink” de la mateixa manera que “an sich” o “rather” complementen “nett” i “nice” a les versions original i anglesa. Com en aquests casos, doncs, l'adjectiu en qüestió desplega un sentit neutre i un de negatiu, que té a veure amb l'entorn cotextual immediatament posterior (la frase “din dig ubekendte søn”, <el teu fill desconegut>; i la informació sobre el número de compte).

A la versió danesa, però, l'addició de l'adverbi de quantitat “meget” (“very”, “quite”, segons el *Da-En*) just abans de l'adjectiu “flink” fa més explícita la intenció negativa subjacent al contrast entre instrucció i intenció. Això és resultat de les connotacions que generalment té el mot “meget” emprat abans d'un adjectiu qualificatiu positiu (per exemple, “godt”, “interessant” o “flink”), i segons les quals allò descrit no és especialment “bo”, interessant” o “amable”.<sup>200</sup>

Una altra tècnica d'atenuació es manifesta en el substantiu “afslutningsklicheen”, que no apareix en cap diccionari ni en el *KorpusDK*. Per reformular-ne el sentit, doncs, partim del lexema principal (“kliche”), que segons el *DDO* significa el següent:

<sup>200</sup>Això és el que es desprèn dels exemples proposats pel *Da-En* en l'accepció de “meget” equivalent a “temmelig” (“bastant”), i que l'autora de la tesi ha confirmat en converses amb Gyde Hansen (professora del Departament d'estudis internacionals de llengua i lingüística computacional a la Copenhaguen Business School) i Bibi Hansen (professora de llengua danesa a Barcelona).

**kliché** el. **kliche**: 1. Banalt udtryk; forslidt talemåde – især om udtryk som har mistet sin oprindelige friskhed; SYN *floskel, frase*.

La connotació negativa d'aquest mot és, doncs, més gran que en el cas de l'alemany “Floskel”. Per tant, “afslutningsklicheen” desplega un sentit d'orientació més aviat negativa (<<el clixé final>>) i un altre clarament negatiu (<<missatge que mostra retret i ressentiment>>). En conseqüència, el contrast entre instrucció i intenció és menys marcat que en el text original.

Aquestes tècniques d'atenuació, però, són compensades per una d'intensificació que es concreta en els adverbis “smukt” i “letlæseligt”, emprats com a traducció del sintagma “schön leserlich”.

Segons el *Duden*, l'adverbi alemany “leserlich” (“llegible”, segons l'*Al-Ca*) desplega un únic sentit:

**leserlich**: in deutlicher Handschrift geschrieben; Leserlichkeit, die; das Leserlichsein.

En canvi, l'adjectiu “letlæseligt” (del qual es deriva l'adverbi) desplega dos sentits diferents:

**letlæselig**: 1 som kan læses uden besvær, fx. pga. en tydeligt skrift; JF læsbar ~ *skrift*; *let* ~ ; *svært* ~ 2 som er værd at læse (uden at være fremragende); JF læseværdig. (*DDO*)

Un d'ells, doncs, significa “llegible”, de manera que en principi no té connotacions positives ni negatives. L'altre, en canvi, té una orientació més aviat positiva atès que descriu un text que <<és agradable de llegir; que val la pena de llegir>>. D'altra banda, la substitució de l'adjectiu “schön” (que en aquest context té un valor intensificador equivalent a “molt”)<sup>201</sup> per “smukt” (“beautifully”, segons el *Da-En*) suposa també el desplegament d'un sentit positiu que no desplega, en canvi, el mot original.

D'aquesta manera, la frase “[oplyste jeg] smukt og letlæseligt mit kontonummer” (<[vaig fer saber] de manera ben maca, clara i llegidora el

---

<sup>201</sup>Cal no confondre aquest ús de “schön” amb el més habitual, que significa “bell, formós” (segons l'*Al-Ca*).

meu número de compte>) activa dos sentits a nivell d'instrucció: un d'orientació positiva (la que acabem de reformular) i un d'orientació negativa (coherent amb allò que va fer realment el narrador: incloure, de manera impertinent, el número de compte al final de tot), amb la qual cosa el contrast entre instrucció i intenció és més gran que el generat pels elements “nett” i “Schlußfloskel” al text original, que –com hem vist– despleguen un sentit d'orientació neutra i un d'orientació negativa.

La versió danesa, doncs, manté la càrrega irònica original com a resultat d'un mecanisme de preservació.

### •Anàlisi de la versió catalana

3IKca: Com que jo no volia viure permanentment a càrrec de l'amiga d'escola de la mare, **vaig fer saber a aquell bon home el meu número de compte en una carta molt llegidora que acabava amb la fórmula de cortesia «el teu fill desconegut»**. (IKca:18)

Hi observem un mecanisme de preservació, fruit d'una combinació de tècniques que desemboca –com a la versió danesa– en una compensació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
Ø	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (canvis lexicogramaticals i sintàctics → fals sentit)</li> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (canvis lexicogramaticals i sintàctics → explicitació)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adv. de quantitat + adj. qualificatiu)</li> <li>•<b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (subst. &gt;&gt; SN: subst. + prep. + subst.)</li> </ul>

Una de les tècniques d'atenuació és la reducció de la intenció negativa reflectida en el fals sentit que suposa el fet que, en aquest cas, el narrador no inclogués el número de compte al final de tot, després de la signatura, sinó enmig de la carta. D'aquesta manera desapareix la connotació negativa que es desprèn de l'aparició silenciosa i aïllada del número de compte, desvinculat de qualsevol explicació. De retruc, desapareix un dels elements cotextuals que, en el passatge alemany, indiquen al lector que dels dos sentits desplegats per l'adjectiu “nett” i el substantiu “Schlußfloskel”, només el negatiu es correspon amb la intenció del narrador.



L'altra reducció de la intenció negativa es concreta en l'explicitació que suposa l'addició del sintagma “a aquell bon home”. El to condescendent que es deriva d'aquesta expressió fa que l'actitud del narrador (en el text original plena d'enuig, ressentiment i impotència) s'apropi a la resignació i resulti menys negativa.

Tanmateix, aquestes tècniques d'atenuació són compensades per dues més d'intensificació, semblants a la que hem observat a la versió danesa. Una d'elles es concreta en el sintagma “[en una carta] molt llegidora” mitjançant el qual es tradueix l'original “[in einem] an sich netten [Brief]”. De manera similar a l'adjectiu danès “letlæselig”, el mot “llegidor” desplega, a nivell d'instrucció, dos sentits:

**llegidor -a:** Que pot ésser llegit, que és de bon llegir. *Tens una lletra molt llegidora.*

Un d'ells s'apropa al significat de “llegible”, i l'altre es refereix a quelcom agradable de llegir. Tenint en compte que: 1) no hi ha cap element que atenuï aquesta connotació positiva (a diferència del que hem observat al text original, en què “an sich” complementa “nett”); i 2) s'afegeix l'adverbi de quantitat “molt”, que precisament subratlla aquesta connotació positiva, el contrast entre instrucció i intenció és més marcat que en el text original, atès que s'estableix entre un sentit positiu (no pas neutre) i un de negatiu.

De manera similar, la traducció del substantiu “Schlußfloskel” pel sintagma “fórmula de cortesia” fa que s'activi un sentit més positiu a nivell d'instrucció, que en conseqüència contrasta més que en el text original amb la intenció negativa del narrador. Això té a veure amb el mot “cortesia”, que desplega un sentit d'orientació positiva relacionat amb les definicions que ens proposa el *DIEC2*:

**cortesia:** 1. Qualitat de cortès. *Dir una cosa per cortesia. f.* 2. Demostració de cortesia. *Una carta plena de cortesia.*

**cortès -esa:** 1. Que té una urbanitat extrema. *Una persona cortesa. És cortès amb tothom.*

La versió catalana, per tant, manté la intensitat irònica del passatge original com a resultat d'un mecanisme de preservació.

## •Anàlisi de la versió espanyola

3IKes: Como no quería vivir permanentemente a costa de la amiga del colegio de Madre, **en una carta en el fondo amable, inmediatamente después de la fórmula final de cortesía «Tu hijo al que no conoces», le había dado a conocer, muy legiblemente, el número de mi cuenta.** (IKes:24)

Hi observem un mecanisme d'intensificació que resulta d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu >> adj. qualificatiu)	Ø	• <b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (subst. >> SN: subst. + adj + S. Prep.)

La tècnica de preservació es concreta en l'adjectiu “amable”, que –de manera similar al que hem observat en el passatge alemany– va precedit d'un element que n'atenua les connotacions positives: “en el fondo”. Això fa que desplegui dos sentits diferents a nivell d'instrucció: un de neutre, i un de negatiu que el lector identifica amb la intenció del narrador gràcies als dos elements cotextuals que ja hem comentat a propòsit de les altres versions (la frase “Tu hijo al que no conoces” i la informació sobre el número de compte que apareix al final de la carta, després de la signatura).

La tècnica d'intensificació és molt semblant a una de les que hem observat a la versió catalana. Es manifesta en la traducció del substantiu “Schlußfloskel” pel sintagma “fórmula final de cortesía”. Altra vegada, la intensificació té a veure amb el sentit positiu que desplega “cortesía”, reflectit en la definició que ens n'ofereix el diccionari de la *RAE*:

**cortesía. 1.** Demostración o acto con que se manifiesta la atención, respeto o afecto que tiene alguien a otra persona. **2.** En las cartas, expresiones de obsequio y urbanidad que se ponen antes de la firma.

El contrast que s'estableix entre aquest sentit positiu i aquell que es correspon amb la intenció del narrador, d'orientació negativa, és més marcat que en el text original, on els sentits desplegats pel substantiu “Schlußfloskel” són d'orientació neutra en un cas i negativa en l'altre.

La versió espanyola, doncs, presenta una càrrega irònica més marcada que la del passatge original, de resultes d'un mecanisme d'intensificació.

### •Síntesi

L'anàlisi d'aquest passatge i de les versions corresponents ens permet centrar l'atenció en el fet que, a vegades, els mecanismes d'atenuació no tenen res a veure amb la proximitat lingüísticocultural de les llengües implicades en la traducció. Així, la versió anglesa presenta un bon nombre de tècniques d'explicitació de la intenció negativa, atès que l'entorn cotextual en què s'ubiquen els elements que, al text original, generen el contrast entre instrucció i intenció, és obertament negatiu. D'altra banda, també hem pogut observar que la versió danesa i la catalana, malgrat la distància existent entre els àmbits lingüísticoculturals en què s'han gestat, presenten tècniques i mecanismes semblants. Un exemple és l'aprofitament que fan de la polisèmia dels mots “letlæseligt” i “llegidora” a l'hora de traduir l'alemany “leserlich”, com a tècnica d'intensificació que, combinada amb altres tècniques, desemboca en una preservació de la ironia original.

#### 4.2.4 Passatge irònic 4IK

4IKde: Da waren **die drei Helden, die mir jetzt wichtig sein müssen, besser dran**. Jedenfalls hat Mutter selbst nicht gewußt, wer sie geschwängert hatte, als sie mit ihren Eltern am Vormittag des 30. Januar fünfundvierzig vom Kai Gotenhafen-Oxhöft weg als **Siebentausendsoundsovielte** eingeschiff wurde. **Derjenige, nach dem das Schiff getauft worden war, konnte einen Kaufmann, Hermann Gustloff, als Vater nachweisen. Und derjenige, dem es gelang, das überladene Schiff zu versenken, ist in Odessa, weil er als Junge einer Diebesbande angehörte, die »blatnye«** geheißten haben soll, vom Vater Marinesko ziemlich oft verprügelt worden, was eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird. Und David Frankfurter, der von Bern nach Davos reisend dafür gesorgt hat, daß das Schiff nach einem Blutzeugen benannt werden konnte, hat sogar einen richtigen Rabbi zum Vater gehabt. (IKde:21)

### •Presentació

En aquest fragment, el narrador es compara amb els tres personatges (Frankfurter, Gustloff i Marinesko) dels quals parteix la seva història per tal de mostrar fins a quin punt influeix en el seu estat d'ànim el fet de no haver tingut pare: després d'anunciar-nos que els tres homes van ser més afortunats que ell, ens ho demostra.

A nivell discursiu, la ironia gira entorn d'una multitud d'estructures (dos contrastos entre instrucció i intenció, un contrast entre dues veus del narrador i un *foregrounding* equívoc) estretament vinculades entre si. Per copsar-les, el narrador es val de procediments anafòrics que el duen a relacionar, amb elements cotextuals i contextuals, els diferents sentits desplegats i les veus estilísticament diferents que afloren en el text.

Les màximes conversacionals violades són, sobretot, la d'adequació i la de manera. La primera es veu afectada com a resultat de la incongruència que representa el fet de descriure en termes d'heroïcitat una sèrie de conductes que, d'acord amb l'esquema de valors compartit per narrador i lector, són del tot reprovables. La segona és violada com a conseqüència de l'ús d'uns trets estilístics desacostumats per part de la veu narrativa, mitjançant els quals s'emfasitza indirectament l'absurditat de les idees aparentment exposades (amb l'objectiu d'assolir, com efecte perlocucionari, que el lector accepti com a pròpia la visió del món que el narrador li presenta).

Mitjançant aquest passatge irònic, el narrador mostra de manera diàfana les fortes contradiccions que experimenta com a conseqüència d'una circumstància vital que l'ha marcat per sempre; una circumstància que el duu a condemnar i envejar alhora la conducta violenta de tres criminals.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem quatre estructures d'ironia: dos contrastos entre instrucció i intenció; un contrast entre dues veus del narrador; i un *foregrounding* equívoc.

Un dels dos contrastos entre instrucció i intenció és resultat de les eines següents:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'un substantiu
- Intenció negativa expressada per mitjà de dues locucions lèxiques
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un verb

La primera es concreta en el mot “Helden” (plural de “Held”, “heroi” segons l'*Al-Ca*), que desplega tres sentits a nivell d'instrucció: un de neutre, un de positiu i un de negatiu. El primer té a veure amb l'ús específic que es fa d'aquest substantiu en l'àmbit de la literatura (vegeu la nota 96), i que es refereix al “protagonista” d'una novel·la. El segon, de caire positiu, coincideix amb la primera accepció de la definició que ens ofereix el *Duden*:

**Held:** 1. **a)** durch große und kühne Taten besonders in Kampf und Krieg sich auszeichnender Mann edler Abkunft (um den Mythen und Sagen entstanden sind). **b)** Jemand, der sich mit Unerschrockenheit und Mut einer schweren Aufgabe stellt, eine ungewöhnliche Tat vollbringt, die ihm Bewunderung einträgt.

Paral·lelament a aquest sentit positiu, però, se'n desplega un altre de negatiu. Cal tenir en compte que el narrador emprà aquest mot per referir-se a tres personatges que, d'acord amb la seva visió del món (en principi compartida pel lector), no es poden considerar <herois> sinó més aviat criminals: Frankfurter va matar una persona; Gustloff va ser membre d'un sistema polític que en va matar milions; i Marinesko va enfonsar un vaixell amb milers de civils a bord. D'acord amb aquesta informació contextual (que el narrador reprèn i resumeix en l'entorn cotextual en què s'ubica el mot "Held"), el lector identifica únicament aquest tercer sentit amb la intenció del narrador.

La intenció negativa expressada per mitjà del mot "Held" es reproduïx tres vegades més al llarg del passatge, i es concreta en tres elements lexicogramaticals mitjançant els quals el narrador descriu cadascun dels personatges de manera coherent amb el qualificatiu d'"herois" que els ha donat prèviament. Així, la locució lèxica "jemanden nach jemandem / etwas taufen" (<batejar algú amb el nom d'algú o d'alguna cosa>) desplega dos sentits; un d'orientació positiva i un d'orientació negativa. El primer el trobem reflectit en un dels exemples recollits a la definició que el *Duden* proposa per al verb "taufen":

**taufen:** einem Täufling im Rahmen seiner Taufe einen Namen geben.  
*Der Pfarrer taufte ihn auf den Namen Karl; er wurde nach seinem Großvater [Otto] getauft.*

L'exemple <el van batejar amb el nom del seu avi Otto>) és el que reflecteix, implícitament, aquesta connotació positiva, en la mesura que el fet de batejar una criatura amb el nom d'un familiar és un gest que es fa (o es feia) per honorar la criatura en qüestió i que, en principi, cal interpretar en termes positius. En el cas que ens ocupa, però, el vaixell *Gustloff* va ser <batejat> en honor d'un membre del partit nazi. D'acord amb el coneixement que tenim sobre la manera de pensar del narrador, doncs, aquesta locució lèxica només es pot llegir en clau negativa, atès que dir-se igual que un oficial nazi no pot ser considerat, pel protagonista, com un honor.

El verb “gelingen” (“reeixir, sortir bé, tenir èxit”, segons l'*Al-Ca*) desplega, també, un sentit d'orientació positiva i un d'orientació negativa. El primer té a veure, de nou, amb la definició que ens proposa el *Duden*:

**gelingen:** durch jemandes Planung oder Bemühung mit Erfolg zustande kommen.

Així doncs, el mot “gelingen” s'associa a conceptes en principi positius com ara la <planificació>, l'<esforç> i l'<èxit>. En el passatge que ens ocupa, però, l'ús d'aquest verb i les connotacions positives que hi van associades s'apliquen a l'enfonsament del vaixell *Gustloff* per part de Marinesko. Això, que va ser considerat com una victòria militar per part dels russos, va ser una tragèdia per a milers d'alemanys. Tenint en compte que el narrador no comparteix la visió militarista de Marinesko, el lector interpreta únicament aquest darrer sentit negatiu amb la intenció de la veu narrativa.

Finalment, la locució lèxica “für (etwas) sorgen” desplega, també, dos sentits diferents a nivell d'instrucció. De nou, el sentit d'orientació positiva es reflecteix en els exemples recollits en una de les accepcions de “sorgen” proposades pel *Duden*:

**sorgen:** sich bemühen, dass etwas vorhanden ist, erreicht wird. *Für das Essen, für eine gute Ausbildung, für jemandes Unterhalt, für Ruhe und Ordnung sorgen; es ist für alles [Notwendige] gesorgt; für die Zukunft der Kinder ist gesorgt.*

Si bé en aquests exemples (<vetllar pel menjar, per una bona educació, per la manutenció, per la tranquil·litat i l'ordre>) la locució “für (etwas) sorgen” s'empra en referència a l'esforç fet per assolir coses positives i desitjables, en el passatge que ens ocupa s'aplica a l'assassinat perpetrat per Frankfurter.

Resumint, doncs, d'acord amb el context (la informació detallada que el narrador ens ha facilitat sobre el crim) i d'acord amb l'esquema de valors compartit amb el narrador, el lector interpreta els elements lexicogramaticals que acabem de comentar (“Held”, “jemanden nach jemandem / etwas taufen”, “gelingen” i “für etwas sorgen”) com a mostra de rebuig, crítica i voluntat de posar en evidència, per part del narrador, els tres personatges que donen origen al seu drama personal.

Aquest contrast entre instrucció i intenció està estretament vinculat a l'estructura de contrast entre dues veus del narrador, la qual es deriva d'aquesta combinació d'eines:

*Eines de contrast entre les dues veus*

•Ús d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada

*Eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat*

•Ús d'una sintaxi complexa

•Ús d'una combinació lèxica artificiosa

•Ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat

*Eines que fan aflorar una veu narrativa convencional*

•Ús d'un lèxic proper a l'oralitat

Les eines que fan aflorar una veu impostada es concreten en el segment que comença amb el pronom “derjenige” i arriba fins al final del passatge. L'ús d'una sintaxi complexa es reflecteix en dues oracions compostes de diverses subordinades. Una d'elles és “Und derjenige, **dem** es gelang, das überladene Schiff zu versenken, ist in Odessa, **weil** er als Junge einer Diebesbande angehörte, **die** »blatnye« geheißen haben soll, vom Vater Marinesko ziemlich oft verprügelt worden, **was** eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird”, que conté una frase de relatiu, una subordinada causal que al seu torn inclou una altra frase de relatiu i, finalment, una frase relativa explicativa. L'altra és “Und David Frankfurter, **der** von Bern nach Davos reisend dafür gesorgt hat, **daß** das Schiff nach einem Blutzeugen benannt werden konnte, hat sogar einen richtigen Rabbi zum Vater gehabt”, que conté una frase de relatiu que, al seu torn, enclou una frase subordinada introduïda per la conjunció “daß”.

D'altra banda, l'ús d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en la repetició del pronom “derjenige”, que apareix a l'inici de les dues primeres frases en què el narrador parla dels personatges que abans ha anomenat <herois>. El fet d'emprar aquest pronom contribueix a incrementar l'estil artificios del discurs, atès que: 1) apareix dues vegades seguides de manera que resulta redundant i fa centrar l'atenció en l'estil del narrador, més que no pas en allò que es diu; i 2) és més emfàtic que el pronom “der” (tal com indica el *Duden*) i força menys freqüent que aquest.<sup>202</sup>

Finalment, l'ús de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat és reflecteix en: 1) l'ús d'un adj. atrib. + subst. “väterliche

---

<sup>202</sup>Al corpus *DWDS* hi apareix 12.103 vegades, mentre que “der” hi té 211.396 ocurrències.

Zuwendung”; i 2) el participi neutral amb funció aplicativa “reisend”, en el segment “der von Bern nach Davos reisend”.

La veu propera a l'escripturalitat que aflora arran de l'aplicació d'aquestes eines és coherent amb el sentit positiu desplegat pels elements lexicogramaticals “Held”, “jemanden nach jemandem / nach etwas taufen”, “gelingen” i “für (etwas) sorgen” en el marc d'un dels contrastos entre instrucció i intenció, comentat més amunt. En l'explicació que fa el narrador per mostrar que tots tres personatges tenien pare, s'empra un llenguatge artificios i altisonant, que d'alguna manera exemplifica l'apel·latiu (<herois>) amb què prèviament s'hi ha referit la veu narrativa: atès que eren uns <herois>, el narrador empra un llenguatge ampul·lós i grandiloqüent per referir-s'hi.

En contrast amb aquesta veu d'estil artificios, en el fragment previ a la descripció dels tres personatges (la qual, com hem dit, comença amb el pronom “derjenige”) hi trobem la veu narrativa convencional, que es concreta en els mots “dran” (“en això”, segons l'*Al-Ca*) i “Siebentausendsoundsoviele” (<número set mil tant i tant>). El primer és descrit com a versió informal (“umgangsprachlich”) de l'adverbi “daran”. El segon és un substantiu generat a partir d'un numeral que conté l'adjectiu “soundso”, el qual, segons el *Duden*, s'empra per fer referència a un nombre inexacte i pertany a un registre informal.

Les eines que acabem de comentar fan aflorar, doncs, dues veus diferents entre les quals s'estableix un contrast. Tanmateix, allò que fa que aquest contrast sigui concebut com a irònic és l'ús d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. El fet d'emprar un estil proper a l'escripturalitat –artificios, propi de contextos en els quals es pretén dotar el discurs de serietat i d'un to objectiu– no justifica la qualitat d'una part del contingut: aquella que coincideix amb el sentit positiu desplegat a nivell d'instrucció en el marc d'un dels contrastos entre instrucció i intenció. Podem reformular així aquest contingut: <<Gustloff, Marinesko i Frankfurter van ser uns herois, tal com demostra el fet que el primer va ser homenatjat pels nazis; el segon va aconseguir enfonsar un vaixell i matar milers de persones; i el tercer es va cuidar, cometent un crim, que els nazis poguessin batejar un vaixell amb el nom d'un màrtir>>.

L'absurditat i manca de justificació d'aquest sentit positiu (que el lector, com hem vist, descarta en favor d'un sentit negatiu tenint en compte el context i l'esquema de valors compartit amb el narrador) esdevé encara més manifesta de resultes de l'ús d'un llenguatge artificios, que a ulls del lector esdevé un instrument ineficaç per justificar el sentit positiu desplegat a nivell d'instrucció. Aquesta fal·làcia (segons la qual l'ús d'un



estil elevat garanteix la qualitat del contingut), doncs, és el que permet al lector de copsar com a impostada la veu propera a l'escripturalitat, i d'identificar la intenció que amaga de ridiculitzar i posar en evidència els tres personatges descrits.

Pel que fa a l'estructura de *foregrounding* equívoc, es deriva d'aquestes eines:

- **Intenció de sorprendre per mitjà d'un ordre sintàctic marcat**
- **Intenció de sorprendre per mitjà d'una frase relativa explicativa que conté el focus**

Es reflecteixen en el segment “weil er [Marinesko] als Junge einer Diebesbande angehörte, die »blatnye« geheißen haben soll, vom Vater Marinesko ziemlich oft verprügelt worden, was eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird”. El fet que la subordinada causal “weil er als Junge einer Diebesbande angehörte” (<perquè de jove havia pertangut a una banda de lladres>) aparegui en posició no canònica abans del sintagma verbal (“verprügelt worden”, <apallissat>) indica al lector que la informació rellevant és la que vindrà a continuació i, per tant, genera una certa expectació.

Quan finalment apareix aquesta informació, doncs, després d'una subordinada causal força llarga, el lector la identifica en tant que focus informatiu. Tanmateix, a continuació apareix una nova informació continguda en una frase relativa explicativa (“was eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird”, <la qual cosa devia ser una mostra sensible d'afecte paternal>), que en ser pràcticament independent de la principal pot ser copsada com a semànticament autònoma i, per tant, com a focus.

L'aparició d'aquest nou focus sorprèn el lector per dos motius: 1) perquè és inesperat; i 2) perquè contrasta amb el focus informatiu anterior i el supera en importància. L'efecte irònic està relacionat, doncs, amb la sorpresa que experimenta el lector en adonar-se que el narrador li ha fet creure que la informació important era “verprügelt worden”. En realitat, allò que veritablement vol destacar el narrador no és que Marinesko fos apallissat pel seu pare, sinó que <<probablement, les pallisses eren una mostra d'afecte paternal>>. Tal com analitzarem tot seguit, aquesta frase posa de manifest tant el rebuig de la violència per part del narrador com l'enveja que sent envers Marinesko, que com a mínim –a diferència d'ell– va tenir un pare.

Finalment, trobem una altra estructura de contrast entre instrucció i intenció, fruit d'aquestes eines:

- **Intenció transgressora expressada per mitjà d'un substantiu**
- **Intenció transgressora expressada per mitjà de tres adjectius qualificatius**

Tres d'aquestes eines es concreten en el sintagma “spürbar väterliche Zuwendung”, constituït per un substantiu i dos adjectius qualificatius que despleguen diferents sentits a nivell d'instrucció. En el cas del substantiu “Zuwendung”, activa un sentit positiu i un de negatiu. El primer té a veure amb les connotacions positives (relacionades amb l'amistat, l'amor i la dedicació) que es desprenen d'una de les accepcions del mot proposades pel *Duden*:

**Zuwendung:** freundliche, liebevolle Aufmerksamkeit, Beachtung, die jemand jemandem zuteilwerden lässt.

Paral·lelament a aquest sentit, però, se'n desplega un de negatiu que té a veure amb l'entorn cotextual en què apareix el mot; el narrador es refereix a les pallisses que Marinesko rebia del seu pare, la qual cosa difícilment pot considerar-se com una mostra d'afecte paternal (d'acord amb l'esquema de valors compartit per narrador i lector) sinó més aviat tot el contrari.

Pel que fa a l'adjectiu “väterlich” (“patern, patri, pairal, paternal”, segons l'*Al-Ca*), desplega també un sentit d'orientació positiva i un d'orientació negativa. Tots dos queden reflectits en les dues accepcions del mot que recull el *Duden*:

**väterlich:** 1. dem Vater gehörend; vom Vater kommend, stammend. 2. (wie ein Vater) fürsorglich und voller Zuneigung.

D'acord amb la segona accepció, el sentit positiu activat pel mot “väterlich” té a veure amb les connotacions positives que desprèn aquest adjectiu quan s'empra per destacar l'actitud afectuosa i atenta d'algú envers algú altre. En el context que ens ocupa, però, juntament a aquest sentit se'n desplega un d'orientació negativa segons el qual el narrador (en consonància amb el significat de la primera accepció) subratlla que Marinesko rebia pallisses del seu propi pare.

Finalment, els sentits desplegats per l'adjectiu “spürbar” tenen a veure, també, amb les dues accepcions que en recull el diccionari:

**spürbar:** 1. [körperlich] wahrnehmbar, fühlbar, deutlich zu merken. 2. sich (in bestimmten Wirkungen) deutlich zeigend; deutlich, merklich.

Tenint en compte la segona accepció, s'activa un sentit positiu d'acord amb el qual l'afecte paternal del pare de Marinesko era “deutlich zeigend” (<es veia clarament>), “merklich” (<hom el podia copsar>); d'acord amb la primera, en canvi, se n'activa un de negatiu segons el qual aquest afecte era “körperlich wahrnehmbar” (<perceptible físicament>), en referència a les marques físiques que probablement deixaven les pallisses en Marinesko.

En resum, els tres mots que acabem de comentar activen dos sentits oposats a nivell d'instrucció, i el lector els identifica tots dos com a part integrant de la intenció. Els factors que el duen a fer-ho són, bàsicament, aquests: 1) l'esquema de valors compartit per narrador i lector, segons el qual la violència és condemnable (més encara d'un pare envers un fill); i 2) el coneixement que té el lector del trauma que arrossega el protagonista pel fet d'haver crescut sense la figura paterna; això el duu a considerar que Marinesko va ser més afortunat que ell, fins i tot tenint en compte que el seu pare li pegava.

De manera similar, el sintagma “einen richtigen Rabbi” presenta un adjectiu qualificatiu (“richtig”) que desplega dos sentits a nivell d'instrucció: un de positiu i un de negatiu. El primer té a veure amb les connotacions positives que reflecteixen dues de les accepcions recollides al *Duden*. Una d'elles està relacionada amb el <<fet de respondre satisfactòriament, algú o alguna cosa, a allò que hom n'espera; de ser com Déu mana, com cal>>; i l'altra es refereix al fet de ser <<de debò, real, autèntic (i no pas aparent)>>:

**richtig:** 2. b. den Erwartungen, die an eine bestimmte Person oder Sache gestellt werden, entsprechend; wie es sich gehört; ordentlich. 3. a. in der wahren Bedeutung eines Wortes; nicht scheinbar, sondern echt; wirklich, tatsächlich.

En el context que ens ocupa, el narrador juga amb les dues accepcions de la paraula per activar-ne un sentit positiu segons el qual: 1) el pare de Frankfurter era un rabí com cal (exercia amb encert la seva vocació); i 2) era de debò; real (no pas com el pare de Paul, que sempre havia estat una

ombra, una ficció). Paral·lelament a aquest sentit positiu, però, diversos factors cotextuals fan activar-ne un de negatiu segons el qual el narrador en certa manera ridiculitza el pare de Frankfurter. D'una banda, res no indica que el protagonista disposi de prou informació com per afirmar, amb coneixement de causa, que el pare de Frankfurter era un bon rabí; i d'altra banda, el fet d'explicitar la seva condició de rabí porta a relacionar el crim de Frankfurter (el mòbil del qual va ser la defensa del poble jueu) amb el seu pare, màxim representant espiritual d'una comunitat jueva. En conseqüència, més enllà del sentit positiu esmentat anteriorment, el narrador mostra un cert rebuig per la figura del pare de Frankfurter, per la possible influència (per bé que involuntària) que va exercir en el seu fill, el qual va acabar matant un oficial nazi en nom del seu poble i la seva religió.

Altra vegada, dos factors permeten al lector d'identificar aquests dos sentits com a part integrant de la intenció de la veu narrativa: 1) el seu coneixement del trauma que pateix Paul, que duu el personatge a valorar com a positiva qualsevol figura paterna pel sol fet d'haver exercit de pare a algú; i 2) l'actitud de rebuig contundent que mostra el narrador constantment davant la violència; ja sigui en nom d'una religió, d'un poble, d'una ideologia política, etc.

#### •Anàlisi de la versió anglesa

4IKen: **In that respect the three heroes I've been instructed to focus on were better off.** It's clear, at any rate, **that** Mother really had no idea **by whom** she was pregnant **when** she set out on that morning of 30 January 1945 with her parents, leaving the Gotenhafen-Oxhöft pier as passenger number seven thousand such-and-such. **The man for whom the ship had been named could identify a businessman, Hermann Gustloff, as his father. And as a boy in Odessa, the man who succeeded in sinking the overcrowded ship had received fairly regular beatings from Papa Marinesko –tangible proof of paternal solicitude– for belonging to a band of thieves, reportedly known as blatnye. And David Frankfurter, who travelled from Berne to Davos to set in motion the process by which the ship came to be named for a martyr, had an honest-to-goodness rabbi as his father.** (IKen:18)

Hi observem tres mecanismes d'atenuació (d'un dels dos contrastos entre instrucció i intenció; d'un contrast entre dues veus del narrador; i d'un *foregrounding* equívoc) i un de preservació (de l'altre contrast entre instrucció i intenció).

L'atenuació d'un contrast entre instrucció i intenció es deriva d'aquestes tècniques:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (subst. &gt;&gt; subst.)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; locució lèxica)</li> </ul>	∅

Les tècniques de preservació es concreten en l'ús del substantiu “hero”; del verb “name for” (mitjançant el qual es tradueix la locució lèxica “jemanden nach jemandem / etwas taufen”); i del verb “succeed”. De manera similar al que hem observat al passatge original, aquests tres elements lexicogramaticals despleguen dos sentits diferents (un d'orientació positiva i un d'orientació negativa) a nivell d'instrucció, dels quals únicament el darrer es correspon amb la intenció del narrador. El lector l'identifica, de nou, mitjançant la informació cotextual i contextual (segons la qual els tres personatges no són, en absolut, herois) i l'esquema de valors compartit amb el narrador.

Tanmateix, hi ha una tècnica que atenua aquest contrast entre instrucció i intenció, i que es concreta en la locució lèxica “set in motion”. Segons el *CALD*, aquesta locució no desplega, en principi, connotacions ni positives ni negatives:

**put/set sth in motion:** to start a machine or process. *Once the printing processes have been put in motion, they're not so easy to stop. We wrote to the passport office to set the whole process in motion.*

A diferència, doncs, del que hem observat a propòsit de l'original “für (etwas) sorgen”, en aquest cas no es fa èmfasi en l'esforç invertit per tal d'assolir quelcom desitjable. D'aquesta manera, la instrucció esdevé més negativa que en el text original, atès que els sentits desplegats són d'orientació neutra i d'orientació negativa. Segons el primer, el narrador explica –aparentment sense fer-ne cap valoració– que Frankfurter es va limitar a engagar un procés; d'acord amb el segon, el narrador mostra el seu rebuig contundent davant del crim comès per Frankfurter i la voluntat de posar-lo en evidència. La distància entre tots dos sentits, però (dels quals únicament el darrer es correspon amb la intenció) s'escurça, de manera que el contrast esdevé menor i, de retruc, també l'efecte irònic.

L'atenuació del contrast entre dues veus del narrador es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Reexpressió d'una combinació lèxica artificialiosa</b></p>	<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Atenuació de la fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i>  <b>•Reducció de la complexitat sintàctica</b>  <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b>  <i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i>  <b>•Reducció d'un lèxic proper a l'oralitat</b>  <b>•Introducció d'una combinació lèxica artificialiosa</b></p>	<p>Ø</p>

La tècnica de preservació afecta la presència d'una veu propera a l'escripturalitat i consisteix en una reexpressió de la combinació lèxica artificialiosa. Es concreta en l'ús del sintagma nominal “the man” en lloc del pronom “derjenige”. Aquest sintagma contribueix a apropar el discurs a l'escripturalitat perquè: 1) va seguit d'una frase de relatiu, la qual cosa desemboca en una construcció més aviat poc freqüent;<sup>203</sup> i 2) se'n manté el caràcter redundant.

Hi ha dues tècniques d'atenuació, però, que redueixen la presència d'aquesta veu impostada. La reducció de la complexitat sintàctica es deriva de la substitució de dues frases subordinades per dues aposicions: “tangible proof of paternal solicitude” (en lloc de “was eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird”) i “reportedly known as *blatnye*” (en lloc de “die »blatnye« geheißen haben soll”).

La substitució de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat per altres de convencionals es deriva del fet que: 1) el sintagma “väterliche Zuwendung” esdevé “paternal solicitude” (en què l'adjectiu complementa el substantiu tal com habitualment es fa en anglès); i 2) el participi neutral amb funció aplicativa “reisend” es

<sup>203</sup>El corpus *BNC* només recull 76 ocurrences del sintagma “the man” seguit d'una frase de relatiu (introduïda per “who” o “whom”).

converteix en un verb introduït per una conjunció de relatiu (“who travelled”).

Pel que fa a les tècniques d'atenuació que afecten la veu narrativa convencional, la reducció d'un lèxic proper a l'oralitat és poc significativa; si bé en el passatge original havíem identificat dos mots de registre informal, en aquest cas només n'hi trobem un: “such-and-such”, que el *CALD* descriu com a “informal”. D'altra banda, la introducció d'una combinació lèxica artificiosa es concreta en un mot d'ús poc freqüent (“instruct”) i en el connector discursiu més aviat formal “in that respect”.<sup>204</sup>

Arran de l'aplicació d'aquestes tècniques, els trets estilístics que, al passatge alemany, fan aflorar la veu narrativa convencional i una veu propera a l'escripturalitat en fragments de text clarament delimitats, en aquest cas es barregen i es difuminen. En conseqüència, són menys evidents que en el text original. Això afecta, de retruc, l'eina de contrast entre totes dues veus; en la mesura que la veu propera a l'escripturalitat tendeix més a l'oralitat, la fal·làcia (estil per sobre el contingut) perd importància com a instrument que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada, atès que aquesta és menys propera a l'escripturalitat i no reflecteix la pretensió de serietat que observàvem al text alemany. En conseqüència, el lector té menys indicis per interpretar aquesta veu com a impostada i per copsar la voluntat de la veu narrativa de posar en evidència els tres personatges entorn dels quals gira el seu discurs.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del *foregrounding* equívoc, és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (ordre sintàctic marcat &gt;&gt; ordre sintàctic canònic)</li> <li>•<b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (frase relativa explicativa que conté el focus &gt;&gt; aposició sense focus)</li> </ul>	∅

<sup>204</sup>El corpus *BNC* recull només 80 ocurrences del verb “instruct”. Pel que fa al connector discursiu, segons el *CALD* “in respect of sth” pertany a un registre formal.

Aquestes dues tècniques es deriven del fet que el segment “[Marinesko] had received fairly regular beatings from Papa Marinesko –tangible proof of paternal solicitude– for belonging to a band of thieves, reportedly known as *blatnye*” presenta un ordre sintàctic canònic, a diferència del que hem observat en el text original. Com que en aquest cas no es posposa l'aparició del sintagma verbal (“had received fairly regular beatings from Papa Marinesko”), el procés de *foregrounding* (és a dir, d'indicar quina és la informació rellevant) es fa de manera estàndard i desemboca en la subordinada causal juntament amb l'aposició “reportedly known as *blatnye*”. Això té dues conseqüències: 1) desapareix la sensació de sorpresa que experimenta el lector en adonar-se que el narrador ha jugat a fer-li creure que la informació important era “*verprügelt worden*” (<apallissat>); i 2) la frase relativa explicativa, que en el text original exerceix de focus 2, en aquest cas (“tangible proof of paternal solicitude”) queda eclipsada en forma d'aposició i enmig de l'oració, de manera que la seva importància passa desapercebuda.

Finalment, pel que fa al mecanisme de preservació de l'altre contrast entre instrucció i intenció, és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (adj. qualificatius &gt;&gt; adj. qualificatius)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (subst. &gt;&gt; subst.)</p>	∅	∅

Aquestes tècniques es concreten, d'una banda, en el sintagma “tangible proof of paternal solicitude”, en què el substantiu “solicitude” i els adjectius qualificatius “tangible” i “paternal” despleguen la mateixa duplicitat de sentits que al text original (un d'orientació positiva i un d'orientació negativa). Altra vegada, el coneixement que té el lector sobre el trauma del protagonista i l'esquema de valors compartit per narrador i lector duen aquest darrer a interpretar els dos sentits com a part integrant de la intenció de la veu narrativa.

D'altra banda, l'adjectiu qualificatiu “honest-to-goodness” (en el sintagma “an honest-to-goodness rabbi”) desplega, també, dos sentits a nivell d'instrucció: un de positiu i un de negatiu. Malgrat que, en aquest cas, el



narrador no juga amb diverses accepcions de la paraula (atès que només en té una), s'activen una sèrie de connotacions positives relacionades amb la idea de <<genuïtat>> i <<sinceritat>>, que els diccionaris recullen:

**honest-to-goodness:** real or true. (*CALD*)

**honest-to-goodness:** genuine and straightforward. (*COED*)

Paral·lelament a aquest sentit positiu se n'activa un de negatiu, segons el qual el narrador ridiculitza el pare de Frankfurter per la possible influència que, com a rabí, va exercir en el seu fill, el qual més endavant va cometre un crim en nom del poble jueu. De nou, el lector identifica tots dos sentits amb la intenció del narrador.

Resumint, la versió anglesa presenta una càrrega irònica menys marcada que la del text original, com a conseqüència de tres mecanismes d'atenuació i un de preservació.

#### •Anàlisi de la versió danesa

4IKda: **Så havde de tre helte, som nu skal være vigtige for mig, det bedre.** I hvert fald har mor ikke selv vidst, hvem der havde gjort hende gravid, da hun sammen med sine forældre om formiddagen den 30. januar femogfyrre blev indskibet som nummer syvtusindsåogsåmange fra kajen i Gotenhafen-Oxhöft. **Han, som skibet var opkaldt efter, kunne dokumentere en far i skikkelse af købmand Hermann Gustloff. Og han, hvem det lykkedes at sænke det overlæssede skib, fik – fordi han som dreng i Odessa tilhørte en tyvebande, som skal have heddet „blatnyje” – temmelig ofte bank af Marinesko senior, hvad der uden tvivl har været en mærkbar faderlig opmærksomhed. Og David Frankfurter, som ved at rejse fra Bern til Davos sørgede for, at skibet kunne opkaldes efter et blodvidne, havde sågar en rigtig rabbiner til far.** (IKda:20)

Hi observem tres mecanismes de preservació (d'un dels contrastos entre instrucció i intenció; del contrast entre dues veus del narrador; i del *foregrounding* equívoc) i un d'intensificació (de l'altre contrast entre instrucció i intenció).

Pel que fa a la preservació del contrast entre instrucció i intenció, és fruit de les tècniques que citem tot seguit:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (subst. &gt;&gt; subst.)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (locucions lèxiques &gt;&gt; verbs)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	∅	∅

Es concreten en el mot “helte” (plural de “helt”, “hero” segons el *Da-En*); el verb “opkalde efter” (“call / name after”, segons el *Da-En*), el segment “Han, som skibet var opkaldt efter” (<aquell amb el nom del qual va ser batejat el vaixell>; el verb “lykkes” (“succeed”, *Da-En*), en el segment “hvem det lykkedes at sænke det overlæssede skib” (<aquell que va aconseguir enfonsar el vaixell sobrecarregat>; i el verb “sørge for” (“take care of, look after, see to” *Da-En*), en el segment “som ved at rejse fra Bern til Davos sørgede for, at skibet kunne opkaldes efter et blodvidne” (<el qual viatjant de Berna a Davos es va cuidar que el vaixell pogués ser batejat amb el nom d'un màrtir>).

De manera similar al que hem observat a les versions original i anglesa, aquestes tècniques despleguen dos sentits a nivell d'instrucció, un de positiu i un de negatiu, d'entre els quals el lector identifica aquest darrer amb la intenció del narrador.

Pel que fa a la preservació del contrast entre dues veus del narrador, és resultat de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la fal·làcia (estil per sobre el contingut)</li> </ul> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la sintaxi complexa</li> <li>•Reexpressió de la combinació lèxica artificiosa</li> </ul>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</li> </ul> <i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>•Reducció d'un lèxic proper a l'oralitat</li> </ul>	∅

Pel que fa a les tècniques que fan aflorar una veu propera a l'escripturalitat, la reexpressió de la complexitat sintàctica es concreta,

com en el text original, en dues oracions compostes de diverses subordinades. En aquest cas són: 1) “Og han, **hvem** det lykkedes at sænke det overlæssede skib, fik – **fordi** han som dreng i Odessa tilhørte en tyvebande, **som** skal have heddet „blatnyje” – temmelig ofte bank af Marinesko senior, **hvad** der uden tvivl har været en mærkbar faderlig opmærksomhed”, que conté una frase de relatiu, una subordinada causal amb una altra frase de relatiu en el seu si i, finalment, una frase relativa explicativa; i 2) “Og David Frankfurter, **som** ved at rejse fra Bern til Davos sørgede for, **at** skibet kunne opkaldes efter et blodvidne, havde sågar en rigtig rabbiner til far”, que conté una frase de relatiu i una frase subordinada introduïda per la conjunció “at”.

La reexpressió de la combinació lèxica artificiosa es concreta en la traducció del pronom “derjenige” pel pronom “han” seguit d'una coma i una frase de relatiu. Aquesta construcció, repetida dues vegades, reexpressa el caràcter emfàtic i artificiosos que hem observat tant en el text original com a la versió anglesa.

Paral·lelament a aquestes tècniques de preservació de la veu propera a l'escripturalitat, n'hi ha una que l'atenua lleugerament. Es tracta de l'omissió d'un dels dos procediments de complementació nominal que trobem al passatge alemany. En lloc del participi neutral amb funció aplicativa (“reisend”), que en danès existeix però hi té un ús més restringit,<sup>205</sup> s'empra una construcció que tant pot ser pròpia de l'escripturalitat com de l'oralitat. Es tracta d'un sintagma preposicional constituït per la preposició “ved” + infinitiu, que es concreta en el segment “**ved at rejse** fra Bern til Davos sørgede for” (<en viatjar de Berna fins a Davos es va cuidar que>).<sup>206</sup>

D'altra banda, la presència de la veu narrativa convencional es veu lleugerament afectada per una tècnica d'atenuació: la reducció d'un lèxic proper a l'oralitat. Es manifesta en el fet que, en lloc d'haver-hi dos elements que apropen el discurs a l'oralitat, només n'hi ha un: la locució lèxica “have det bedre”, que es concreta en el segment “Så **havde** de tre helte, som nu skal være vigtige for mig, **det bedre**” (<Així, als tres herois que ara em seran importants, els va anar millor que a mi>).<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup>Segons Gyde Hansen (en comunicació personal amb l'autora de la tesi), el recurs més habitual per expressar aquest tipus de complementació nominal en danès és una frase de relatiu.

<sup>206</sup>A la gramàtica per a estrangers *Grammatikken. Håndbog i dansk grammatik for udlændinge* (2009) s'esmenta la construcció “ved + infinitiu” com un dels usos habituals de la preposició “ved”.

<sup>207</sup>En el *KorpusDK*, aquesta locució hi apareix 4.578 vegades.

Com que, de les dues tècniques d'atenuació comentades, només n'hi ha una que afecti la presència d'una veu propera a l'escripturalitat (i atès que l'altra, per bé que redueix el lèxic proper a l'oralitat, no desemboca en un estil gaire diferent del de la veu narrativa convencional), la fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada es manté. Com a la versió original, la presència d'un estil artificios fa ressaltar l'absurditat que suposa el fet de presentar els tres personatges com si fossin herois, una idea que no es pot justificar per més que es revesteixi d'un llenguatge proper a l'escripturalitat i de to objectiu. En conseqüència, es manté el contrast entre les dues veus del narrador.

El mecanisme de preservació del *foregrounding* equívoc és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (ordre sintàctic marcat &gt;&gt; ordre sintàctic marcat + signe tipogràfic)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (frase relativa explicativa que conté el focus &gt;&gt; frase relativa explicativa que conté el focus)</p>	∅	∅

L'ordre sintàctic marcat es concreta en la subordinada causal “fordi han som dreng i Odessa tilhørte en tyvebande, som skal have heddet ,blatnyje””, que apareix just enmig del sintagma verbal (després del verb “fik”, <rebé>, i abans dels complements “temmelig ofte bank af Marinesko senior”, <força sovint pallisses de Marinesko senior>), la qual cosa genera expectatives entorn de la informació que es donarà al final d'aquesta subordinada. Per tal d'ubicar aquesta frase en una posició no canònica sense que això comprometi la naturalitat del discurs, el traductor es val d'un signe tipogràfic: els guions. D'aquesta manera no tan sols justifica la posició no canònica de la frase sinó que al mateix temps indica que no és rellevant, la qual cosa contribueix a crear expectatives entorn d'allò que es dirà a continuació. Tal com hem observat en el text original, després del primer focus informatiu (“temmelig ofte bank af Marinesko senior”) apareix una frase relativa explicativa que, en virtut de la seva quasi independència sintàctica i semàntica, esdevé un nou focus informatiu (“hvad der uden tvivl har været en mærkbar faderlig

opmærksomhed”, <la qual cosa sense cap dubte era una mostra perceptible d'afecte paternal>) que supera el primer en importància i sorprèn el lector pels motius que ja hem exposat anteriorment.

Finalment, el mecanisme d'intensificació del contrast entre instrucció i intenció es deriva d'aquesta combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (adj. qualificatius &gt;&gt; adj. qualificatius)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (subst. &gt;&gt; subst.)</p>	Ø	<p>•<b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (addició d'una locució lèxica)</p>

La reexpressió de la intenció transgressora es reflecteix, com en el text original, en tres adjectius qualificatius i un substantiu. Un dels adjectius és “rigtig”, en el marc del sintagma “en rigtig rabbiner”; igual com en el passatge alemany, desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció, que el lector identifica a parts iguals amb la intenció de la veu narrativa.

Pel que fa als dos adjectius restants i al substantiu, es concreten en: 1) “mærkbar” (per al qual el *Da-En* proposa dos equivalents semànticament força diferents: “perceptible” i “appreciable”, de manera similar al que hem comentat a propòsit de l'original “spürbar”); 2) “faderlig” (“fatherly”, segons el *Da-En*); i 3) “opmærksomhed” (“attention”, segons el *Da-En*).

Els dos sentits oposats que despleguen aquests tres elements lexicogramaticals són reforçats, en aquest cas, per una tècnica d'intensificació que consisteix en la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció. Es concreta en la locució lèxica de tipus adverbial “uden tvivl” (“without a doubt, undoubtedly”, segons el *Da-En*). Aquesta locució activa un sentit positiu segons el qual el narrador no té cap dubte del que dirà a continuació, és a dir, que les pallisses del pare Marinesko són una <mostra perceptible de la dedicació paternal>, i que precisament per això el narrador les valora, atès que impliquen el fet de tenir un pare. El context, però, fa que la mateixa locució desplegui un sentit negatiu mitjançant el qual el narrador subratlla el rebuig que sent davant de la conducta violenta d'un pare que pega al seu fill. Tots dos sentits formen part de la intenció de la veu narrativa, que en aquest cas es veu reforçada per l'addició d'un element lexicogramatical que reproduïx i intensifica el contrast entre instrucció i intenció.

Així doncs, la versió danesa presenta una lleugera intensificació de la càrrega irònica original, com a resultat de tres mecanismes de preservació i un d'intensificació.

### •Anàlisi de la versió catalana

4IKca: **Posats a fer, eren millor els tres herois, que ara seran importants per a mi.** En tot cas, la mare no sabia qui l'havia deixada **prenys** quan el matí del 30 de gener del 44 va embarcar amb els seus pares al moll de Gotenhafen-Oxhöft amb el número de passatgera **set mil i tants**. **La criatura que va ser batejada amb el nom del vaixell podia assenyalar com a pare un comerciant, en Hermann Gustloff. I aquell que havia reeixit a enfonsar el vaixell sobrecarregat havia rebut força surres de Marinesko pare a Odessa –una mostra d'estimació paternal apreciable– perquè de petit havia format part d'una banda de lladres que es deia «Els Blatnie», 'lladregots' en rus. I en David Frankfurter, que amb el seu viatge de Berna a Davos havia fet possible que el vaixell portés el nom d'un màrtir, fins i tot havia tingut un rabí autèntic de pare.** (IKca:19)

Hi observem tres mecanismes d'atenuació (d'un dels contrastos entre instrucció i intenció; del contrast entre dues veus del narrador; i del *foregrounding* equívoc) i un de preservació (de l'altre contrast entre instrucció i intenció).

Pel que fa al primer, és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (subst. &gt;&gt; subst.)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; locució lèxica)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (canvis lexicogramaticals i sintàctics → “sense sentit”)</li> </ul>	∅

Les tècniques de preservació es concreten en el substantiu “herois”, el verb “reeixir” i la locució lèxica “fer possible”. Com en el text original, aquests elements lexicogramaticals despleguen dos sentits a nivell d'instrucció, un de positiu i un de negatiu. Paral·lelament a aquestes tècniques, però, n'hi ha una d'atenuació que es deriva de la traducció de la frase “Derjenige, nach dem das Schiff getauft worden war” (<Aquell amb el nom del qual es va batejar el vaixell>) per “La criatura que va ser

batejada amb el nom del vaixell”, que diu justament el contrari. La introducció de petits canvis sintàctics comporta que aquesta frase desplegui un únic sentit que no té connotacions positives ni negatives, segons el qual <<Wilhelm Gustloff va ser batejat amb el nom d'un vaixell>>. Es tracta d'un sentit absurd, atès que fou el vaixell que va ser batejat amb el nom de Gustloff, circumstància que el narrador subratlla per exemplificar (amb intenció negativa) el caràcter heroic del personatge. El fet de dir-ho al revés desemboca en una omisió de la intenció negativa subjacent a la locució lèxica original (“jemanden nach jemandem / etwas taufen”) i, de retruc, s'atenua el contrast entre instrucció i intenció que es desprèn dels tres elements comentats més amunt.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<p><i>De l'eina de contrast</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Atenuació de la fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b></li> </ul> <p><i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de la complexitat sintàctica</b></li> <li>•<b>Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b></li> <li>•<b>Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b></li> </ul> <p><i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció d'un lèxic proper a l'oralitat</b></li> </ul>	∅

Pel que fa a les tècniques que afecten la veu impostada, la reducció de la complexitat sintàctica es deriva, com a la versió anglesa, de la substitució de dues frases subordinades per dues aposicions: “una mostra d'estimació paternal apreciable” (en lloc de “was eine spürbar väterliche Zuwendung gewesen sein wird”) i “lladregots' en rus” (en lloc de “die »blatnye« geheißten haben soll”).

La reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica té a veure amb la traducció del mot “derjenige” per “criatura” en el primer cas i “I aquell que” en el segon. D'una banda, la construcció “aquell que”, al

començament d'una frase, s'associa a un estil proper a l'escripturalitat; tanmateix, el fet que es trenqui la repetició desemboca en un estil menys artificiosos que el del text original, que com hem vist té a veure no només amb el caràcter emfàtic de “derjenige” sinó també amb el fet que aparegui dues vegades seguides.

Finalment, la substitució de procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat per altres de convencionals es manifesta, com a la versió danesa, en la substitució del participi neutral “reisend” per un sintagma preposicional: “amb el seu viatge de Berna a Davos”. D'altra banda, la traducció del sintagma “spürbar väterliche Zuwendung” per “estimació paternal apreciable” mostra una complementació (amb adjectius posposats) convencional.

Pel que fa a la presència d'una veu narrativa convencional, és atenuada per la reducció d'un lèxic proper a l'oralitat. D'una banda disminueixen els mots que pertanyen a un registre més aviat informal (en aquest sentit, només hi trobem la construcció “set mil i tants”); i de l'altra, s'introdueix l'adjectiu “prenys”, un mot d'ús poc freqüent.<sup>208</sup>

Aquestes tècniques, sobretot les que afecten la veu propera a l'escripturalitat, desemboquen en una atenuació de la fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. Com que els trets estilístics propis d'un discurs artificiosos són força menys evidents que en el text original, la fal·làcia de l'estil per sobre el contingut passa desapercibuda i resulta menys eficaç com a instrument que revela el caràcter impostat d'aquesta veu. En conseqüència, el lector té menys pistes per copsar que al darrere s'hi amaga la voluntat del narrador de posar en evidència els personatges.

D'altra banda, l'atenuació del *foregrounding* equívoc es deriva d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (ordre sintàctic marcat &gt;&gt; ordre sintàctic canònic)</li> <li>•<b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (frase relativa explicativa que conté el focus &gt;&gt; aposició sense focus)</li> </ul>	∅

<sup>208</sup>Aquest mot apareix tan sols 64 vegades al corpus *CTIL*.



De manera semblant al que hem observat a la versió anglesa, en ubicar-se la subordinada causal (“perquè de petit havia format part d’una banda de lladres que es deia «Els Blatnie»”) després del sintagma verbal i no pas abans, l’ordre sintàctic passa a ser canònic. Això té tres conseqüències: 1) el procés de *foregrounding* esdevé convencional; 2) no es genera cap expectativa entorn del focus “havia rebut força surses de Marinesko pare”; i 3) quan apareix allò que en el text alemany és el veritable focus (“mostra d’estimació paternal apreciable”) no crea la mateixa sensació de sorpresa que en el lector original, d’una banda perquè no hi ha hagut expectativa prèvia; i de l’altra perquè la informació apareix en un incís, com si no fos important.

Finalment, la preservació del contrast entre instrucció i intenció és fruit d’aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D’ATENUACIÓ O D’OMISSIÓ	TÈCNiques D’INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (adj. qualificatius &gt;&gt; adj. qualificatius)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (subst. &gt;&gt; subst.)</p>	∅	∅

Una d’aquestes tècniques es concreta en el sintagma “un autèntic rabí”, on l’adjectiu “autèntic” desplega un sentit positiu i un de negatiu a nivell d’instrucció que, de manera similar al que hem observat a propòsit de l’original “richtig”, es reconcilien al nivell de la intenció. Pel que fa a les altres tècniques, es manifesten en el sintagma “mostra d’estimació paternal apreciable”; altra vegada, el substantiu “estimació” i els adjectius “paternal” i “apreciable” despleguen dos sentits diferents que el lector identifica, malgrat l’oposició que s’estableix entre ells, com a parts integrants de la intenció.

Així doncs, la versió catalana presenta una càrrega irònica de menor intensitat que la del original com a conseqüència de l’ús de tres mecanismes d’atenuació i un de preservació.

**•Anàlisi de la versió espanyola**

4IKes: **En eso tuvieron más suerte los tres héroes que tendrían que serme ahora importantes.** En cualquier caso, Madre misma no sabía quién la había dejado embarazada cuando, con sus padres, en la mañana del 30 de enero de 1945, embarcó en el muelle de Gotenhafen-Oxhöft con el número **siete mil y muchos.** Aquel con cuyo nombre se bautizó el barco podía acreditar como padre a un comerciante, el señor Hermann Gustloff. Y el que consiguió hundir el sobrecargado barco, en Odesa, como de joven perteneció a una banda de ladrones, conocida al parecer por «Blatnye» (sinvergüenzas), era azotado con cierta frecuencia por su padre Marinesko, lo que debía de ser una muestra sensible de afecto paterno. Y David Frankfurter, que, viajando de Berna a Davos, se ocupó de que se diera al barco el nombre de un «mártir», tuvo incluso como padre a un verdadero rabino. (IKes:25)

Hi observem dos mecanismes de preservació (d'un contrast entre instrucció i intenció i del *foregrounding* equívoc) i dos d'atenuació (del contrast entre dues veus del narrador i de l'altre contrast entre instrucció i intenció).

El mecanisme de preservació d'un dels contrastos entre instrucció i intenció és resultat d'aquestes tècniques:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (subst. &gt;&gt; subst.)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (verb &gt;&gt; verb)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (locucions lèxiques &gt;&gt; verbs)</li> </ul>	∅	∅

Aquestes tècniques de preservació es reflecteixen en el substantiu “héroes” i els verbs “bautizar” (emprat com a traducció de la locució lèxica “taufen nach”), “conseguir” (emprat com a equivalent de “gelingen”) i “ocuparse de [algo]” (en lloc de la locució lèxica “für etwas sorgen”). Tots quatre elements lexicogramaticals despleguen, igual com en el text original, dos sentits diferents a nivell d'instrucció, un sentit d'orientació positiva i un d'orientació negativa, d'entre els quals el lector interpreta únicament el darrer com a intenció del narrador.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
Ø	<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Atenuació de la fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reducció de la complexitat sintàctica</b> <b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b> <b>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; convencionals</b> <i>De les eines que fan aflorar la veu convencional</i> <b>•Reducció d'un lèxic proper a l'oralitat</b>	Ø

Pel que fa a les tècniques que afecten la veu impostada, la reducció de la complexitat sintàctica és poc significativa i es deriva de la substitució d'una frase de relatiu (“die »blatnye« geheißen haben soll”) per una aposició: “conocida al parecer por «Blatnye»”. La reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica té a veure, com en el cas de la versió catalana, amb el fet que l'element triat per traduir “derjenige” no es repeteix. Així, en el primer cas s'empra el pronom “aqueu” seguit d'un pronom d'ús culte (“cuyo”),<sup>209</sup> però en el segon cas s'empra la construcció “el que”. En conseqüència, el discurs és menys artificios que en el text original i, per tant, la veu també resulta menys impostada.

En relació amb els procediments de complementació nominal, succeeix el mateix que a la resta de versions; probablement com a conseqüència del fet que no existeix cap procediment semblant en espanyol, s'omet el participi neutral “reisend” i es reexpressa la mateixa idea mitjançant una construcció menys propera a l'escripturalitat, en aquest cas un gerundi: “viajando de Berna a Davos”. A més, la resta de procediments de complementació nominal emprats són, també, convencionals, incloent-hi els que s'observen en el sintagma “muestra sensible de afecto paterno” (que, en canvi, en el text original presenta un adj. atrib. + substantiu, indicador d'un estil proper a l'escripturalitat).

<sup>209</sup>Com s'indica al *Diccionario panhispánico de dudas* (2005), “Este relativo es poco usado en la lengua hablada, donde suele preferirse el uso del relativo *que* combinado con un verbo de posesión”.

La tècnica que atenua la veu narrativa convencional consisteix altra vegada en la reducció del lèxic proper a l'oralitat; mentre que al text original hi ha dos mots de registre informal, en aquest cas només n'hi ha un: “siete mil y muchos”.

Com a les versions anglesa i catalana, aquestes tècniques d'atenuació desemboquen en una altra tècnica que afecta l'eina de contrast entre les dues veus: la fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. De nou, això es tradueix en una atenuació de l'efecte irònic que, en el passatge original, genera el contrast entre instrucció i intenció.

Pel que fa a la preservació del *foregrounding* equívoc, és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (ordre sintàctic marcat &gt;&gt; ordre sintàctic marcat)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (frase relativa explicativa que conté el focus &gt;&gt; frase relativa explicativa que conté el focus)</p>	∅	∅

En aquest cas, l'ordre sintàctic marcat es manté mitjançant l'ús d'una conjunció causal que habitualment se situa al principi de l'oració: “como”<sup>210</sup> Això permet ubicar la frase subordinada “como de joven perteneció a una banda de ladrones” abans del sintagma verbal, de tal manera que, com en el passatge alemany, s'indica que aquesta informació és irrellevant i es genera una certa expectació entorn del que es dirà a continuació. És per això que, quan aquesta informació ja s'ha donat (“era azotado con cierta frecuencia por su padre Marinesko”) el fet que tot seguit aparegui un segon focus en forma de frase relativa explicativa (“lo que debía de ser una muestra sensible de afecto paterno”) crea un efecte de sorpresa en el lector, el qual s'adona que aquesta és la informació veritablement rellevant.

Finalment, l'atenuació d'un contrast entre instrucció i intenció és fruit d'aquestes tècniques:

<sup>210</sup>Com s'indica a la *Gramática de la lengua española* (1994, p. 362).

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (subst. &gt;&gt; subst.)</p>	<p>•<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</p>	∅

Les tècniques de preservació es concreten, d'una banda, en el sintagma “un verdadero rabino”, en què l'adjectiu “verdadero” desplega dos sentits oposats a nivell d'instrucció que, tanmateix, el lector identifica a parts iguals amb la intenció del narrador. D'altra banda, es reflecteixen també en el substantiu “afecto” i l'adjectiu “sensible” (en el sintagma “muestra sensible de afecto paterno”), que despleguen dos sentits diferents a nivell d'instrucció; un de positiu i un de negatiu. En aquest cas, però, el contrast entre aquests dos sentits oposats que es reconcilien en la mesura que tots dos, paradoxalment, formen part de la intenció del narrador, és una mica menys marcat que en el text original. Això és degut a l'explicitació de la intenció negativa que es concreta en l'adjectiu “paterno”. Aquest adjectiu desplega un sentit d'orientació neutra (no pas positiva, com en el cas de “väterlich”, “fatherly” o “paternal”) en la mesura que es refereix, principalment, a quelcom relatiu o pertanyent a un pare, tal com reflecteix el diccionari de la *RAE*:

**paterno:** 1. Pertenciente o relativo al padre. 2. Propio del padre. 3. Derivado de él.

Això fa que la distància entre el sentits que aquest adjectiu desplega a nivell d'instrucció sigui més petita. Mentre que en el text original, un sentit positiu emfasitza les connotacions d'afecte i d'atenció que impliquen les pallisses pel fet que les hi donava el pare, a la versió espanyola aquest sentit és més neutre, en la mesura que no recalca la connotació afectuosa que tenen. Segons aquest altre sentit, el narrador es limita a valorar les pallisses pel fet que impliquen la presència d'una figura paterna. En conseqüència, el contrast que s'estableix amb un sentit negatiu de rebuig a la violència és menys marcat i, de retruc, la intenció del narrador és menys transgressora.

En resum, la versió espanyola presenta una càrrega irònica menys marcada que la del text original, de resultes de l'aplicació de tres mecanismes d'atenuació i un de preservació.

### •Síntesi

L'anàlisi d'aquest passatge i les seves versions ens ha permès identificar algunes tècniques d'atenuació que probablement són fruit de les diferències lingüístiques i estilístiques existents entre llengües. Un exemple és l'omissió de la reiteració del pronom “derjenige”, que trobem a les versions catalana i espanyola però no a l'anglesa i la danesa. És possible que això tingui a veure amb les normes d'estil i correcció lingüística que regeixen en un i altre parell de llengües; mentre que en l'àmbit de les romàniques sovint es consideren poc elaborats els discursos en què no s'empren sinònims, en l'àmbit de les germàniques sovint succeeix el contrari (per bé que es tracta només d'una tendència i hi pot haver casos en què la validesa d'aquesta norma d'estil sigui relativa). Un altre exemple és la traducció del participi neutral amb funció aplicativa “reisend”, que en totes les versions es reformula de manera que el discurs resultant esdevé menys proper a l'escripturalitat que en el text original, probablement perquè en anglès, català i espanyol no existeix aquest tipus de complementació nominal. Pel que fa al danès, malgrat admetre aquest tipus de participi (l'anomenat “præsens participium”), en regula els usos de manera una mica diferent que en alemany, i és possiblement per això que la versió danesa tampoc no reproduïx el mot “reisend” sinó que el substitueix per un sintagma preposicional.

### 4.2.5 Passatge irònic 5IK

5IKde: Und **was hat den Nazis**, frage ich mich, **ein Blutzuge mehr eingebracht? Na schön**, ein Schiff wurde auf seinen Namen getauft. (IKde:30)

### •Presentació

En les línies prèvies a aquest passatge, el narrador reflexiona sobre les conseqüències que va tenir, tant per als jueus com per als nazis, l'assassinat de Wilhelm Gustloff. Després de concloure que no va suposar res de bo per als primers (com demostra el fet que no va evitar l'Holocaust), el narrador es pregunta a si mateix què van treure'n els nazis.

La ironia es basa en una única estructura de contrast entre instrucció i intenció, mitjançant la qual la veu narrativa força el lector a contrastar els elements lexicogramaticals emprats, de connotacions més aviat positives, amb diversos elements del context. Entre aquests elements contextuals, hi tenen un paper destacat no només els comentaris negatius per mitjà dels

quals el narrador destaca el seu pacifisme, sinó també d'altres passatges irònics (l'exemple més clar és el 4IK), on Paul condemna, pel seu comportament violent o de suport a la violència, els tres personatges que donen origen a la història.

Pel que fa a les màximes de Grice, se'n veu afectada principalment una: la d'adequació. El fet que el narrador respongui a la seva pròpia pregunta donant mostres de trobar lògica la resposta (segons la qual l'assassinat de Gustloff va ser positiu per als nazis perquè els va permetre batejar un vaixell) i sense fer-hi cap comentari addicional, no encaixa amb la personalitat i ideologia del narrador. Fent veure que està d'acord amb aquesta afirmació incompatible amb la seva mentalitat, emfasitza el rebuig i la incomprensió que sent davant de la violència i pretén, així, convèncer el lector de la seva manera de veure les coses.

La ironia d'aquest passatge torna a posar de manifest la contradicció, derivada de la naturalesa humana, que suposa el fet d'emprar la violència (com va fer Frankfurter, com van fer els nazis i com va fer el rus Marinesko). Després de preguntar-se què s'hi va guanyar amb l'assassinat de Gustloff, el narrador tan sols és capaç de trobar un “avantatge” que, al cap i a la fi, no ho és en absolut.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem una única estructura d'ironia: un contrast entre instrucció i intenció, que es deriva d'aquestes eines:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'un verb
- Intenció negativa expressada per mitjà d'una interjecció

La primera es concreta en el verb “einbringen” (“collir”, “produir”, “aportar”, segons l'*Al-Ca*), que desplega dos sentits a nivell d'instrucció. Un d'ells té una orientació més aviat positiva, reflectida en dues de les accepcions que recull el *Duden*. Totes dues tenen a veure amb el fet d'aconseguir o aportar alguna cosa. La primera se centra en el procediment per aconseguir-ho (com indica la frase “mit dafür vorgesehenen [technischen] Mitteln”, <mitjançant els recursos [tècnics] previstos>); i la segona es refereix, sobretot, al valor d'allò aconseguit o aportat:

**einbringen:** 1. mit dafür vorgesehenen [technischen] Mitteln hineinbringen, hineinschaffen *die Ernte, das Heu einbringen*. [...] 4.

(Werte, Wertvolles) in eine Gemeinschaft o. Ä. mitbringen *ein Haus [in die Ehe] einbringen*.

En tots dos casos, doncs, tal com suggereixen els exemples, les connotacions activades són de caire més aviat positiu. En el context que ens ocupa, però, el narrador emprà el verb “einbringen” en relació amb l'assassinat de Gustloff. L'empra dues vegades; primer explícitament, preguntant-se <què els va aportar, als nazis, l'assassinat d'un màrtir més>, i després implícitament, responent que la mort de Gustloff els va permetre batejar un vaixell amb el seu nom: <Home, van batejar un vaixell amb el seu nom>. Per tant, aparentment el narrador presenta l'assassinat de Gustloff com si hagués estat avantatjós per als nazis i com si en comprenguéssim absolutament els aspectes positius.

Paral·lelament a aquest sentit positiu, però, se'n desplega un de negatiu segons el qual el narrador no considera que l'assassinat de Gustloff tingué cap avantatge per a ningú. Ni per als jueus (que no es van salvar de l'Holocaust, tal com explica abans del passatge que ens ocupa) ni per als nazis. El lector identifica aquest sentit negatiu amb la intenció de la veu narrativa gràcies a dos factors: 1) l'esquema de valors que, en principi, comparteixen narrador i lector, segons el qual és incompreensible que la mort d'algú tingui avantatges o aspectes positius per a algú altre; i 2) la informació que fins ara ha obtingut el lector sobre la influència negativa que la tragèdia del *Gustloff* ha exercit en el narrador.

Si bé a aquestes alçades de la novel·la el lector encara no sap fins a quin punt aquest episodi de la història recent d'Alemanya ha afectat la vida personal de Paul (el seu propi fill acabarà matant un jueu, obsedit per la tragèdia del *Gustloff* i les idees antisemites que li ha inculcat la seva àvia), el narrador ja ha mostrat que aquesta tragèdia col·lectiva l'ha marcat des del dia mateix que va néixer (a bord del vaixell que s'enfonsava) i que no se'n pot desempallegar. Sabent això, el sentit negatiu del verb “einbringen”, implícit en l'afirmació “Na schön, ein Schiff wurde auf seinen Namen getauft” (<Home, van batejar un vaixell amb el seu nom>) és encara més marcat; la mort de Gustloff no només no va aportar res de bo a ningú, sinó que simbolitza tots els mals del narrador, que es remunten al dia mateix que va néixer, en un vaixell que portava el nom del nazi assassinat.

La interjecció “na schön” funciona d'una manera molt semblant al verb “einbringen”. Segons el *Duden*, la partícula “schön” precedida de “also” o “na” (com en el cas que ens ocupa) s'empra per expressar que s'està d'acord amb alguna cosa:



**schön**: verblasst als Ausdruck des Einverständnisses: [*also, na*] schön!

Si bé d'una banda desplega un sentit positiu coherent amb el que es recull en aquesta definició, paral·lelament en desplega un altre de negatiu, segons el qual el narrador expressa el seu rebuig davant del fet que els nazis aprofitessin el nom de l'oficial assassinat per batejar un dels seus vaixells, justament aquell a bord del qual, uns anys després, van morir milers de persones en una tragèdia que ha marcat profundament la vida del personatge.

Així doncs, aquestes dues eines actuen conjuntament i despleguen dos sentits que podem reformular així (dels quals únicament el segon es correspon amb la intenció negativa del narrador):

1. <<El narrador considera que l'assassinat de Gustloff va ser molt positiu i avantatjós per als nazis, perquè això els va permetre batejar un vaixell.>>

2. <<El narrador considera que l'assassinat de Gustloff va ser negatiu per a tothom: no només perquè la violència mai no porta enlloc, sinó perquè, a més, l'assassinat de l'oficial nazi simbolitza i anuncia la tragèdia que més endavant va protagonitzar el vaixell *Gustloff*. Hi van morir milers de civils, i malgrat que ell i la seva mare se'n van sortir, el naufragi ha marcat la vida del narrador d'una manera nefasta per sempre més.>>

### •Anàlisi de la versió anglesa

5IKen: And **what good did another martyr to the Nazis**, I wonder. **Well, all right**, they named a ship after him. (IKen:28)

Hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<b>•Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb >> locució lèxica) <b>•Reexpressió de la intenció negativa</b> (interjecció >> interjecció + adv.)	Ø	Ø

La primera es concreta en el segment “what good did another martyr to the Nazis”, en què la locució lèxica “to do someone good” recull el sentit d'orientació positiva desplegat al text original pel verb “einbringen”. Segons el *COED*, significa el següent:

**to do someone good:** be beneficial, especially to health.

Tenint en compte, però, que la locució s'empra en referència a un assassinat (i que el narrador ha mostrat des del principi la seva ideologia demòcrata i pacifista), paral·lelament a aquest sentit se'n desplega un altre de negatiu. Segons aquest altre sentit, malgrat el signe interrogatiu de la pregunta el narrador afirma que l'assassinat de Gustloff no va aportar res a ningú, sinó tot el contrari.

Aquesta duplictat de sentits es reproduceix en el segment “well, all right”, format per una interjecció i un adverbi. Tal com suggereix el *CALD*, el mot “well” emprat com a interjecció pot voler dir diverses coses:

**well:** used to introduce something you are going to say, often to show surprise, doubt, slight disagreement or anger, or to continue a story.

Atès que prèviament el narrador s'ha fet una pregunta a si mateix, l'ús de “well” al principi de la frase següent suggereix que, després d'una breu reflexió, el narrador s'adona de la resposta, la qual de sobte li sembla tan òbvia que fa semblar sobrer la pregunta. Mitjançant l'adverbi “all right” confirma que està satisfet amb la seva pròpia deducció, que ens fa saber tot seguit: “they named a ship after him”.

Tanmateix, el context indica al lector que el sentit que es correspon amb la intenció és un altre: el narrador no està satisfet amb aquesta resposta; no li sembla òbvia ni comprensible, atès que: 1) d'acord amb l'esquema de valors compartit entre narrador i lector, un assassinat no pot aportar res de positiu a ningú; i 2) menys encara si aquest assassinat en certa manera anuncia les morts que van venir després, incloent-hi especialment la tragèdia del *Gustloff*.

Per tant, la versió anglesa manté la càrrega irònica del passatge original com a resultat d'un mecanisme de preservació.
--

**•Anàlisi de la versió danesa**

5IKda: Og **hvad fik nazisterne**, spørger jeg mig selv, **ud af et blodvidne mere? Bevares**, der blev opkaldt et skib efter ham. (IKda:28)

Hi observem, també, un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, que es deriva de les tècniques següents:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (interjecció &gt;&gt; interjecció)</p>	Ø	Ø

En aquest cas, la intenció negativa es concreta en el verb “få” (“get”, “receive”, “obtain”, segons el *Da-En*) i en la interjecció “bevares” (“by all means”, “of course”, “certainly”, segons el *Da-En*). De nou, les dues tècniques es reforcen mútuament i despleguen dos sentits a nivell d'instrucció: un d'orientació positiva i l'altre d'orientació negativa. El primer té a veure amb les connotacions positives que van associades al mot “få”, com es recull a la definició que en proposa el *DDO*:

**få**: blive givet noget, fx som gave, betaling eller støtte; skaffe sig noget ved køb, bytte el. lign.

Seguint la definició, doncs, aquest verb s'empra per fer referència a un guany, ja sigui obtingut com a regal o bé perquè un mateix l'ha aconseguit comprant-lo. Aquest sentit positiu és reforçat, en el context que ens ocupa, mitjançant la interjecció “bevares”, que segons la definició que ens n'ofereix el *DDO* denota que l'emissor admet quelcom malgrat certes reticències:

**bevares**: bruges for at udtrykke en lidt modvillig indrømmelse.

Per tant, segons el sentit positiu que despleguen el verb “få” i la interjecció “bevares”, el narrador considera (<<admet>>) que per als nazis l'assassinat de Gustloff va ser positiu, en la mesura que els va permetre

batejar un vaixell amb el seu nom. De manera similar al que hem observat a les versions original i anglesa, però, diversos factors contextuals duen el lector a interpretar aquests mots en sentit negatiu.

En resum, la versió danesa manté la intensitat irònica present al passatge original, de resultes d'un mecanisme de preservació.

### •Anàlisi de la versió catalana

5IKca: ¿I què els va aportar, als nazis, un màrtir més, em pregunto? Oh sí, van posar el seu nom a un vaixell. (IKca:28)

Hi observem un mecanisme de preservació, fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<p>•Reexpressió de la intenció negativa (verb &gt;&gt; verb)</p> <p>•Reexpressió de la intenció negativa (interjecció &gt;&gt; interjecció)</p>	∅	∅

Es concreten en el verb “aportar” i el segment “Oh sí”, format per una interjecció i l'adverbi “sí”. De nou, despleguen dos sentits diferents a nivell d'instrucció, un de positiu i un de negatiu. El positiu està relacionat amb les connotacions d'orientació positiva que van associades al verb “aportar”, i que en part es reflecteixen a la segona accepció de la definició proposada pel *DIEC2*:

**aportar:** 2. cadascú, portar (la part que li correspon) a la societat de la qual és membre. Un cònjuge, portar (béns) a la societat conjugal. Presentar, oferir, (arguments, raons, etc.).

Seguint aquesta definició, doncs, el verb “aportar” s'empra en referència a quelcom (“béns”, “arguments”) que permet tirar endavant o fer prosperar una iniciativa, societat, comunitat, etc. Tanmateix, les connotacions positives que desplega “aportar” queden més ben reflectides en una de les accepcions que n'ofereix el *DCVB*:

**aportar: 2.** Tenir habitualment en si. **a)** En sentit material: *Poran aportar plantofas de cuyro amb peals de llana.* **b)** En sentit immaterial: *Per la amor paternal que aporta enuers son fill. Puix ella vos aporta tanta voluntat y somia de vós dormint.*

Tenint en compte els exemples suggerits, “aportar” en sentit immaterial s'associa a quelcom positiu per a l'estat d'ànim o el benestar personal. En el nostre context, doncs, el narrador es pregunta què va tenir de bo per als nazis l'assassinat de Gustloff. La interjecció (“Oh sí”) que precedeix la frase següent denota que el narrador acaba de trobar la resposta, i que aquesta és òbvia i raonable.

De nou, però, el context permet al lector d'identificar un sentit d'orientació negativa paral·lel al que acabem d'exposar, segons el qual el narrador no considera que la seva resposta sigui satisfactòria, sinó més aviat inquietant i incomprensible.

Així doncs, la versió catalana manté la càrrega irònica del text original com a conseqüència de l'aplicació d'un mecanisme de preservació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

5IKes: ¿Y **qué supuso para los nazis**, me pregunto yo, **otro «mártir» más?** **Bueno, sí**, bautizaron un barco con su nombre. (IKes:35)

Hi observem un mecanisme d'atenuació, fruit de les tècniques següents:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (interjecció &gt;&gt; interjecció)</li> </ul>	∅

En aquest cas, l'ús del verb “suponer” implica atenuar les connotacions positives que van associades a l'alemany “einbringen”. Tal com es desprèn de la definició que ens n'ofereix el diccionari de la *RAE*, el verb “suponer” no té, en principi, connotacions positives ni negatives:

**suponer:** Traer consigo, importar. *La nueva adquisición que ha hecho supone desmedidos gastos de conservación.*

Això fa que s'escurci la distància entre els dos sentits desplegats a nivell d'instrucció. Un d'ells té una orientació neutra, d'acord amb la qual la pregunta del narrador no suggereix, a diferència del que observàvem al text original, que l'assassinat de Gustloff potser va tenir quelcom de positiu per als nazis. Segons aquest nou sentit neutre, el narrador es pregunta simplement què va significar aquest assassinat (sense explicitar si es refereix als aspectes positius o als negatius). En conseqüència, la interjecció “bueno” i l'adverbi “sí” despleguen només un sentit negatiu, atès que la resposta del narrador (“bautizaron un barco con su nombre”) no se'ns ha presentat prèviament com a positiva. Per tant, el sentit d'acceptació que denoten la interjecció i l'adverbi “sí” es refereix a quelcom considerat pel narrador com una conseqüència negativa, també per als nazis, de l'assassinat de Gustloff: de resultes d'aquest assassinat, van batejar un vaixell que més endavant protagonitzaria un dels episodis més tràgics de la història recent d'Alemanya. Per tant, la distància entre instrucció i intenció és menys marcada que en el text alemany i, de retruc, també ho és l'efecte irònic que se'n desprèn.

Així doncs, la versió espanyola presenta una càrrega irònica menys marcada que la del text original, com a resultat d'un mecanisme d'atenuació.

### •Síntesi

Aquest passatge ens permet veure com, quan la ironia recau només en l'ús d'una o dues eines de contrast entre instrucció i intenció, la seva preservació pot dependre del ventall de connotacions (sovint positives, negatives i neutres) expressades per l'element o elements lexicogramaticals en què es manifesten aquestes eines al text original. Així, en aquest cas la versió espanyola fa ús d'un verb (“suponer”) que té unes connotacions menys positives que el verb emprat al passatge alemany (“einbringen”), la qual cosa fa disminuir el contrast original –en què es basa l'efecte irònic– entre una instrucció positiva i una intenció negativa. Al mateix temps, com hem vist, l'aplicació d'una única tècnica d'aquestes característiques pot condicionar els elements lexicogramaticals presents en l'entorn cotextual immediat i derivar en una altra tècnica d'atenuació.

#### 4.2.6 Passatge irònic 6IK

6IKde: [Tante Jenny hatte für soviel überschüssige Energie nur ihr vereistes Lächeln übrig. Ich bekam zu hören: »Aus mainem Konradchen wird mal bestimmt was Großes. Nich son Versager wie du ...«]  
»Stimmt«, habe ich gesagt, »aus mir ist nix Tolles geworden, wird auch nix mehr. Doch wie du siehst, Mutter, **entwickle ich mich – wenn man das Entwicklung nennen darf – zum Kettenraucher.**« (IKde:43)

##### •Presentació

En els paràgrafs precedents a aquest passatge, el narrador repassa breument els fets biogràfics que l'han convertit en una persona mediocre: després de casar-se mai més no va fer res remarcable com a periodista; la seva dona el va deixar; i, en caure el mur de Berlín, la seva mare va agafar el costum d'anar a veure Konrad amb regularitat. De resultes d'aquestes visites, la relació entre àvia i nét es va estrènyer i Tulla va començar a mostrar obertament el seu menyspreu envers Paul, fins al punt de titllar-lo de "fracassat". En aquest passatge, el narrador respon a l'insult de la seva mare fent veure que n'està content.

La ironia es basa, altra vegada, en una única estructura de contrast entre instrucció i intenció, que el lector copsa mitjançant procediments anafòrics que li permeten posar en relació la valoració positiva que el narrador fa de la seva condició de <fumador empedreït> amb diverses informacions contextuals (que el duen a descartar aquesta valoració com a part integrant de la intenció) i amb altres passatges irònics (en els quals prèviament el narrador ha fet ús, amb intenció negativa, d'elements lexicogramaticals que denoten una valoració positiva, com per exemple els passatges 3IK i 5IK).

En aquest cas, la màxima conversacional violada és, sobretot, la d'adequació. El fet de presentar com a positiu quelcom que, d'acord amb la personalitat del personatge (i tal com ell mateix admet en aquest fragment) només es pot considerar com a negatiu, desemboca en una incongruència que dona pistes al lector per interpretar-la com a irònica.

La ironia que el narrador mostra en aquest passatge posa de manifest la complexitat i el caràcter contradictori del personatge-protagonista; si bé d'una banda Paul es considera a si mateix com un mediocre (com a professional, com a pare, com a company sentimental, etc.), d'altra banda no fa res per canviar aquesta situació sinó que es limita a posar-se en evidència a si mateix en to burleta. Al mateix temps, la seva actitud autocrítica reflecteix la voluntat de provocar la seva mare jugant a fer-li

creure que es defensa de l'insult que li ha proferit quan, en realitat, el confirma i el reforça.

Rere aquesta estructura d'ironia s'hi amaga l'objectiu del narrador no només de guanyar-se l'empatia del lector mitjançant l'actitud provocadora amb què respon a l'insult de Tulla, sinó també de fer-lo partícip del seu sentiment de fracàs.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem una estructura de contrast entre instrucció i intenció que es deriva de les eines següents:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'una conjunció adversativa
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un verb

Es concreten en la conjunció “doch” (“però”, “amb tot, no obstant això”, segons l'*Al-Ca*) i el verb “sich entwickeln” (“evolucionar”, segons l'*Al-Ca*), que contribueixen a activar dos sentits diferents a nivell d'instrucció: un d'orientació positiva i un d'orientació negativa. Pel que fa a la conjunció adversativa, el sentit positiu que desplega està relacionat amb el caire negatiu de la frase precedent (“aus mir ist nix Tolles geworden, wird auch nix mehr”, <no he arribat a fer res de bo, ni hi arribaré>) mitjançant la qual el narrador dona la raó a la seva mare i admet que és un “Versager” (“fracassat”, segons l'*Al-Ca*). Després d'aquesta concessió, però, el narrador empra un element lingüístic (“doch”) que predisposa el lector a creure que tot seguit esmentarà quelcom que contradiu o limita la validesa de la seva afirmació prèvia.

L'altra eina d'ironia (el verb “sich entwickeln”) s'empra a continuació, en el si de la frase “wie du siehst, Mutter, entwickle ich mich [...] zum Kettenraucher” (<com veus, mare, estic evolucionant [...] fins a esdevenir un fumador empedreït>). El sentit positiu que desplega té a veure amb les connotacions positives del verb “sich entwickeln”, reflectides en la majoria d'accepcions que ens n'ofereix el *Duden* i relacionades amb el fet d'<assolir [les plantes, els éssers vius] un estadi en el qual les condicions bàsiques prèvies es desenvolupen plenament>; d'<d'accedir, al llarg d'un procés, a una fase nova i millor>; o <d'assolir un nivell superior mitjançant l'exercitació>:

**sich entwickeln:** **2. a.** (von Lebewesen, Pflanzen) ein Stadium erreichen, in dem vorhandene Anlagen zur [vollen] Entfaltung kommen. **b.** in



einem Prozess fortlaufend in eine neue [bessere] Phase treten. 3. durch seine Einwirkung auf ein höheres Niveau heben.

Així doncs, l'ús d'aquest verb (precedit d'una conjunció adversativa que, per contraposició amb la informació anterior, predisposa el lector a rebre una informació de caràcter positiu) desplega un sentit segons el qual el narrador considera que el fet de ser un <fumador empedreït> és positiu, i n'està satisfet fins al punt de presentar-ho com un aspecte que relativitza la seva condició de "fracassat". Tanmateix, els elements cotextuals que s'empren a continuació (el mateix sintagma nominal "Kettenraucher", <fumador empedreït> i la frase "wenn man das Entwicklung nennen darf", <si és que això es pot titllar d'evolució>) fan que es desplegui, paral·lelament, un sentit d'orientació negativa segons el qual el narrador corrobora que és un "fracassat".

Resumint, els dos sentits desplegats a nivell d'instrucció es poden reformular així:

1. <<El narrador està satisfet d'haver-se convertit en un fumador empedreït.>>
2. <<El narrador, després de constatar que és un fumador empedreït, corrobora i reforça la idea que és un fracassat.>>

D'aquests dos sentits, el lector identifica únicament el d'orientació negativa amb la intenció del narrador, fonamentalment gràcies a dos factors (dos de contextuals i un de cotextual): 1) l'esquema de valors compartit per narrador i lector, segons el qual ser un fumador empedreït no és una qualitat de la qual, en principi, algú pugui està sincerament satisfet; 2) la informació que el lector ha obtingut fins ara sobre la personalitat del personatge: exigent i crític amb si mateix; i 3) la frase inclosa entre guions mitjançant la qual el narrador admet que ser un <fumador empedreït> no es pot considerar una "evolució" i, per tant, fa explícit que dels dos sentits desplegats a nivell d'instrucció, el més rellevant és el negatiu.

### •Anàlisi de la versió anglesa

6IKen: [In response to such overabundant energy, Aunt Jenny merely offered her a frozen little smile. Meanwhile I had to listen to remarks such as "My Konradchen's going to be something. Not a failure like you..." ]  
"Right", I told her, "I haven't amounted to much, and it's too late now. **But** as you see, Mother, **I'm developing –if you can call it that– into a chain-smoker.**" (IKen:44)

Hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (conj. adversativa &gt;&gt; conj. adversativa)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	∅	∅

Es concreten en la conjunció “but” i el verb “develop”, que com els originals “doch” i “sich entwickeln” despleguen dos sentits a nivell d'instrucció. Altra vegada, la conjunció adversativa indica que la informació que es donarà tot seguit contradiu, en certa manera, l'afirmació prèvia del narrador en la qual aquest dona la raó a la seva mare i, per tant, admet que és un fracassat. A continuació, el verb “develop” activa un sentit positiu coherent amb les expectatives que ha generat la conjunció “but” i que queda recollit en la primera accepció que el *COED* proposa per a aquest mot:

**develop:** 1. grow or cause to grow and become larger or more advanced.

Així doncs, segons aquest sentit positiu el narrador considera que ser un fumador empedreït suposa una <<evolució, un guany, un avenç>>. Tanmateix, els elements cotextuals que s'empren immediatament després (el substantiu “chain-smoker” –que difícilment es pot considerar positiu– i la frase que el narrador inserta entre aquest i el verb “develop”: “if you can call it that”) fan activar un sentit negatiu segons el qual el fet de ser un <fumador empedreït> no matisa la seva condició de fracassat sinó més aviat el contrari: la subratlla i la reforça, de manera que el protagonista no té cap motiu per estar satisfet.

Aquest darrer sentit d'orientació negativa és el que el lector identifica, per mitjà dels mateixos elements contextuals i cotextuals que hem esmentat a propòsit de l'anàlisi del passatge alemany, amb la intenció del narrador.

En conclusió, la versió anglesa manté la càrrega irònica del text original com a conseqüència de l'aplicació d'un mecanisme de preservació.

**•Anàlisi de la versió danesa**

6IKda: [Tante Jenny havde kun sit overisede smil tilovers for al den overskydende energi. Jeg blev belært: „Min Konradchen bliver helt sikkert til noget stort engang. Ikke sådan en nitte som dig...”]  
 „Sandt nok,” sagde jeg, „jeg er ikke blevet til noget fantastisk, det er også for sent nu. **Men** som du ser, mor, **udvikler jeg mig – hvis man tør kalde det en udvikling – til kæderyger.**” (IKda:40)

Com a la versió anglesa, hi observem un mecanisme de preservació que es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><b>•Reexpressió de la intenció negativa</b> (conj. adversativa &gt;&gt; conj. adversativa)  <b>•Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</p>	Ø	Ø

En aquest cas, la reexpressió de la intenció negativa es manifesta en la conjunció adversativa “men” (“but”, segons el *Da-En*) i en el verb “udvikle sig [til]” (“develop into”, segons el *Da-En*). La conjunció “men” desplega un sentit positiu de la mateixa manera que ho fan els mots “doch” i “but” a les versions alemanya i anglesa; pel que fa al verb, té unes connotacions positives relacionades amb el fet de <canviar gradualment en una direcció determinada, sovint cap a un estadi superior i més complet>, tal com proposa el *DDO*:

**udvikle sig:** få til at forandre sig gradvis i en bestemt retning, ofte hen imod et højere, mere fuldkomment stade.

Paral·lelament al sentit que desplega aquest verb d'acord amb les connotacions positives que reflecteix la definició citada, se n'activa un de negatiu segons el qual el narrador corrobora la seva condició de “nitte” (“rå og ubehøvlet person” segons el *DDO*, <persona primària i rude>), que és el mot emprat en aquest cas per traduir l'alemany “Versager” (“fracassat”). D'acord amb aquest sentit negatiu, el narrador es posa en evidència a si mateix suggerint que l'únic que pot al·legar com a atenuant de la seva mediocritat és el fet de ser un <fumador empedreït>. Igual com a les versions original i anglesa, davant d'aquests dos sentits desplegats a

nivell d'instrucció el lector identifica únicament el d'orientació negativa amb la intenció del narrador, valent-se de diversos elements contextuals i cotextuals.

Així doncs, la versió danesa manté la càrrega irònica del passatge alemany mitjançant un mecanisme de preservació.

### •Anàlisi de la versió catalana

6IKca: [Davant de tant d'excés d'energia, a la tieta Jenny només li quedava el seu somriure glaçat. Havia de sentir-me a dir:

–A fe que el meu Konradet 'ribarà a ser un gran què. No una arracada com tu.]

–És veritat –vaig dir jo–, jo no he sigut res de l'altre món i ja no ho seré. **Però**, com pots veure, mare, **he progressat, si es pot dir progrés això de fumar com un carreter.** (IKca:40)

Hi observem un mecanisme d'atenuació, fruit d'aquestes tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (conj. adversativa &gt;&gt; conj. adversativa)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (canvis lexicogramaticals i sintàctics → explicitació)</li> </ul>	∅

Malgrat l'aplicació de dues tècniques de preservació, que es concreten en la conjunció adversativa “però” i el verb “progressar”, en aquest cas el contrast entre instrucció i intenció és menys marcat que en el text original.

Això té a veure amb la reducció de la intenció negativa derivada de l'explicitació que suposa la frase “si es pot dir progrés això de fumar com un carreter” respecte de l'original “wenn man das Entwicklung nennen darf”. Si bé en el passatge alemany el referent del pronom “das” roman implícit, a la versió catalana el narrador indica de manera explícita que el verb “progressar” es refereix a “això de fumar com un carreter”. Aquesta explicitació, juntament amb el fet que en aquest cas la frase no té un valor merament parentètic –no s'ubica en un incís– sinó que apareix integrada en la línia de progressió de la narració, fa que el comentari del narrador adquireixi més rellevància respecte de la que té en el text original. Si allà fa la funció d'indicar (obertament però en forma d'incís, com una observació al marge) que dels dos sentits despleats a nivell d'instrucció únicament el negatiu és vàlid, a la versió catalana es converteix en una

reflexió final mitjançant la qual posa en dubte que el que acaba de dir (“Però, com pots veure, mare, he progressat”) tingui cap sentit. De resultes d'aquesta explicitació, l'intent de fer un contrast entre instrucció i intenció activant sentits diferents dels mots “però” i “progressar” és avortat pel mateix narrador, de manera que la intenció negativa subjacent a aquest contrast passa a un segon terme. En el seu lloc, hi adquireix un paper predominant l'estat reflexiu del personatge, que es mostra descontent amb si mateix però sense posar-se en evidència ni pretendre, tan clarament com a l'original, provocar la seva mare amb un comentari burleta que corrobora i emfasitza l'insult que ella li ha proferit.

Per tant, la versió catalana mostra una càrrega irònica menys intensa que la del text original com a resultat d'un mecanisme d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

6IKes: [La tía Jenny sólo tenía su sonrisa congelada para tanta energía sobrante. Yo tuve que oír:

–Mi Konradchen será seguro alguien importante. No un fracaso como tú...]

–Es verdad –dije–. No he hecho nada extraordinario, ni lo haré. **Sin embargo**, como puedes ver, Madre, **me estoy convirtiendo –si eso puede llamarse convertirse– en fumador empedernido.** (IKes:51)

Hi observem un mecanisme d'atenuació, que resulta de les tècniques següents:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (conj. adversativa >> conj. adversativa)	• <b>Explicitació de la intenció negativa</b> (verb >> verb) • <b>Reducció de la intenció negativa</b> (canvis lexicogramaticals → “sense sentit”)	∅

La tècnica de preservació es concreta en la conjunció adversativa “sin embargo”, que com en el text original anuncia la intenció del narrador de limitar la validesa d'allò que acaba de dir i, per tant, predisposa el lector a rebre una informació d'orientació més aviat positiva.

En aquest cas, però, dues tècniques d'atenuació fan que aquest sentit positiu anunciat per la conjunció adversativa sigui menys evident que en el passatge alemany. D'una banda, el verb “convertir” desemboca en una instrucció menys positiva i, per tant, en una explicitació de la intenció

negativa. Tal com recull el diccionari de la *RAE*, aquest verb no té, en principi, connotacions positives ni negatives:

**convertir:** Hacer que alguien o algo se transforme en algo distinto de lo que era.

En conseqüència, el sentit positiu que desplega el verb “convertirse” té a veure, únicament, amb la influència que rep de la conjunció adversativa, la qual indica al lector que ha d'entendre la frase “me estoy convirtiendo [...] en fumador empedernido” en clau oposada a la frase anterior (“No he hecho nada extraordinario, ni lo haré”), és a dir, en clau positiva. Així i tot, aquest sentit positiu ho és menys que en el text original, atès que el verb “convertirse” no confirma ni desmenteix aquesta lectura positiva que la conjunció “sin embargo” ha predisposat el lector a fer. De retruc, el contrast entre aquest sentit i la intenció negativa del narrador és menys marcat, així com també l'efecte irònic que se'n deriva.

L'altra tècnica d'atenuació (una reducció de la intenció negativa) està estretament vinculada amb la que acabem de comentar, i es concreta en la frase “si eso puede llamarse convertirse”, emprada per traduir “wenn man das Entwicklung nennen darf” (<si és que això es pot titllar d'evolució>). En el text original, aquest incís del narrador contribueix a explicitar que, dels dos sentits desplegats pel mot “Entwicklung”, únicament el negatiu es correspon amb la intenció del narrador. En aquest cas, però, atès que l'altre sentit desplegat a nivell d'instrucció no és d'orientació positiva sinó neutra, l'aclariment del narrador desemboca en un “sense sentit”, atès que l'ús del verb “convertirse [en un fumador empedernido]” en referència a algú que ha esdevingut addicte al tabac és perfectament possible i coherent. Aquest “sense sentit” fa que el lector de la versió espanyola tingui més dificultats per identificar la intenció negativa del narrador i, per tant, contribueix –juntament amb l'altra tècnica d'atenuació– a fer menys evident l'efecte irònic.

Resumint, la versió espanyola presenta una càrrega irònica de menor intensitat que la identificada al text original, de resultes d'un mecanisme d'atenuació.

### •Síntesi

Després d'analitzar aquest fragment i les versions corresponents, constatem que la ironia identificada a l'original és menys intensa que en la resta de passatges, atès que el narrador explicita la seva intenció negativa posant en qüestió, obertament, que el sentit positiu desplegat per

“Entwicklung” pugui entendre's en clau positiva. En conseqüència, el contrast entre aquest sentit i la intenció negativa és menys marcat que en altres casos, per tal com el narrador mostra de manera més clara quin és el sentit que es correspon amb la seva intenció. Pel que fa a les traduccions, l'anàlisi de les versions catalana i espanyola mostren que l'atenuació de la ironia no només pot resultar de la traducció de les unitats microlingüístiques concretes en què aquesta es manifesta (tal com observem a la versió espanyola) sinó també de l'alteració de l'entorn cotextual en què s'ubiquen les dites unitats, tal com posa de manifest l'explicitació emprada a la versió catalana, que desemboca en una reducció de la intenció negativa.

#### **4.2.7 Passatge irònic 7IK**

7IKde: **Ziemlich sicher bin ich dennoch**, daß sich **mein Schweriner Webmaster rechtzeitig ein Exemplar hat kommen lassen, denn seine Internet-Seiten waren gespickt mit Grimm-Zitaten** und polemischen Antworten auf das – zugegeben – langatmige Plädoyer des Verteidigers Curti. (IKde:44)

##### **•Presentació**

Aquest passatge enllaça la trama secundària –en què el narrador ens trasllada a la Suïssa de finals dels anys 30 per explicar-nos el judici que es va fer al jueu David Frankfurter després d'haver matat l'oficial nazi Gustloff– amb la principal, que avança a mesura que el narrador coneix més coses sobre el web feixista que ha descobert per casualitat. La veu narrativa tot just ens ha explicat que l'advocat defensor de la vídua de Gustloff era un feixista autor d'un llibre del qual actualment no es conserven exemplars; aquesta anècdota (a la qual d'entrada es dóna importància) resulta ser una mera excusa que el narrador aprofita per mostrar la seva actitud crítica envers l'internauta anònim.

A nivell discursiu, la ironia es basa en dues estructures: un *foregrounding* equívoc i un contrast entre instrucció i intenció. Per copsar-la, el lector es val de diversos elements contextuals, com per exemple les referències negatives que ja han aparegut sobre l'internauta, i per mitjà de les quals el narrador mostra la seva actitud de rebuig envers el personatge desconegut. Aquests comentaris permeten al lector identificar la intenció negativa subjacent al contrast entre instrucció i intenció, així com també copsar el contrast que s'estableix entre els dos focus informatius en el marc del *foregrounding* equívoc, el segon dels quals supera en importància el primer i denota una actitud crítica i reprovadora.

Pel que fa a les màximes conversacionals de Grice, se'n veu afectada una: la d'adequació. D'acord amb l'esquema de valors que comparteixen lector i narrador, la importància que aquest darrer dóna al fet que l'internauta aconseguís un exemplar del llibre feixista abans no s'esgotés és una provocació, tenint en compte que allò veritablement rellevant és la ideologia nazi del personatge.

L'efecte perlocucionari buscat és persuadir el lector que l'actitud de l'internauta és reprobable, no pas afirmant-ho directament sinó qualificant el personatge “d'administrador de web” (com si fos una professió o una afició respectable) i emprant un to afectuós per tal de donar-li la volta i posar-lo en evidència.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem dues estructures d'ironia: 1) un *foregrounding* equívoc i 2) un contrast entre instrucció i intenció.

El *foregrounding* equívoc és fruit d'una única eina:

#### •Intenció de sorprendre per mitjà d'un element sintàctic (ordre sintàctic marcat)

Es concreta en la primera frase del passatge (“Ziemlich sicher bin ich dennoch [...]”). Tenint en compte que es tracta d'una frase declarativa i sense verb auxiliar, l'atribut “ziemlich sicher” típicament hauria d'aparèixer després del subjecte i del verb, atès que en aquest tipus de frases l'alemany presenta, per regla general, un ordre de paraules SVO (subjecte – verb – objecte).<sup>211</sup> En aquest cas, però, l'objecte (un atribut) apareix en primera posició, de manera que el lector és veu empès a dedicar-hi més atenció del que és habitual. Això duu el lector a considerar la informació que es dóna tot seguit (“daß sich mein Schweriner Webmaster rechtzeitig ein Exemplar hat kommen lassen“, “que el meu administrador de webs de Schwerin en va encarregar un exemplar a temps“, IKca:41) com a focus; com un element nou que serà rellevant en la història.

A continuació, però, quan el lector ja està disposat a rebre més detalls sobre el fet que l'administrador aconseguís l'exemplar a temps (Com s'ho va fer? Quin paper jugarà aquest llibre en la història?), apareix un nou focus que supera el primer en importància. Aquest segon focus informatiu

---

<sup>211</sup>Com indica Dryer (1998, p. 283-319), l'alemany no presenta un sol ordre bàsic de paraules. Es troba a mig camí entre l'ordre SVO i l'SOV (subjecte – objecte – verb, prescriptiu en les frases subordinades), a diferència de la majoria de llengües indoeuropees (com l'anglès, el danès, el català o l'espanyol), que presenten d'una manera més clara un ordre SVO.



es concreta en la frase “denn seine Internet-Seiten waren gespickt mit Grimm-Zitaten [...]” (“perquè les seves pàgines d'Internet estaven farcides de citacions de Grimm [...]”, IKca:41), i causa una certa sorpresa en el lector pel seu caràcter inesperat. La referència al llibre, a les edicions exhaurides i a la destresa de l'administrador per adquirir-ne un exemplar a temps no és res més que una excusa, una manera indirecta d'arribar al veritable missatge de la frase: la constatació que el web és ple de cites i proclames feixistes.

Podem resumir així els dos focus informatius activats:

1. <<El narrador està convençut que l'administrador del web va aconseguir un exemplar del llibre d'Eugen Curti (del qual tot just ens ha parlat) abans que s'exhaurís l'edició.>>
2. <<Que l'administrador del web aconseguís un exemple del llibre de Curti abans no té gaire importància; només és una excusa per afirmar que el web en qüestió era ple de cites i proclames feixistes, cosa que el narrador rebutja.>>

El lector identifica el segon com a més rellevant sobretot mitjançant el context, que li permet relacionar aquesta actitud crítica i ridiculitzadora del narrador amb les mostres de rebuig envers l'internauta anònim que ha mostrat ja en diverses ocasions des de l'inici de la novel·la.<sup>212</sup> L'efecte irònic d'aquest *foregrounding* equívoc té a veure no només amb el caràcter inesperat del segon focus sinó també amb el contrast que s'estableix entre aquest i l'anterior, que aparentment no reflecteix cap voluntat de crítica.

D'altra banda, que el lector identifiqui el segon focus com a superior en importància té a veure, també, amb el lligam estret que hi ha entre el *foregrounding* equívoc i l'altra estructura d'ironia emprada en aquest passatge, tal com veurem tot seguit.

El contrast entre instrucció i intenció es deriva de les dues eines següents:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu possessiu
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu gentilici

---

<sup>212</sup>Un exemple d'aquest rebuig és el que citem a continuació, que apareix poques pàgines abans del passatge irònic que ens ocupa: “Dieser kackbraun aufgehenden Saat diene einunddasselbe Köpfchen als Mistbeet” (IKde:32); “El mateix i únic caparronet servia de femer a aquesta llavor de color marró de merda que començava a créixer” (IKca:29).

L'adjectiu possessiu es concreta en el mot "mein" ("meu"), en el sintagma "mein Schweriner Webmaster" (<el meu administrador de webs / del web de Schwerin>). Aquest adjectiu possessiu desplega tres sentits diferents a nivell d'instrucció: 1) un de neutre, que comunica possessió; 2) un de positiu, d'afecte (matis que transmeten sovint els possessius quan no s'empren per indicar una relació de possessió ni de parentiu, vegeu el passatge 7URde); i 3) un de negatiu, de rebuig.

Diversos elements contextuals duen el lector a no considerar els sentits de possessió i d'afecte com a parts integrants de la intenció del narrador. D'una banda, el coneixement que té sobre la identitat de l'internauta; en aquest punt de la novel·la, encara no se sap que qui s'amaga rere el web és el fill del narrador, de manera que no es pot interpretar el sentit possessiu de "mein" de forma literal. D'altra banda, els comentaris negatius del narrador (el qual des de bon principi deixa ben clar el sentiment d'hostilitat que li desvetlla el web feixista) indiquen al lector que el possessiu "mein" no té, tampoc, un matis afectuós. Res no fa pensar que el narrador vulgui expressar cap mena d'afecte envers l'internauta en qüestió, sinó tot el contrari. Així doncs, l'únic sentit que es correspon amb la intenció del narrador és de rebuig; mitjançant l'activació d'un sentit positiu, s'emfasitza justament el contrari de tota connotació de proximitat, afecte o comunió que en altres casos es podria desprendre de l'ús del possessiu. La intenció del narrador és expressar amb contundència el rebuig que sent envers el web, la persona que l'administra i, en definitiva, la ideologia feixista.

Pel que fa a l'adjectiu gentilici "Schweriner", també desplega tres sentits diferents: 1) un d'orientació neutra, de tipus informatiu; 2) un altre també d'orientació neutra, de caràcter emfàtic (epítet); i 3) i un de negatiu, que expressa rebuig. Els dos primers tenen a veure amb les funcions fonamentals que, en general, exerceixen els adjectius qualificatius aplicats a un personatge. D'una banda, es poden emprar per tal d'informar d'una característica (física, psicològica o de circumstàncies) pròpia del personatge en qüestió; i de l'altra, per emfasitzar un tret particular ja esmentat anteriorment, amb l'objectiu de cridar l'atenció sobre aquest aspecte en concret. En el cas que ens ocupa, la intenció del narrador no és informativa, atès que el lector ja sap que l'administrador del web es troba a Schwerin. Sí que és, en canvi, emfàtica, en la mesura que la veu narrativa subratlla aquesta informació i vol, per tant, que ens hi fixem. Però tampoc no és merament emfàtica (no es tracta, doncs, d'un epítet), per tal com la ciutat de Schwerin no destaca per res en especial: no és una gran ciutat; no és particularment bonica –per bé que aquesta sigui, en darrer terme, una qüestió subjectiva–; no té cap atractiu pel qual sigui especialment coneguda arreu d'Alemanya o del món.

La intenció del narrador, doncs, només pot ser la de subratllar en un to burleta el rebuig que sent envers l'administrador feixista, tot donant una importància exagerada al fet que s'hagi establert en una ciutat poc emblemàtica. L'efecte del gentilici hauria estat força diferent si l'administrador del web visqués en una gran metròpoli i el sintagma resultant hagués estat, per exemple, "mein Berliner Webmaster" o "mein Londoner Webmaster". Es dóna el cas, però, que si per alguna cosa destaca Schwerin en el marc de la novel·la és pel fet de ser la ciutat natal del nazi Wilhelm Gustloff, informació que hem rebut prèviament del narrador.

En definitiva, doncs, la ironia que es desprèn del sintagma "mein Schweriner Webmaster" és fruit del contrast entre els diversos sentits que despleguen les paraules "mein" i "Schweriner", de la seva interacció amb el context i de l'efecte sorpresa que experimenta el lector quan destria el sentit que es correspon amb la intenció del narrador: rebutjar en to ridiculitzador l'internauta i el seu web feixista. Al mateix temps, la intenció negativa subjacent al contrast entre instrucció i intenció és coherent, en el marc del *foregrounding* equívoc, amb el segon focus informatiu, segons el qual la referència al llibre feixista <<només és una excusa per afirmar que el web en qüestió era ple de cites i proclames feixistes, cosa que el narrador rebutja>>. Les dues estructures d'ironia emprades en aquest passatge, doncs, es complementen i es reforcen mútuament.

### •Anàlisi de la versió anglesa

7IKen: **I am fairly certain, however, that my Schwerin Webmaster ordered a copy while it was still available, for his internet site bristles with Grimm quotations** and polemical retorts to the admittedly long-winded defense offered by Curti. (IKen:45)

Hi observem dos mecanismes de traducció: una omisió del *foregrounding* equívoc i una intensificació del contrast entre instrucció i intenció.

L'omisió del *foregrounding* equívoc és fruit d'una sola tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (ordre sintàctic marcat >> ordre sintàctic canònic)	∅

Es concreta en la frase “I am fairly certain, however [...]”, que presenta un ordre canònic dels diferents elements, a diferència del que observàvem al text original. És possible que això tingui a veure amb el fet que l'ordenació dels elements oracionals és més flexible en alemany (en què la funció gramatical s'indica per mitjà de les declinacions) que en anglès.<sup>213</sup> Així, una frase com <<Fairly certain I am, however>> no seria idiomàtica. Com a conseqüència d'emprar un ordre estàndard, la distribució de *foreground* i *background* es fa de manera canònica, sense crear cap expectativa en el lector sobre allò que es dirà a continuació: “that my Schwerin Webmaster ordered a copy while it was still available”. Com que aquest primer focus informatiu apareix sense un suspens previ, el lector hi atorga menys importància, de manera que la frase “for his internet site bristles with Grimm quotations [...]” que ve a a continuació no té el caràcter inesperat que observàvem al passatge alemany. La sensació de sorpresa que experimenta el lector alemany en copsar un segon focus després que el narrador li hagi fet creure que la informació rellevant era una altra, en aquest cas pràcticament desapareix, atès que cap element no ha fet centrar l'atenció del lector en el primer focus.

Pel que fa a la intensificació del contrast entre instrucció i intenció, es deriva de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (adj. possessiu &gt;&gt; adj. possessiu)</li> <li>•Reexpressió de la intenció negativa (adj. gentilici &gt;&gt; topònim)</li> </ul>	∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Nou contrast entre instrucció i intenció (addició d'un element tipogràfic)</li> </ul>

Pel que fa a les tècniques de preservació, la intenció negativa és reexpressada per mitjà d'un adjectiu possessiu i de la substitució de l'adjectiu gentilici original per un topònim.

L'adjectiu possessiu ”my” desplega, com l'alemany ”mein”, tres sentits diferents (un de positiu, un de neutre i un de negatiu) a nivell d'instrucció, dels quals només un es correspon amb la intenció del narrador: el que expressa una actitud de rebuig. Com en el passatge alemany, el lector identifica aquesta intenció per mitjà de diversos elements contextuais.

<sup>213</sup>Com indica Vallduví (2002, p. 1223), l'anglès és una llengua “configuracional”, és a dir que presenta un ordre de paraules (SVO) força rígid.

La substitució de l'adjectiu gentilici "Schweriner" per un topònim es concreta en el sintagma "my **Schwerin** Webmaster". Com que en anglès només determinats topònims admeten un adjectiu derivat (com és el cas de "New York", del qual sorgeix el gentilici "New Yorker"), i davant la impossibilitat de fer el mateix en el cas de "Schwerin", la traductora anglesa opta per traduir "Schweriner" per mitjà d'un atribut aposicional. Atès que l'atribut s'avantposa al nom i el complementa com si fos un adjectiu, i atès que el context aporta la mateixa informació complementària que en el passatge original, els tres sentits activats són els mateixos: informatiu, emfàtic i de rebuig, i de nou únicament el tercer es correspon amb la intenció del narrador.

Juntament amb aquestes dues tècniques de preservació, a la versió anglesa n'hi trobem una d'intensificació: la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció per mitjà de l'addició d'un element tipogràfic. De fet, no és estrictament una addició, atès que l'element tipogràfic en qüestió ja apareix al text original. No obstant això, en alemany és obligatori d'incloure'l, de manera que no crida l'atenció del lector. Es tracta de la majúscula del mot "Webmaster", que la versió anglesa manté malgrat que, en anglès, els noms comuns no s'escriuen mai amb majúscula inicial – excepte en els títols de llibres –, a diferència del que exigeixen les normes ortogràfiques en alemany. En definitiva, doncs, la presència d'aquesta majúscula a la versió anglesa fa centrar l'atenció en el mot "Webmaster" i dóna una importància addicional al referent que qualifica (<l'administrador de webs>), que només es pot entendre en clau irònica si tenim en compte el rebuig que mostra la veu narrativa per mitjà de: 1) la resta de tècniques emprades en aquest passatge; i 2) els comentaris previs del narrador mitjançant els quals expressa una actitud reprovadora envers l'internauta feixista.

En resum, doncs, la versió anglesa manté la càrrega irònica del text original com a resultat d'una compensació entre un mecanisme d'omissió i un d'intensificació.

#### •Anàlisi de la versió danesa

7IKda: **Jeg er ikke desto mindre temmelig sikker på, at min webmaster i Schwerin har sørget for at få fat i et eksemplar, mens tid var, for hans internetsider var spækket med Grimm-citater** og polemiske svar på forsvarer Curtis – indrømmet – langstrakte indlæg. (IKda:41)

Hi observem un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc i un mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció.

Com a la versió anglesa, l'omissió del *foregrounding* equívoc és resultat d'una única tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (ordre sintàctic marcat >> ordre sintàctic canònic)	∅

La intenció de sorprendre desapareix com a conseqüència de la substitució d'un ordre sintàctic marcat per un de canònic, que es concreta en la frase “Jeg er ikke desto mindre temmelig sikker på [...]” (<Estic malgrat tot força convençut que [...]>). De manera similar al que hem observat en el cas de la versió anglesa, és possible que això tingui a veure amb la manera com s'ordenen els elements oracionals en danès, més rígida que en alemany. Així, una frase com per exemple <<Tommelig sikker på er jeg ikke desto mindre [...]>> no seria correcta. Com que res no indica al lector que cal centrar l'atenció en el focus 1 (“at min webmaster i Schwerin har sørget for at få fat i et eksemplar, mens tid var”, <que el meu webmaster a Schwerin es va ocupar d'aconseguir-ne un exemplar a temps>), el focus 2 (“for hans internetsider var spækket med Grimmitater [...], <perquè les seves pàgines d'internet estaven farcides de cites de Grimm [...]>”) no té un caràcter inesperat i apareix sense generar sensació de sorpresa en el lector.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, es deriva de les dues tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. possessiu >> adj. possessiu)	• <b>Omissió de la intenció negativa</b> (adj. gentilici >> S. Prep.: prep. + topònim)	∅

La tècnica de preservació es concreta en l'adjectiu possessiu “min”, que de nou desplega els tres sentits que hem comentat a propòsit del passatge original. Com a les versions alemanya i danesa, diversos elements contextuals permeten al lector descartar dos d'aquests sentits (el positiu i el neutre) i identificar el negatiu amb la intenció del narrador.

Paral·lelament a aquesta tècnica de preservació n'hi ha una d'atenuació: la substitució d'un adjectiu gentilici per un sintagma preposicional: “min webmaster **i Schwerin**”. Aquesta tècnica està relacionada amb el fet que, en danès, no és possible derivar un adjectiu a partir del topònim “Schwerin”. Com a conseqüència del sintagma preposicional emprat, dos dels tres sentits activats per ”Schweriner” al text alemany (l'informatiu i l'emfàtic) desapareixen, atès que ”i Schwerin”, que fa la funció de complement circumstancial de lloc, no s'entén com un complement de nom i per tant no s'interpreta com un tret característic del personatge. Més aviat es llegeix com una informació addicional, que si bé ja s'ha apuntat anteriorment, es torna a repetir de forma secundària i quasi mecànica en la mesura que apareix en últim terme, sense rebre cap èmfasi especial. En conseqüència, desapareix el contrast entre els diversos sentits activats en el text original, i com que això no es compensa de cap altra manera (no s'introdueix cap tècnica addicional d'intensificació com per exemple l'element tipogràfic que hem observat a la versió anglesa), la ironia de tot el passatge perd intensitat.

Així doncs, la versió danesa presenta una intensitat irònica menor que la del text original com a conseqüència d'un mecanisme d'omissió i un d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió catalana

7IKca: **Tanmateix estic força convençut que el meu administrador de webs de Schwerin en va encarregar un exemplar a temps, perquè les seves pàgines d'Internet estaven farcides de citacions de Grimm** i de respostes polèmiques a l'informe –ho admito– prolix del defensor Curti. (IKca:41)

Hi observem un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc i un de preservació del contrast entre instrucció i intenció.

El primer és fruit, altra vegada, d'una sola tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (ordre sintàctic marcat >> ordre sintàctic canònic)	∅

De nou, la substitució de l'ordre sintàctic marcat per un de canònic està relacionada, probablement, amb el fet que el català permet menys flexibilitat que l'alemany a l'hora d'ordenar els elements dins l'oració. Així, la frase <<Força convençut estic, tanmateix que [...]>> no seria gaire idiomàtica.<sup>214</sup> En conseqüència, i tal com hem observat a les versions anglesa i danesa, la distribució de les peces informatives és estàndard, de manera que la frase “Tanmateix estic força convençut que [...]” no crea cap expectativa entorn del focus 1, la qual cosa impedeix que l'aparició del focus 2 sigui copsat amb una certa sensació de sorpresa per part del lector.

Pel que fa a la preservació del contrast entre instrucció i intenció, es deriva de la següent combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. possessiu >> adj. possessiu)	• <b>Omissió de la intenció negativa</b> (adj. gentilici >> S. Prep.: prep. + topònim)	• <b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (subst. compost >> SN: subst. + prep. + subst.)

La tècnica de preservació es concreta, altra vegada, en la reexpressió de la intenció negativa per mitjà del possessiu “meu”, que desplega tres sentits diferents a nivell d'instrucció dels quals tan sols aquell que expressa l'actitud de rebuig de la veu narrativa es correspon amb la intenció.

La tècnica d'atenuació és la substitució del gentilici “Schweriner” per un sintagma preposicional (“el meu administrador de webs **de Schwerin**”), i de nou està relacionada amb el fet que en català no existeix la possibilitat de crear un adjectiu a partir del topònim “Schwerin”. Malgrat que el dit sintagma funcioni com un complement de nom de l'administrador de webs, el fet que aparegui en darrer terme i que no adopti la forma d'un adjectiu o un aïllat fan que la seva percepció com a tret característic del personatge sigui menor. Probablement el lector la percep, com passa a la

<sup>214</sup>Segons Hernanz (2002, p. 1022), l'alteració de l'ordre SVO en català està relacionada principalment amb: 1) la modalitat marcada (és a dir, no declarativa); 2) la inacusativitat (en la mesura que, en les frases amb verbs inacusatius, el subjecte tendeix a aparèixer en posició postverbal); 3) la pesantor dels constituents (que sovint justifica la posició postverbal de subjectes llargs i complexos); i 4) l'ús de determinades configuracions sintàctiques marcades per mostrar les especificitats de l'oració com a unitat informativa (la dislocació a la dreta i la topicalització, entre d'altres). En el segment que ens ocupa, però, cap d'aquests factors no justifiquen l'alteració de l'ordre canònic SVO.



versió danesa, en tant que repetició d'una informació ja donada que es torna a recordar una mica per inèrcia, sense gaire voluntat d'emfasitzar-la ni de subratllar el rebuig que el narrador sent envers l'administrador feixista.

Aquesta tècnica d'atenuació, però, és compensada per una altra d'intensificació: la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció per mitjà de la substitució d'un mot compost ("Webmaster") per un sintagma nominal ("el meu administrador de webs"). Tant en català com en espanyol, la possibilitat de crear aquesta mena de mots compostos és més reduïda que en alemany (com indica Siguán, 2005, p. 207) de manera que sovint cal recórrer a un sintagma nominal (subst. + sintagma preposicional constituït per prep. + subst.) a l'hora de traduir-los. Això és el que observem a la versió catalana. La construcció "administrador de webs", però, obliga el traductor a triar entre el singular i el plural del mot "web", a diferència del que passa en alemany, en què un compost del tipus "Webmaster" és invariable i s'empra tant per expressar el singular com el plural.

Davant de l'ambigüitat semàntica i l'estil poc natural que generaria la flexió del mot en singular en el cas que ens ocupa ("el meu administrador del web de Schwerin"), el traductor opta per fer-ho en plural: "el meu **administrador de webs** de Schwerin". El resultat és idiomàtic i no dóna peu a ambigüitats, però activa una duplicitat de sentits a nivell d'instrucció (un de neutre i un de negatiu) que no trobàvem a l'original alemany "Webmaster". D'una banda, s'activa un sentit neutre segons el qual l'administrador del web feixista es dedica a administrar altres webs; al mateix temps, però, se n'activa un altre de negatiu segons el qual el narrador ridiculitza el personatge tot presentant-lo com un professional de l'administració de webs (o un entès en el tema) quan, en realitat, allò realment pertinent és que les seves activitats són de caire feixista, cosa que el narrador reprova. Diversos elements contextuais permeten al lector identificar aquest darrer sentit amb la intenció del narrador. D'una banda, els comentaris previs en els quals la veu narrativa mostra el seu rebuig envers l'activitat del personatge; i de l'altra, el fet que no hi ha cap detall en el context que dugui el lector a creure que, efectivament, l'internauta que s'amaga rere el web també n'administra d'altres (ben al contrari, tot fa pensar que es tracta d'un personatge obsessionat per una sola cosa: l'enfonsament del *Gustloff* i el web que ha posat en marxa per parlar-ne a tot el món). En conseqüència, el lector interpreta aquesta informació com un intent, per part del narrador, de ridiculitzar i criticar el personatge indirectament (en clau irònica) tot referint-se a la seva obsessió menyspreable com si es tractés d'una professió o una afició com qualsevol altra.

Resumint, doncs, la versió catalana disminueix el nivell d'intensitat irònica del text original, de resultes d'un mecanisme d'omissió i un de preservació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

7IKes: **Sin embargo, estoy bastante seguro de que mi experto informático de Schwerin se procuró un ejemplar a tiempo, porque sus páginas de Internet estaban plagadas de citas de Grimm** y de respuestas polémicas al –hay que reconocerlo– largo alegato del defensor Curti. (Ikes:52)

Hi observem els mateixos mecanismes que a la versió catalana: una ommissió del *foregrounding* equívoc i una preservació del contrast entre instrucció i intenció.

El primer és resultat de la mateixa tècnica observada a la resta de versions:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (ordre sintàctic marcat >> ordre sintàctic canònic)	∅

La substitució d'un ordre sintàctic marcat per un de canònic es concreta en el segment ”Sin embargo, estoy bastante seguro de que [...]”. A diferència del que hem observat a les altres versions, però, en aquest cas les frases <<Sin embargo, bastante seguro estoy yo de que [...]>> o <<Bastante seguro estoy yo, sin embargo, de que [...]>> serien idiomàtiques, atès que com hem comentat a propòsit del passatge 6URes, en espanyol l'ordre OVS és marcat però no incorrecte. En tot cas, l'ús de l'ordre canònic impedeix que el lector experimenti la sensació de sorpresa que, en el text original, genera l'aparició d'un segon focus informatiu després que s'hagi creat un cert suspens entorn del primer.

Pel que fa a la preservació del contrast entre instrucció i intenció, es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. possessiu >> adj. possessiu)	• <b>Omissió de la intenció negativa</b> (adj. gentilici >> S. Prep.: prep. + topònim)	• <b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (subst. compost >> SN: subst. + adj.)

La tècnica de preservació i la d'atenuació funcionen de manera idèntica al que hem observat a la versió catalana.

Pel que fa a la tècnica d'intensificació, és una mica diferent. Si bé també es concreta en la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció, el substantiu compost "Webmaster" se substitueix per un sintagma nominal constituït per un subst. + adj.: "mi **experto informático**". El substantiu "experto" activa una duplicitat de sentits (un de positiu i un de negatiu) que no es desprèn de l'original "Webmaster". Fent-ne ús, el narrador no es limita a descriure d'una manera neutra la tasca que fa el personatge com a administrador del web en qüestió, sinó que la valora positivament titllant-lo d'«expert informàtic». Aquest primer sentit, però, entra en contrast amb la intenció de la veu narrativa (que el lector identifica gràcies al context): en cap cas no es pretén lloar el personatge sinó ridiculitzar-lo i menysprear-lo per la seva actitud desvergonyidament feixista.

Així doncs, la versió espanyola presenta una càrrega irònica menor en relació amb la del text original com a conseqüència d'un mecanisme d'omissió i un de preservació.

### •Síntesi

L'anàlisi de les diverses versions d'aquest passatge mostra com les idiosincràsies de cada llengua influeixen en la manera com s'han traduït determinades eines d'ironia. Un exemple és l'ordre sintàctic marcat emprat a l'original per crear una estructura de *foregrounding* equívoc; el fet que les llengües de les traduccions analitzades tinguin un ordre bàsic de paraules més rígid que l'alemany opera, en pràcticament totes les traduccions (excepte en l'espanyola), com una restricció lingüística que desemboca en un mecanisme d'omissió.

Al mateix temps, però, també hem observat com una restricció lingüística que opera només a les versions catalana i espanyola (totes dues llengües romàniques) i que és conseqüència del fet que en aquestes llengües la derivació per composició és menys productiva que en alemany, anglès o danès, és aprofitada pels traductors per intensificar la ironia. Davant d'aquesta restricció, els traductors opten per substituir el mot compost per un sintagma nominal que suposa la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció i que desemboca en una intensificació de l'estructura d'ironia original.

## 4.2.8 Passatge irònic 8IK

8IKde: Konnte das nicht mehr mitanhören, wenn sie mir, meistens sonntags, **ihre Gustloff-Geschichten zu Klopsen und Stampfkartoffeln aufschichte**: »**Kam alles ins Rutschen. Kann man nich vergässen, sowas. Das heert nie auf. Da träum ech nich nur von, wie, als Schluß war, ain ainziger Schrei ieberrn Wasser losjing. Ond all die Kinderchen zwischen die Eisschollen...**«

Manchmal hat Mutter, wenn sie nach dem Sonntagsessen mit ihrem Pott Kaffee am Küchentisch saß, nur »**War aijentlich ain scheenes Schiff**« gesagt, danach kein Wort mehr. Aber ihr Binnichtzuhausblick sagte genug. (IKde:53)

### •Presentació

En aquest passatge, el narrador evoca un episodi de la seva infantesa amb l'objectiu de mostrar fins a quin punt va ser marcada per l'obsessió de la seva mare per tot allò relacionat amb el vaixell *Gustloff*.

A nivell discursiu, la ironia es basa en un contrast entre instrucció i intenció i un contrast entre dues veus de personatge. Per copsar el primer, el lector es val de procediments anafòrics que permeten relacionar la intenció negativa subjacent als diversos sentits activats amb altres comentaris negatius formulats des de l'inici de la novel·la. Per copsar el segon (estretament relacionat amb dos fragments en discurs directe atribuïts al personatge de Tulla) cal que el lector interpreti la referència exofòrica subjacent als comentaris que fa la mare del narrador, i que requereixen certs coneixements previs sobre un dels drames col·lectius més importants de la història recent d'Alemanya: l'expulsió, un cop acabada la Segona Guerra Mundial, de milers d'alemanys procedents de la Prússia oriental.

La màxima conversacional violada és, sobretot, la d'adequació, per tal com el sentit positiu desplegat en el marc del contrast entre instrucció i intenció és incongruent amb la informació que el lector ha obtingut fins ara de la veu narrativa, la qual mostra una actitud constant de rebuig i cansament envers el personatge de la mare i tot allò que estigui relacionat amb el *Gustloff*. La força il·locucionària que es desprèn de la violació d'aquesta màxima respon a la voluntat del narrador de posar Tulla en evidència amb l'objectiu d'aconseguir, com a efecte perlocucionari, que el lector es faci seu el sentiment de rancor del protagonista.

La ironia d'aquest passatge és força sofisticada, en el sentit que esdevé una arma de doble tall per al narrador. D'una banda, li permet cridar l'atenció sobre un aspecte de la història recent d'Alemanya que sovint s'ha menystingut i que propicia un sentiment empàtic del narrador envers Tulla, en la mesura que aquesta representa la tragèdia viscuda per milers d'alemanys. Al mateix temps, però, l'actitud en certa manera frívola i

obsessiva del personatge (que tindrà conseqüències nefastes per a Paul) fan que el narrador desenvolupi un intens sentiment de rebuig envers la seva mare i tot allò relacionat amb el naufragi del *Gustloff* així com també amb el patiment dels alemanys expulsats de la Prússia oriental.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem dues estructures d'ironia: 1) un contrast entre instrucció i intenció i 2) un contrast entre dues veus de personatge.

El primer és fruit d'aquestes eines:

•Intenció negativa expressada per mitjà d'una metàfora

•Intenció negativa expressada per mitjà d'un verb

La metàfora es concreta en el segment “wenn sie [Tulla] mir, meistens sonntags, **ihre *Gustloff*-Geschichten zu Klopsen und Stampfkartoffeln auftische**” (<quan ella [Tulla] **em servia**, la majoria de vegades en diumenge, **les seves històries del *Gustloff* amb mandonguilles i puré de patata**>), en el qual el complement directe del verb “aufischen” (“servir”, “contar” segons l'*Al-Ca*) és “*Gustloff*-Geschichten zu Klopsen und Stampfkartoffeln” (<històries del *Gustloff* amb mandonguilles i puré de patata>). Aquesta metàfora desplega dos sentits diferents a nivell d'instrucció. D'una banda un sentit positiu, segons el qual el narrador valorava que la seva mare li expliqués històries relacionades amb el *Gustloff*; i de l'altra un sentit negatiu, pràcticament oposat, segons el qual el narrador detestava haver de sentir aquestes històries fins i tot a l'hora de dinar.

Només aquest darrer es correspon amb la intenció, i el lector l'identifica fonamentalment per mitjà de dos elements (un de contextual i un de cotextual): 1) l'actitud que el narrador mostra envers tot allò relacionat amb el *Gustloff*, que contràriament a la de la seva mare, consisteix a no voler sentir parlar d'aquest episodi (a aquestes alçades de la novel·la, el lector no sap fins a quin punt les històries que Tulla explica sobre el *Gustloff* han estat perjudicials per al narrador, però comença a intuir-ho);<sup>215</sup> i 2) la intenció negativa expressada per mitjà d'un verb (“aufischen”), en el mateix segment on hem identificat la metàfora.

---

<sup>215</sup>Com hem explicat a l'apartat “El paper dels passatges irònics en l'estructuració de l'univers narratiu d'*Im Krebsgang*”, el fill del narrador acaba matant un noi jueu com a conseqüència, en part, de les històries sobre el *Gustloff* que li ha explicat obsessivament la seva àvia Tulla.

D'acord amb la definició que ens en proposa el *Duden*, el verb “auf-tischen” té dues accepcions diferents, una de positiva i una de negativa:

**auf-tischen.** 1. zum Essen auf den Tisch bringen; zum Verzehr anbieten. 2. (ugs. abwertend) etw. erzählen, berichten [was nicht der Wahrheit entspricht].

El fet que “auf-tischen” pugui significar, en funció del context, no només <servir el menjar a taula; convidar a menjar> (un gest en principi positiu, sobretot si el fa una persona que no es dedica professionalment a servir i que, per tant, mostra una certa dedicació o afecte) sinó també <explicar històries [que no es corresponen amb la veritat]>, reforça el sentit negatiu desplegat per la metàfora comentada més amunt.

Resumint, doncs, les dues eines d'ironia emprades en aquest passatge funcionen de manera paral·lela i despleguen dos sentits que podem reformular així:

1. <<El narrador apreciava que la seva mare, els diumenges a l'hora de dinar, li expliqués històries relacionades amb el *Gustloff*.>>

2. <<El narrador estava tip de la xerrameca constant de la seva mare sobre el *Gustloff*, i detestava que els diumenges a l'hora de dinar li inflés el cap amb aquestes històries.>>

Tenint en compte l'entorn contextual en què s'activen aquests dos sentits (al llarg de la novel·la, Paul expressa constantment la seva actitud de rebuig envers determinades actituds de la seva mare, començant per la seva obsessió per tot allò que envolta el *Gustloff* i finalitzant per la nefasta influència que acabarà exercint sobre el seu nét), únicament el segon pot coincidir amb la intenció de la veu narrativa.

D'altra banda, l'efecte inesperat que es deriva d'aquesta estructura d'ironia està relacionat amb l'ordre amb què apareixen els elements que constitueixen la metàfora, que duu el lector original a processar la informació de la següent manera: 1) en primer lloc fa una connexió entre les històries del *Gustloff* i les mandonguilles, la qual cosa crea un cert suspens perquè són dues coses que, en principi, no tenen res a veure; i 2) després d'aquest breu suspens, apareix la informació necessària per

entendre la connexió entre les històries i les mandonguilles: Tulla les servia per dinar al seu fill.

Pel que fa a l'estructura de contrast entre dues veus de personatge, es deriva de les eines que citem a continuació:

*Eina de contrast entre les dues veus*

•**Ús d'una el·lipsi temporal entre dos actes de parla**

*Eines que fan aflorar una veu propera a l'esquema de valors del narrador*

•**Ús d'un comentari pertinent**

•**Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat**

*Eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador*

•**Ús d'un comentari no pertinent**

•**Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat**

Les eines que fan aflorar una veu propera a l'esquema de valors del narrador es concreten en el primer fragment de discurs directe, en el qual la mare de Paul –que durant els dinars de diumenge sovint parlava del *Gustloff*– recorda l'episodi de l'enfonsament. En poques paraules, Tulla evoca la duresa de la situació viscuda, fent referència al crit que es va sentir després que el vaixell s'hagués enfonsat i al munt de nens que havien caigut a l'aigua glaçada.

El caire tràgic d'aquesta imatge, evocada molts anys després del naufragi com si fos plenament actual, fan que el comentari esdevingui pertinent d'acord amb l'esquema de valors del narrador. Al cap i a la fi, es refereix a un dels esdeveniments luctuosos més importants de la història col·lectiva recent del poble alemany, que s'associa a l'èxode i la mort de desenes de milers de persones. Malgrat que aquest episodi quedés eclipsat posteriorment pels horrors perpetrats per l'Alemanya nazi,<sup>216</sup> no es pot negar que per a molts alemanys va ser una experiència tràgica; el trauma que arrossega el personatge de Tulla tants anys després, doncs (“Kann man nich vergässen, sowas”; <una cosa així no es pot oblidar>), és comprensible i fa intuir una certa empatia del narrador envers el personatge.

---

<sup>216</sup>Diversos estudiosos destaquen la importància que té *Im Krebsgang* precisament pel fet de tractar obertament i permetre que accedis a l'opinió pública un tema que després de la Segona Guerra Mundial havia esdevingut, en certa manera, un tabú: “[...] wurde mit diesem Bestseller zweifellos der erstmals auch überregional wahrgenommene Anstoß zu einer allzu lange ausgesparten Mediendebatte gegeben” (Stolz, 2005, p. 170), <sens dubte, aquest “bestseller” va impulsar per primera vegada a nivell estatal un debat mediàtic que s'havia evitat durant massa temps>.

Aquesta empatia està relacionada no tan sols amb el caràcter pertinent del comentari, sinó també amb la utilització especial de determinats trets d'oralitat; que el narrador reproduïx l'accent de Tulla, característic dels alemanys de l'antiga Prússia oriental, fa encara més viva i actual la tragèdia patida per tota una comunitat que, a Alemanya, tothom relaciona amb aquesta variant dialectal avui pràcticament desapareguda.

Això, però, contrasta amb el segon fragment de discurs directe –també atribuït a Tulla–, en el qual trobem també dues eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador. En aquest cas, el comentari que fa la mare de Paul no és pertinent d'acord amb l'esquema de valors que acabem d'exposar; després de recordar la tragèdia en un to de tristesa que més aviat convida al silenci, Tulla fa el següent comentari: “War aijentlich ain scheenes Schiff” (“Ben mirat, era un barco guapo”, IKca:52). Comparat amb el to disfòric de l'anterior fragment en discurs directe, aquest fa l'efecte d'estar fora de lloc i fins i tot de ser una mica frívol. En aquest cas, la mateixa eina que en el fragment anterior reforçava l'empatia del narrador envers el personatge (l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat), té un efecte contrari: l'accent peculiar de Tulla, que el narrador empra al llarg de la novel·la no només per evocar una determinada comunitat víctima d'una tragèdia col·lectiva sinó també caracteritzar i singularitzar el personatge, s'associa aquí amb la frivolitat, el caràcter extravagant i –com se sabrà més endavant– sovint malèvol del personatge.

El contrast entre aquestes dues veus (una propera als valors del narrador i una que se n'allunya), s'accentua per mitjà d'una el·lipsi temporal entre els actes de parla del personatge, que es concreta en el breu segment de narració que hi ha entre tots dos: “Manchmal hat Mutter, wenn sie nach dem Sonntagessen mit ihrem Pott Kaffee am Küchentisch saß [...] gesagt” (<A vegades, la mare, quan després del dinar del diumenge seia a la taula de la cuina amb el seu pot de cafè, deia [...]>). En virtut d'aquesta el·lipsi temporal, la veu narrativa presenta els dos fragments en discurs directe l'un darrere l'altre, quan en realitat –i a jutjar pel que ens en diu el mateix narrador– els separa un cert interval de temps (l'un va ser dit durant el dinar i l'altre després); això revela al lector que el caràcter contradictori i frívol de Tulla és fruit no tant del personatge com de la manipulació del narrador, que n'accentua els aspectes negatius deliberadament per posar-lo en evidència a ulls del lector.

### •Anàlisi de la versió anglesa

8IKen: Just couldn't take it any more when, usually at Sunday dinner, **she would dish up her histories of the *Gustloff* along with the dumplings and mashed potatoes**: “Everything started to slither. A thing like that you never forget. It



**never leaves you. It's not just in my dreams, that cry that spread over the water at the end there. And all them little children among the ice floes...".**

Sometimes when Mother sat at the kitchen table after Sunday dinner with her mug of coffee, she would say only, **"That sure was one beautiful ship,"** and then not another word. But her I'm-not-home look spoke volumes. (IKen:57)

Hi observem dos mecanismes d'atenuació de la ironia: del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus de personatge.

El primer es deriva de les tècniques següents:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (metàfora &gt;&gt; metàfora)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de l'efecte inesperat</b> (canvi d'ordre de paraules)</li> </ul>	∅

La metàfora es concreta en el segment "she [Tulla] would dish up her histories of the *Gustloff* along with the dumplings and mashed potatoes", en què el narrador posa les històries del *Gustloff* que explicava la seva mare al mateix nivell que les mandonguilles i el puré de patata, i fa que tot plegat sigui complement directe de "dish up". De manera similar al que hem observat al text alemany, aquesta metàfora activa dos sentits pràcticament oposats, d'entre els quals el lector identifica el negatiu amb la intenció de la veu narrativa. Els dos elements cotextuals i contextuals que li permeten fer aquesta identificació són els mateixos que hem esmentat anteriorment. Altra vegada, un verb reforça el sentit negatiu de la metàfora: "dish up" ("servir menjar", "presentar de manera atractiva", segons l'*An-Ca*), que segons el diccionari *OALD* té dos usos diferents en funció de si el complement directe s'ubica abans o després de la preposició "up":

**dish sth up:** to serve food onto plates for a meal.

**dish up sth:** to offer sth to sb, especially sth that is not very good.

En el cas que ens ocupa, i atès que el complement directe no s'ubica entre les dues parts del verb sinó després, el sentit que prima és el negatiu (<oferir quelcom a algú, especialment quelcom que no és gaire bo>). No obstant això, en aquest context el verb "dish up" també desplega un sentit

positiu pel fet que la metàfora es basa, precisament, en la imatge que les històries del *Gustloff* són <<servides>> per dinar, la qual cosa activa connotacions d'afecte i dedicació associades a la idea de “servir”.

En tot cas, el context indica al lector que el sentit que es correspon amb la intenció del narrador és el negatiu (<<El narrador estava tip de la xerrameca constant de la seva mare sobre el *Gustloff*, i detestava que els diumenges a l'hora de dinar li inflés el cap amb aquestes històries.>>).

Juntament amb aquestes dues tècniques de preservació, però, n'hi ha una que desemboca en una reducció de l'efecte inesperat i es concreta en un canvi d'ordre de paraules. La traductora no pot mantenir l'ordre SOV (subjecte – objecte – verb) de la subordinada “wenn sie [Tulla] mir, meistens sonntags, ihre *Gustloff*-Geschichten zu Klopsen und Stampfkartoffeln aufstichte”), que en el text original manté el lector en suspens fins que el verb revela, al final de la frase, la relació entre les històries i les mandonguilles. A la versió anglesa, en canvi, quan s'esmenten les històries i les mandonguilles el lector ja sap quina connexió existeix entre elles perquè el verb “dish up” ha aparegut al principi de la frase i no pas al final com en el passatge alemany. Això fa disminuir l'efecte inesperat que es deriva del contrast entre instrucció i intenció en el text original.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge, és fruit de les tècniques que citem a continuació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió de l'el·lipsi temporal</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Reexpressió d'un comentari pertinent</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reexpressió d'un comentari no pertinent</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat</b></p>	<p>∅</p>

Malgrat que es reexpressa l'el·lipsi temporal entre els dos actes de parla, així com també el comentari pertinent i el no pertinent (en el primer i el segon fragment formulats en discurs directe), hi ha dues tècniques

d'atenuació que fan disminuir el contrast entre les dues veus de personatge.

De fet, es tracta d'una sola tècnica però que fa disminuir, al mateix temps, la presència d'una veu propera als valors del narrador i la presència d'una veu que se n'allunya. Es tracta de l'omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat, és a dir, de l'accent propi dels alemanys de l'antiga Prússia oriental. Al text alemany, la presència d'aquests trets dialectals fa una doble funció: d'una banda, reforçar el caràcter pertinent –d'acord amb l'esquema de valors del narrador– del comentari de Tulla en el primer fragment de discurs directe, en la mesura que converteix el personatge en representant de tota una comunitat sociocultural que va patir un dels pitjors drames col·lectius de la història recent d'Alemanya. I d'altra banda, en el segon fragment de discurs directe, reforça el caràcter no pertinent del comentari que fa Tulla sobre el vaixell en la mesura que permet posar-lo en relació amb tot allò que singularitza el personatge: la personalitat contradictòria i complexa de Tulla, que el narrador rebutja.

En no presentar els trets dialectals que observàvem al text alemany, el contrast entre aquestes dues veus (una propera i l'altra allunyada dels valors del narrador) a la versió anglesa perd força i la voluntat del narrador de posar la seva mare en evidència –així com també de reivindicar la memòria de les víctimes que van patir l'expulsió de la Prússia oriental– és més difícil de detectar.

Resumint, la versió anglesa presenta una intensitat irònica menor que la del text original com a conseqüència de dos mecanismes d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió danesa

8IKda: Jeg kunne ikke længer holde ud at høre på det, når hun, mest om søndagen, serverede sine *Gustloff*-historier til frikadeller og kartoffelmos. „Det begyndte alt sammen at rutsche. Sådan noget ka' man ikke glemme. **Det holder aldrig op. Det er ikke kun mig, der drømmer om det, hvordan ét eneste skrig brød løs over vandet, da det var slut. Og så alle de små børn mellem isflagerne...**”

Undertiden sagde mor, når hun efter søndagsmiddagen sad ved køkkenbordet med sin kaffekop, bare „**Det var i grunden et smukt skib**”, og så ikke et ord mere. Men hendes jegerikkehemmeblik sagde tilstrækkeligt. (IKda:50)

Hi observem els mateixos mecanismes identificats a la versió anglesa: una atenuació del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus de personatge.

El primer és fruit de la següent combinació de tècniques:

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (metàfora &gt;&gt; metàfora)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de l'efecte inesperat</b> (canvi d'ordre de paraules)</li> </ul>	Ø

Tornem a trobar la metàfora present al text original, derivada del fet que el complement directe de “servere” és “*Gustloff*-historier til frikadeller og kartoffelmos” (<històries del *Gustloff* amb mandonguilles i puré de patata>). De nou, aquesta metàfora desplega un sentit positiu i un de negatiu a nivell d'instrucció, dels quals el lector identifica només el darrer amb la intenció de la veu narrativa.

En aquest cas, l'element cotextual que reforça aquesta intenció negativa és el verb “servere” (“serve”, segons el *Da-En*). A diferència del que observàvem al text original, i tal com es recull al *DDO*, aquest verb té únicament connotacions positives:

**servere:** 1. stille anrettet mad og drikke frem for nogen, som regel en gæst; *Han lod til at nyde den hakkebøf og færdigkøbte is, hun serverede for ham.* 2. byde gæster på bestemte madretter el. drikkevarer; have på menuen; *Man skal altid tænke på, hvad man serverer for hvem og hvorfor.* 3. arbejde som tjener el. servitrice; *Er du så i køkkenet eller serverer du?*

Això no obstant, en el context que ens ocupa “servere” desplega també un sentit negatiu que contrasta amb el sentit positiu recollit a la definició de diccionari, i que el lector identifica amb la intenció de la veu narrativa. Tenint en compte l'aprensió que el narrador mostra des de bon principi envers tot allò que tingui a veure amb el *Gustloff* (fonamentalment com a reacció contra l'actitud obsessiva de Tulla, que acabarà sent una mala influència per al seu nét, el fill de Paul), la intenció subjacent a la metàfora i al verb “servere” no pot ser una altra que destacar fins a quin punt el treia de polleguera la xerrameca de la seva mare sobre el *Gustloff*.

Malgrat aquestes tècniques de preservació, el contrast entre instrucció i intenció s'atenua de resultes del mateix canvi d'ordre de paraules que hem observat a la versió anglesa, que situa el verb “servere” al principi de la frase (atès que en danès tampoc no és possible ubicar-lo al final de tot) i fa minvar l'efecte inesperat del contrast entre instrucció i intenció.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus de personatge, resulta de les tècniques que citem a continuació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p><i>De l'eina de contrast</i>  <b>•Reexpressió de l'el·lipsi temporal</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Reexpressió d'un comentari pertinent</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Reexpressió d'un comentari no pertinent</b></p>	<p><i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i>  <b>•Omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat</b>  <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i>  <b>•Omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat</b></p>	<p>Ø</p>

De manera semblant al que hem comentat a propòsit de la versió anglesa, malgrat les tres tècniques de preservació emprades l'omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat atenua la presència de les dues veus i, de retruc, atenua també el contrast que s'estableix entre elles en el text alemany. L'ús del verb “kan” escrit sense la “n” i seguit d'un apòstrof (“ka’”)<sup>217</sup> respon probablement a la voluntat del traductor de dotar el discurs de Tulla d'uns trets diferencials respecte de la resta de personatges i del mateix narrador. Es tracta, però, d'un tret fonètic que no remet, en absolut, a l'accent característic dels alemanys de l'antiga Prússia oriental, cosa que d'altra banda és impossible de fer des del moment que cada llengua té les seves pròpies variants dialectals, cadascuna de les quals amb unes connotacions molt concretes i difícilment intercanviables.<sup>218</sup> En conseqüència, els trets que fan aflorar una veu propera a l'esquema de valors del narrador i una veu que se n'allunya són menys visibles que en el passatge original i fan menys evident el contrast entre les dues veus.

<sup>217</sup>En danès, la “n” del verb “kan” normalment no es pronuncia.

<sup>218</sup>Tal com ho presenta M. T. Sánchez (2009, p. 231), les llengües són traduïbles però les variants dialectals, en canvi, romanen inseparables del seu domini lingüístic i cultural. Així i tot, sempre hi ha la possibilitat d'indicar al lector que un personatge determinat fa servir una variant dialectal pròpia d'un entorn concret que no té equivalent en l'àmbit lingüísticocultural meta: “After this, it is unlikely that the vast majority of readers will feel particularly bothered if they find that the speaker referred to speaks perfectly standard language in the translation” (2009, p. 229).

Així doncs, la versió danesa presenta una atenuació de la càrrega irònica original com a conseqüència de dos mecanismes d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió catalana

8IKca: Ja no la podia escoltar més quan, sobretot els diumenges, **mentre em servia mandonguilles i puré de patates, m'explicava les seves històries del Gustloff**:

**–Tot relliscava. Són coses que te'n recordes. No se te'n van mai del cap. I les somies, com ara aquell crit solitari, quan ja tot es 'via 'cabat, que es va sentir ran d'aiga. I tota la mainada entre les pannes de gel...**

De vegades, després del dinar de diumenge, asseguda a la taula de la cuina amb el seu pot de cafè, la mare deia: «**Ben mirat, era un barco guapo**», i res més. Però la seva mirada de «no hi sóc» era prou eloqüent. (IKca:52)

Hi observem un mecanisme d'omissió del contrast entre instrucció i intenció i una atenuació del contrast entre dues veus de personatge.

L'omissió del contrast entre instrucció i intenció resulta de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (∅ metàfora)</li> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	∅

L'omissió de la metàfora original (i, per tant, de la intenció negativa que se'n desprèn) es deriva del fet que el complement directe del verb “servir” ja no inclou tant les mandonguilles i el puré de patata com les històries del *Gustloff*, com observàvem en el passatge alemany; en aquest cas, les històries del *Gustloff* passen a ser el complement directe d'un nou verb: “explicar”. En conseqüència, també s'omet la intenció negativa del verb “aufischen”, atès que ni “servir” ni “explicar” no despleguen cap duplicitat de sentits (un de positiu i un de negatiu) a nivell d'instrucció.

En conseqüència, desapareix la imatge de Tulla servint al seu fill històries del *Gustloff* amb mandonguilles per dinar (és a dir, atabalant-lo amb històries que el narrador avorreix i està tip de sentir) i, de retruc, desapareix també l'actitud de rebuig que el protagonista mostra envers la seva mare.

Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus de personatge, es deriva d'aquesta combinació de tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Reexpressió de l'el·lipsi temporal</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i> <b>•Reexpressió d'un comentari pertinent</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i> <b>•Reexpressió d'un comentari no pertinent</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i> <b>•Omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat</b>	Ø

En aquest cas, l'omissió dels trets dialectals afecta només la veu propera a l'esquema de valors del narrador. El traductor català introdueix en el discurs de Tulla mots de registre col·loquial o que reflecteixen una pronúncia dialectal (“barco”; “ran”; “aiga”) i alguns mots contrets (“via”; “cabat”) per indicar que aquest personatge presenta trets fonètics diferents de la resta. Malgrat que això permeti, doncs, singularitzar el personatge de Tulla i relacionar l'afirmació que fa en el segon fragment de discurs directe (“Ben mirat, era un barco guapo”) amb la personalitat difícil i contradictòria que mostra al llarg de tota la novel·la, en canvi no permet identificar amb claredat, rere el primer fragment de discurs directe, la connexió entre Tulla i tota una comunitat lingüísticocultural que va ser expulsada de l'Est de Prússia. En conseqüència, la veu propera als valors del narrador ho és menys que en el text original, la qual cosa desemboca en un contrast menys marcat entre dues veus de personatge.

En definitiva, la versió catalana presenta una intensitat irònica menor que la del text original de resultes d'un mecanisme d'omissió i un d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió espanyola

8IKes: No podía oírla ya cuando, generalmente los domingos, **me servía, con puré de patatas y albóndigas, sus historias del *Gustloff***.  
 –Tó empezó a resbalarse. No se pué olvidar algo así. Toavía sueño con el momento en que, cuando tó acabó, no se oía más que un grito sobre el agua. Y tós aquellos pobres niños entre los témpanos...

A veces, Madre, cuando después de la comida del domingo estaba sentada con su jarro de café junto a la mesa de la cocina, decía sólo «**Era en realidad un bonito barco**», y luego nada más. Pero su mirada de amíquémedices decía lo suficiente. (IKes:64)

Hi observem dues atenuacions: del contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus de personatge.

L'atenuació del contrast entre instrucció i intenció es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (metàfora &gt;&gt; metàfora)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de l'efecte inesperat</b> (canvi d'ordre de paraules)</li> </ul>	Ø

Tant les tècniques de preservació com la d'atenuació coincideixen amb les utilitzades a les versions anglesa i danesa. Altra vegada, la metàfora resulta del fet que tant les mandonguilles com les històries del *Gustloff* són complement directe del verb “servir”. Dels dos sentits pràcticament oposats que es despleguen a nivell d'instrucció, el lector identifica únicament el negatiu amb la intenció. D'altra banda, si a la versió danesa observàvem que l'element cotextual que reforça la intenció negativa subjacent a la metàfora (el verb “servere”) només tenia accepcions de caire positiu, en aquest cas i segons la *RAE*, el verb “servir” només presenta una accepció relacionada amb el fet de dur a taula menjar i beure a algú:

**servir**: Poner en un plato, vaso u otro recipiente la comida o la bebida que se va a tomar.

D'aquesta definició de diccionari no se'n desprenen connotacions ni negatives ni positives. No obstant això, en el context que ens ocupa el verb “servir” desplega un sentit positiu (atès que el fet de servir el menjar a un fill en principi s'associa a un sentiment d'afecte i dedicació) i un de negatiu (atès que el lector té indicis suficients per creure que, en aquest cas, el verb “servir” no fa altra cosa que expressar el rebuig del narrador, el qual no suporta sentir parlar del *Gustloff*).



Pel que fa a l'atenuació del contrast entre dues veus de personatge, es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Reexpressió de l'el·lipsi temporal</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i> <b>•Reexpressió d'un comentari pertinent</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu allunyada del narrador</i> <b>•Reexpressió d'un comentari no pertinent</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu propera al narrador</i> <b>•Omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat</b>	Ø

El contrast entre dues veus disminueix com a conseqüència de l'omissió dels trets dialectals que contribueixen a fer aflorar una veu propera als valors del narrador. De manera semblant al que hem observat a la versió catalana, el traductor introdueix determinades peculiaritats lingüístiques en el discurs de Tulla per tal d'indicar que el seu parlar és diferent del de la resta de personatges. Aquí, aquestes peculiaritats consisteixen fonamentalment en: a) la contracció de mots (“tó”; “tós”; “pué”; “toavía”), que recorda la variant dialectal andalusa; i b) algun error gramatical (com per exemple el verb pronominal “resbalarse”, que no existeix). Si bé això permet singularitzar el personatge i relacionar el segon fragment de discurs directe amb tot allò que el narrador detesta de la seva mare, no permet, en canvi, identificar el parlar de Tulla amb el dels alemanys que foren expulsats de la Prússia oriental després de la Segona Guerra Mundial.

En resum, la versió espanyola presenta una càrrega irònica menys intensa que la del text original com a conseqüència de dos mecanismes d'atenuació.

### •Síntesi

L'anàlisi de les versions d'aquest passatge torna a mostrar algunes de les restriccions lingüístiques que poden explicar determinades tècniques. Una d'elles és, com ja hem vist a propòsit del passatge 7IK, l'ordre bàsic de les paraules. Atès que l'alemany és una llengua SOV (subjecte – objecte – verb) pel que fa a les frases subordinades, els traductors es veuen obligats

a reformular l'ordre en què apareixen els elements oracionals en un segment determinat. Com que aquest segment s'ubica en el marc d'una estructura de contrast entre instrucció i intenció l'efecte inesperat de la qual té a veure, en part, amb l'ordre en què apareixen els elements oracionals, la reformulació d'aquest ordre desemboca, en totes les versions, en un mecanisme atenuació. D'altra banda, també hem observat la restricció lingüística que pot suposar l'ús d'una variant dialectal per a la traducció de la ironia. Malgrat que en algunes versions (sobretot la catalana i l'espanyola) s'intenta reflectir un parlar entre dialectal i idiolectal, el resultat no recorda, en absolut, la variant alemanya de l'antiga Prússia oriental en què es basa, parcialment, l'estructura de contrast entre dues veus de personatge.

#### **4.2.9 Passatge irònic 9IK**

9IKde: **Auf unserer globalen Spielwiese, dem gepriesenen Ort letztmöglicher Kommunikation**, hieß das sowjetische U-Boot *S13* **im Wortlaut der mir familiär nahen Website** kategorisch: »Das Mordboot«. (IKde:127)

##### **•Presentació**

En aquest passatge, el narrador ja sap que l'internauta que gestiona el web neonazi és el seu propi fill. Malgrat l'aversion que, precisament per aquest motiu, sent envers el món d'Internet, es veu obligat amb impotència i desesperació a seguir l'activitat feixista del noi a la xarxa, la qual cosa el duu a reflexionar irònicament sobre aquesta situació.

La ironia gira entorn de tres estructures: dos contrastos entre instrucció i intenció i un contrast entre dues veus del narrador. Per copsar els primers, el lector es val de diversos elements cotextuals i contextuals, gràcies als quals accedeix als diversos sentits desplegats a nivell d'instrucció i selecciona aquell que es correspon amb la intenció.

Per entendre el segon, cal que el lector estigui familiaritzat amb un determinat tipus de discurs que sovint apareix als mitjans de comunicació, que presenta una imatge positiva del fenomen de la globalització i de tot allò que hi està relacionat fent servir uns trets estilístics propers a l'escripturalitat. En la mesura que el narrador recorre a aquesta mena de llenguatge com a base per generar el contrast entre dues veus, el lector ha de saber identificar les connotacions que tenen aquests trets estilístics en el marc del tipus de discurs esmentat, de caire més aviat positiu.

Pel que fa a les màximes de Grice, se'n veuen afectades dues. Una d'elles és la d'adequació, atès que alguns dels sentits desplegats a nivell d'instrucció (com per exemple, l'opinió positiva sobre Internet) no encaixen amb les circumstàncies personals del narrador. D'altra banda,

també es veu afectada la màxima de manera, en la mesura que, en lloc d'expressar el missatge que vol transmetre emprant un llenguatge clar i entenedor, la veu narrativa es val d'un lèxic i d'uns procediments lingüístics complexos i poc transparents.

La força il·locucionària consisteix en ridiculitzar aquells qui creuen cegament en les possibilitats d'Internet, amb la qual cosa es pretén, com a efecte perlocucionari, convèncer el lector de l'opinió contrària. Al mateix temps, però, el narrador se'ns mostra com un ésser contradictori: al cap i a la fi i com fa tothom en menor o major mesura, ell també es val dels avantatges d'Internet, com demostra el fet que l'utilitzi per seguir els moviments i activitats del seu fill.

### •Anàlisi de l'original

Hi observem tres estructures d'ironia: dos contrastos entre instrucció i intenció i un contrast entre dues veus del narrador.

Un dels contrastos entre instrucció i intenció és fruit d'aquesta eina:

#### •Intenció transgressora expressada per mitjà de dos adjectius qualificatius i un adjectiu possessiu

La intenció transgressora s'expressa per mitjà dels adjectius qualificatius “global” i “letztmöglich”, i de l'adjectiu possessiu “unser”. Tots tres despleguen dos sentits diferents a nivell d'instrucció, un d'orientació positiva i l'altre d'orientació negativa.

D'acord amb la definició que ens n'ofereix el *GDuden*, el mot “global” no té, d'entrada, aquesta doble connotació:

**global:** 1. auf die ganze Erde bezüglich; weltumspannend: *ein -er Konflikt; -e Abrüstung; -es (weltweit operierendes) Unternehmen; -er Wettbewerb* (Wettbewerb der weltweit operierenden Unternehmen); *die Liste der –en Menschheitsprobleme; [...] galt es unter Klimaforschern als eine ausgemachte Sache, dass wir in einer Periode –er Abkühlung leben.*

No obstant això, i tal com indica el mateix Grass en un dels seus articles (*Freiheit nach Börsenmass*, 2005),<sup>219</sup> sovint el món econòmic i els polítics

---

<sup>219</sup>En aquest article, Grass fa balanç de la situació en què es troba Alemanya quinze anys després de la Reunificació. S'hi mostra molt crític amb el poder que hi ha adquirit l'economia de mercat, que a parer seu ofega la democràcia i no té en compte els drets fonamentals de les persones.

(amb la connivència i el suport dels mitjans de comunicació)<sup>220</sup> fan servir el substantiu “globalització” com un eufemisme per referir-se al que en realitat és una tirania de l'economia de mercat, exercida pels grans consorcis econòmics, bancs i associacions industrials, que destrueixen milers de llocs de treball com a resultat del que anomenen, també de manera eufèmica i per distreure de les conseqüències negatives que hi van associades, processos de “racionalització”.

Dos factors activen aquest sentit d'orientació positiva lligat a l'ús que els mitjans de comunicació fan del terme “global”: 1) el fet que sigui un mot emprat, eminentment, en l'àmbit dels mitjans;<sup>221</sup> i 2) el fet que el protagonista narrador de la novel·la es dediqui, justament, al periodisme.

Paral·lelament a aquest sentit positiu, però, se'n desplega un de negatiu, de crítica; és el sentit del qual es fa ressò Grass a l'article citat més amunt (2005), i per mitjà del qual denuncia els aspectes negatius de la globalització. Aquest sentit s'activa per mitjà de dos elements (un de contextual i un de cotextual): 1) el fet que, a aquestes alçades de la novel·la, el lector ja coneix totes les implicacions negatives que té Internet per al narrador, després d'haver descobert que el seu fill és neonazi i es dedica a difondre la seva ideologia feixista a través d'Internet; i 2) les connotacions negatives del substantiu “Spielwiese”.

D'entrada, la definició que ens proposa el *GDuden* per a “Spielwiese” remet a “Spielplatz”, que segons l'*Al-Ca* significa “camp (terreny) de joc” i que el mateix *GDuden* defineix així:

**Spielplatz:** [mit Spielgeräten ausgestatteter] Platz im Freien zum Spielen für Kinder: *ein schöner, fantasievoll gestalteter S.*

En el cas que ens ocupa, però, “Spielwiese” s'empra en el sentit metàforic suggerit pel *GDuden* després de l'abreviatura “Ü” (“Übertragung”; <sentit figurat>):

---

<sup>220</sup>Diu Grass (2005) que “Wer auf diesen Missstand und auf weitere ins soziale Abseits gedrängte Menschen hinweist, wird von alerten Jungjournalisten günstigstenfalls als »Sozialromantiker« verspottet, in der Regel jedoch als »Gutmensch« diffamiert.” (<El qui assenyala aquesta i altres situacions injustes patides per persones socialment marginades és ridiculitzat i –en el millor dels casos– titllat de “romàntic social” per joves periodistes saberuts, i difamat en general com a “bona persona”>).

<sup>221</sup>Mentre que al corpus *DWDS* el mot “global” hi apareix 752 vegades, al *Zeit-Corpus* (que comprèn tots els números de *Die Zeit* –una de les publicacions periòdiques de referència a Alemanya– des de 1996) hi té 18.271 ocurrences.

**Spielwiese:** vgl. Spielplatz: *auf die S. dürfen keine Hunde mitgenommen werden; Ü Verkehrssicherheit darf kein S. für Ideologen werden* (Stuttg. Zeitung 30.10.89, 17); *Jedoch solle sich die feministische Stiftung nicht mit der S. Frauenpolitik begnügen, sondern besonders auch Frauen in den Männerdomänen von Forschung und Technologie fördern* (taz 23.6, 87, 4).

Els exemples recollits en aquesta definició (l'un tret del diari *Stuttgarter Zeitung*; l'altre de *die tageszeitung*) reflecteixen el sentit amb què sovint, en els mitjans de comunicació, s'empra el mot “Spielwiese”: per fer referència a un tema, àmbit o situació que es fa servir com a “camp de joc” infantil (és a dir, sense gaire serietat) per fer-hi proves o, fins i tot, per distreure l'atenció de coses més importants.

La presència del mot “Spielwiese” en l'entorn cotextual de l'adjectiu “global”, doncs, fa que aquest darrer desplegui no només un sentit positiu sinó també negatiu.

Pel que fa al mot “letztmöglich”, el diccionari ens n'ofereix la següent definició:

**letztmöglich:** noch als Letztes möglich: *zum, beim –en Termin, die –e Anmeldung.* (GDuden)

Aquesta definició reflecteix el sentit d'orientació negativa que desplega l'adjectiu “letztmöglich” en el context que ens ocupa, en què complementa “Kommunikation” i forma un sintagma que podem traduir per <<la darrera comunicació possible>>. Implica, per tant, una visió pessimista i fins i tot apocalíptica, basada en la idea que vivim en un món en què la comunicació és pràcticament impossible.

Al mateix temps, però, “letztmöglich” també activa un sentit d'orientació positiva, recollit en algunes de les ocurrences que ofereix de la paraula el corpus de *Die Zeit*,<sup>222</sup> i que es refereix a quelcom molt recent (una tecnologia, un producte, etc.). A l'activació d'aquest sentit hi contribueix l'entorn cotextual en què apareix la paraula (on conviu amb l'adjectiu “global” que, com hem vist, també desplega un sentit positiu) i el fet que el sintagma “letztmöglichliche Kommunikation” es refereixi a Internet, un

---

<sup>222</sup>Alguns exemples de substantius que complementen “letztmöglich” (que, en total, apareix 11 vegades al *DWDS* i 107 al *Zeit-Corpus*) en aquestes ocurrences d'orientació positiva són “Sicherheit” i “Textfassung”.

invent relativament recent (encara més a l'època en què es publicà *Im Krebsgang*).

Finalment, l'adjectiu possessiu “*unser*” (<nostre>) desplega també dos sentits diferents: 1) segons el positiu, el narrador destaca que Internet, aquest <<camp de joc global>> és quelcom que <<ens>> pertany –com a mínim a les societats occidentals– i que ens uneix, en la mesura que tothom en pot fer ús per comunicar-se, en qualsevol moment i pràcticament des de qualsevol lloc; i 2) segons el negatiu, que Internet sigui <nostre> no és cap bona notícia, atès que més enllà de facilitar-nos l'accés al món i de multiplicar les possibilitats de comunicació, també permet el foment d'ideologies feixistes, com la que difón el seu fill per mitjà d'un web.

En definitiva, doncs, aquests tres adjectius despleguen dos sentits oposats a nivell d'instrucció, que podem resumir així:

1. <<Internet és un camp de joc global, una eina tecnològica nova de trinca i al servei de tots nosaltres, que multiplica les possibilitats de comunicar-nos.>>
2. <<Internet és una eina destructiva, que permet donar visibilitat a ideologies feixistes i fomentar-les.>>

Si bé aquest darrer sentit té, probablement, més força que el positiu, tots dos són part integrant de la intenció del narrador. El lector identifica aquesta intenció transgressora per mitjà de procediments anafòrics que li permeten relacionar el passatge en qüestió amb el fet que Paul hagi descobert les activitats del seu fill precisament navegant per Internet, una eina que el narrador emprava de manera habitual, no només per raons professionals sinó també en el seu temps lliure.

Pel que fa a l'altra estructura de contrast entre instrucció i intenció, es basa en aquesta eina:

#### •Intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu qualificatiu

La intenció negativa s'expressa per mitjà de l'adjectiu qualificatiu “*familiär*”, que desplega dos sentits a nivell d'instrucció (un de neutre i un de negatiu):

- familiär:** 1. die Familie betreffend: *-e Sorgen haben; aus -en Gründen.* 2. a) Freundschaftlich; ungezwungen: *es herrschte eine -e Atmosphäre.* b)

(auch abwertend) [allzu] vertraulich: *sein –er Ton wurde als peinlich empfunden.*

L'entorn cotextual en què apareix la paraula n'activa el sentit que reflecteix la segona accepció, segons el qual el narrador estava familiaritzat amb l'estil del web neonazi, atès que el consultava regularment.

Paral·lelament a aquest sentit neutre, però, se n'activa un altre de negatiu que coincideix amb la primera accepció de la definició tot just citada: el lloc web resulta familiar al narrador perquè l'administra el seu propi fill. El contrast que s'estableix entre els dos sentits té a veure amb la polisèmia del mot “familiär”; s'empra la mateixa paraula per fer referència a dues coses que no tenen res a veure, i cap de les dues no és inadequada d'acord amb el context. Malgrat tot, el sentit que el lector identifica principalment amb la intenció del narrador és el negatiu, per diversos motius: 1) la sorpresa que causa el fet el narrador empri el mot “familiär” per referir-se al seu fill (un adjectiu que habitualment es reserva per a parents més llunyans), que emfasitza aquest sentit en detriment de l'altre; i 2) diverses informacions cotextuals i contextuals segons les quals el narrador sent una gran impotència i desesperació a causa de les idees neonazis de Konrad.

Pel que fa al contrast entre dues veus del narrador (una veu impostada propera a l'escripturalitat i la veu narrativa convencional, que en aquest passatge no és explícita), es deriva de la següent combinació d'eines:

*Eines de contrast entre les dues veus*

•Ús d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada

*Eines que fan aflorar una veu impostada*

•Ús d'un estil nominal

•Ús d'una combinació lèxica artificiosa

Pel que fa a les eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat, l'estil nominal es concreta en l'acumulació de tres grups nominals complexos: 1) “*unsere globalen Spielwiese*”, format per un substantiu predeterminat per dos adjectius, un de possessiu i un de qualificatiu; 2) “*gepriesenen Ort letztmöglicher Kommunikation*”, format per un substantiu predeterminat per un participi adjectival i postdeterminat per un sintagma nominal (adj. declinat en genitiu + subst.); i 3) “*im Wortlaut der mir familiär nahen Website*”, format per un substantiu postdeterminat per un sintagma nominal (article declinat en genitiu + subst. predeterminat per pronom + dos adj.).

La combinació lèxica artificiosa es concreta en l'ús de mots poc freqüents però amb certa implantació en l'àmbit dels mitjans de comunicació. Es tracta de “global”, “Spielwiese” i “letztmöglich”.<sup>223</sup>

Com a conseqüència de l'aplicació d'aquestes dues eines, el passatge que ens ocupa reflecteix una veu pomposa, altisonant, amb un lèxic que apropa el llenguatge al dels mitjans de comunicació i que vol transmetre serietat. Això contrasta amb la veu narrativa convencional, que malgrat no ser explícita en aquest fragment en concret, el lector identifica amb un lèxic més comú i una manera d'expressar-se més natural.

L'eina, però, que permet al lector d'identificar la veu impostada com a tal i d'interpretar que rere seu s'hi amaga la voluntat del narrador d'imitar, tot ridiculitzant-lo, un determinat tipus de discurs, és l'ús d'una fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. L'estil nominal i la combinació lèxica artificiosa, que fan que el discurs adquireixi un to objectiu i a la vegada altisonant –semblant a l'emprat pels mitjans de comunicació sobretot en els formats d'informatius–, no justifiquen ni incrementen la qualitat del contingut. Aquest contingut coincideix, en part, amb el d'un tipus de discurs habitual en els mitjans, segons el qual Internet presenta tota mena d'aspectes positius i dignes de lloança.

En el marc de l'eina de contrast entre instrucció i intenció, hem reformulat aquest discurs així: <<Internet és un camp de joc global, una eina tecnològica nova de trinca i al servei de tots nosaltres, que multiplica les possibilitats de comunicar-nos>>. Que s'emperi un llenguatge sofisticat per expressar aquesta idea no la fa més certa; de fet, en el context que ens ocupa aquest llenguatge justament potencia la debilitat del contingut suggerit, en la mesura que el context proveeix el lector d'informacions que el contradueixen. Una d'aquestes informacions és la que es dona a continuació, segons la qual en el camp de joc global que és Internet, el submarí que va enfonsar el *Gustloff* rep el nom de “Mordboot” (<<vaixell assassí>>). Això, juntament amb el coneixement que té el lector de les circumstàncies personals que afecten el personatge de Paul, estretament relacionades amb l'ús d'Internet que fa el seu fill –del tot reprobable per a

---

<sup>223</sup>Com hem avançat anteriorment, l'adjectiu “global” apareix 752 vegades al *DWDS*, però aquesta xifra augmenta de manera considerable fent una cerca a corpus dedicats al llenguatge periodístic: 18.271 ocurrences al *Zeit-Corpus*; 5.093 al *Corpus Berliner Zeitung*; i 6.108 al *Corpus Berliner Tagesspiegel*. El substantiu “Spielwiese” apareix tan sols 35 vegades al *DWDS*, i en canvi té 541 ocurrences al *Zeit-Corpus*; 236 al *Corpus Berliner Zeitung*; i 165 al *Corpus Berliner Tagesspiegel*. L'adjectiu “letztmöglich” té només 11 ocurrences al *DWDS*, però 107 al *Zeit-Corpus*; 31 al *Corpus Berliner Zeitung*; i 31 al *Corpus Berliner Tagesspiegel*.



qualsevol defensor dels valors democràtics–, duen el lector a identificar, rere la veu impostada, la presència d'un narrador que pretén posar en evidència aquells que defensen i lloen Internet omplint-se la boca de paraules altisonants.

### •Anàlisi de la versió anglesa

9IKen: **On our global playground, the vaunted ultimate venue for communication,** the Soviet U-boat *S-13* was labeled categorically “the murder vessel,” **this on the Web site to which I had a familial connection.** (IKen:142)

Hi observem un mecanisme de preservació (d'un dels dos contrastos entre instrucció i intenció); un mecanisme d'omissió (de l'altre contrast entre instrucció i intenció); i un mecanisme d'atenuació (del contrast entre dues veus del narrador).

La preservació del contrast entre instrucció i intenció és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•Reexpressió de la intenció transgressora (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</p> <p>•Reexpressió de la intenció transgressora (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</p> <p>•Reexpressió de la intenció transgressora (adj. possessiu &gt;&gt; adj. possessiu)</p>	Ø	Ø

Les tres tècniques de preservació es concreten en els adjectius qualificatius “global” i “ultimate”, i en l'adjectiu possessiu “our”, que reexpressen la intenció transgressora dels originals “global”, “letztmöglich” i “unser”, en la mesura que despleguen dos sentits oposats (un de positiu i un de negatiu) que formen part de la intenció de la veu narrativa. En anglès, com en alemany, el mot “global” no té connotacions ni positives ni negatives:

**global:** 1 covering or affecting the whole world: global issues *The commission is calling for a global ban on whaling. The company's domestic and global markets.* (OALD)

Així i tot, els mateixos factors que hem esmentat a l'anàlisi fan que aquest mot desplegui, també a la versió anglesa, un sentit d'orientació positiva d'aquest adjectiu. D'una banda, el fet que “global” sigui un mot emprat sovint als mitjans de comunicació;<sup>224</sup> i de l'altra, la circumstància que el protagonista-narrador sigui precisament periodista i que, per tant, ell mateix es compti entre els qui empen aquesta mena de llenguatge.

Al mateix temps, però, un element contextual i un de cotextual fan que aquest mot desplegui, també, un sentit d'orientació negativa: 1) la informació que tenim en aquest punt de la novel·la sobre el paper decisiu i ple de connotacions disfòriques que juga Internet en la vida del protagonista-narrador; i 2) el mot “playground”, que en el món dels mitjans de comunicació s'empra generalment en sentit negatiu.

Aquestes connotacions negatives són les que s'insinuen en la segona accepció del mot que ens ofereix l'*OALD*:

**playground:** **1** an outdoor area where children can play, especially at a school or in a park. **2** a place where a particular type of people go to enjoy themselves: *The resort is a playground of the rich and famous.*

Una cerca al corpus *Reuters* mostra que, efectivament, bona part de les ocurrences que inclouen la paraula “playground” (en total prop de 80) l'empen en sentit més aviat negatiu.<sup>225</sup>

Pel que fa al mot “ultimate”, desplega (igual com “global”) un sentit positiu i un de negatiu a nivell d'instrucció, que tenen a veure amb les dues accepcions que ens n'ofereix l'*OALD*:

---

<sup>224</sup>El corpus *Reuters* en recull 872 ocurrences, i el *British News* 988. Alguns exemples són: “ideal for the global Internet network”; “binding urgent action on global climate change”; “joining the global trading forum”; “to develop software for global use”, etc. (extrets del corpus *Reuters*); i “our new global communications system”; “to enforce global cultural conformity”; “to send out global innovations on the internet”, etc. (extrets del corpus *British News*, que reuneix notícies dels quatre diaris principals del Regne Unit: *Guardian/Observer*, *Independent*, *Telegraph* i *Times*).

<sup>225</sup>Citem algunes d'aquestes ocurrences: “Casino du Liban, a fabled playground for Arab kings and European socialites”; “once was famous as a playground for drunken sailors and college students”; “the zone becoming a playground for organised crime”; “an island playground for the rich and famous”; “The North Sea will be an exciting playground in the future”, etc.

**ultimate:** adj [only before noun] **1** happening at the end of a long process  
 SYN final: *our ultimate goal / aim / objective / target We will accept ultimate responsibility for whatever happens. The ultimate decision lies with the parents.* **2** most extreme; best, worst, greatest, most important, etc.:  
*This race will be the ultimate test of your skill. Silk sheets are the ultimate luxury. Nuclear weapons are the ultimate deterrent.*

noun [sing.] *the ~ in sth* (informal) the best, most advanced, greatest, etc. of its kind: *the ultimate in modern design.*

Tenint en compte la primera accepció, doncs, l'adjectiu “ultimate” aplicat a “venue for communication” (<espai per a la comunicació>) activa un sentit d'orientació negativa per tal com implica que ens trobem al final d'un procés. El podríem reformular així <<l'espai final per a la comunicació (fora del qual o després del qual no hi ha comunicació)>>. En canvi, d'acord amb la segona accepció, que coincideix amb el significat del substantiu “ultimate” (que també reproduïm a la cita de més amunt), el sintagma “ultimate venue for communication” desplega un sentit d'orientació més aviat positiva que podem reformular així: <<l'espai de comunicació més recent / el més destacat / el més important / el millor / el més avançat>>.

Finalment, l'adjectiu possessiu “our” activa els mateixos sentits (positiu i negatiu) que hem comentat anteriorment a propòsit de l'alemany “unser”.

Aquestes tres tècniques que hem esmentat despleguen, doncs, dos sentits oposats a nivell d'instrucció; un d'ells presenta Internet de manera positiva, mentre que l'altre el concep des d'un punt de vista negatiu. Malgrat tot, com en el text original, el lector els identifica a tots dos com a part integrant de la intenció de la veu narrativa, i és per això que parlem de “reexpressió de la intenció transgressora”.

El mecanisme d'omissió del contrast entre instrucció i intenció és fruit d'una única tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	• <b>Omissió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu >> adj. qualificatiu + canvis lexicogramaticals i sintàctics → explicitació)	∅

La intenció negativa que en el passatge alemany té l'adjectiu qualificatiu “familiär”, en aquest cas s'omet. Això és conseqüència de la substitució

d'un adjectiu polisèmic per un altre que no ho és: “familiar”. Segons el *COED*, “familiar” té tan sols una accepció:

**familiar:** 1 related to or typical of a family. 2 (medical) (of diseases, conditions, etc.) affecting several members of a family: *familiar left-handedness*.

A més, el narrador explicita per mitjà d'una frase allò que en el passatge original només s'insinua: “to which I had a familiar connection”. D'una banda, desapareix el contrast que s'estableix al text original entre un sentit neutre i un de negatiu que, malgrat no exclouen mútuament, no tenen res a veure; i de l'altra, l'explicitació fa desaparèixer la sorpresa que, en el text original, es deriva del fet de qualificar de <familiar> la relació de parentiu entre el narrador i el seu fill. En conseqüència, desapareix també la intenció negativa subjacent al contrast entre instrucció i intenció que es deriva de l'adjectiu polisèmic “familiar”.

Pel que fa al mecanisme d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, es deriva de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> •Reexpressió de la combinació lèxica artificialiosa	<i>De l'eina de contrast</i> •Atenuació de la fal·làcia (estil per sobre el contingut) <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> •Reducció de l'estil nominal	Ø

La tècnica de preservació afecta la presència d'una veu impostada, i consisteix en la reexpressió d'una combinació lèxica artificialiosa. Es concreta en els mots d'ús poc freqüent “global”, “playground” i “ultimate”, que tanmateix són força habituals en els mitjans de comunicació.

Paral·lelament a aquesta tècnica de preservació, n'hi ha dues d'atenuació. Pel que fa a la reducció de l'estil nominal, és conseqüència de l'explicitació que hem comentat en el marc de l'atenuació del contrast entre instrucció i intenció. Si bé es mantenen dos dels tres grups nominals complexos que hem observat en el passatge original (“our global playground”, format per un subst. predeterminat per un adj. possessiu i un adj. qualificatiu; i “vaunted ultimate venue for communication”, format

per un subst. predeterminat per dos adj. qualificatius i postdeterminat per un sintagma preposicional: prep. + subst.), el tercer desapareix en favor d'una oració de relatiu: “to which I had a familial connection”.

Aquesta reducció de l'estil nominal desemboca en una altra tècnica: l'atenuació de la fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada. Atès que la veu impostada presenta menys trets propis de l'escripturalitat que en el text alemany, el lector disposa de menys indicis per identificar-la com a tal i entendre que al darrere s'hi amaga la voluntat del narrador d'imitar –per ridiculitzar-lo i posar-lo en evidència– un tipus de discurs, habitual als mitjans, favorable a Internet i la globalització. El llenguatge pompós que, en el passatge alemany, fa encara més visible la contradicció entre aquest contingut i les circumstàncies personals del narrador, en aquest cas ho és menys i, per tant, la seva poca eficàcia a l'hora de justificar el discurs positiu entorn d'Internet no és tan evident.

En resum, la versió anglesa presenta una càrrega irònica menys marcada que la del passatge original com a conseqüència d'un mecanisme de preservació, un d'omissió i un d'atenuació.

### •Anàlisi de la versió danesa

9IKda: **På vores globale legeplads, den sidst mulige kommunikations lovpriste sted**, hed den sovjetiske ubåd *S13* i den mig familiært nærstående hjemmesides sprogbrug kategorisk: „Mordbåden”. (IKda:118)

Hi observem un mecanisme d'atenuació d'un contrast entre instrucció i intenció; un mecanisme de preservació de l'altre contrast entre instrucció i intenció; i un mecanisme d'intensificació del contrast entre dues veus del narrador.

El primer resulta de les tècniques següents:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b>(adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (adj. possessiu &gt;&gt; adj. possessiu</p>	<p>•<b>Omissió de la intenció transgressora</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; SN: 2 adj. + subst.)</p>	<p>∅</p>

La intenció transgressora es reexpressa, només en part, per mitjà de l'adjectiu qualificatiu “global” i l'adjectiu possessiu “vores”.

Igual com en alemany i en anglès, per si mateix el mot “global” no té connotacions ni positives ni negatives, tal com es desprèn de la definició que ens n'ofereix el *DDO*:

**global:** vedr. hele jordkloden (og dens befolkning); SYN verdensomspændende; ANT local; JF national *globale (miljø)problemer, globalt perspektiv; på globalt plan. Kunst er ... ikke et nationalt anliggende, kunst er global og har global betydning og er uafhængig af nationalitet.*

No obstant això, en el context que ens ocupa “global” desplega dos sentits oposats, un de positiu i un de negatiu. El sentit positiu té a veure amb l'ús que sovint se'n fa als mitjans de comunicació, i s'activa com a conseqüència dels dos factors ja esmentats a propòsit de les versions alemanya i anglesa. D'una banda, el fet que el narrador sigui periodista de professió; i de l'altra, la presència habitual d'aquest mot en l'àmbit dels mitjans de comunicació.<sup>226</sup>

Paral·lelament a aquest sentit, se n'activa un altre de d'orientació negativa per mitjà d'un element contextual (el mateix que hem observat en el cas de les versions original i anglesa) i un de cotextual: la proximitat del mot “legeplads” (“playground”, segons el *Da-En*), de connotacions disfòriques.

De manera semblant als substantius “Spielwiese” i “playground”, “legeplads” no només es refereix a un espai a l'aire lliure pensat perquè els nens hi juguin, sinó que també té un sentit metafòric, definit pel *DDO* de la següent manera (després de la indicació “ofø”; “overført”, <sentit figurat>):

**legeplads:** afgrænset udendørs område indrettet med sandkasse, ginger, rutsjebane og andre legeredskaber for børn.

(*ofø*) sted hvor mennesker morer sig og nyder livet *De riges legeplads [ : Monaco ] har rekord i Rolls-Roycer. SøndBT87.*

Aquest sentit metafòric (<lloc on la gent es diverteix i gaudeix de la vida>) s'empra sovint amb una intenció negativa als mitjans de

---

<sup>226</sup>El *KorpusDK* en recull 2.295 ocurrences, la gran majoria de les quals pertanyen a l'àmbit periodístic; bàsicament són extretes dels diaris danesos principals (*Berlingske Tidende, Politiken, Jyllands-Posten*) entre d'altres (*Dagbladet Aktuelt, B. T.*, etc.).

comunicació. De fet, l'exemple recollit a la definició tot just citada (<El camp de joc dels rics [: Monaco] té el rècord en Rolls-Royce>) és extret del diari *Søndags-BT*. D'altra banda, el *KorpusDK* recull 555 ocurrences del mot “legeplads”, entre les quals trobem força exemples d'un ús, en els mitjans danesos, del sentit negatiu apuntat.<sup>227</sup>

En combinació amb l'adjectiu possessiu “vores” (que és positiu i negatiu a la vegada, com en el passatge original), el qualificatiu “global” desplega dos sentits oposats a nivell d'instrucció. Un d'ells presenta el món d'Internet d'una manera positiva, mentre que l'altre comunica un sentiment de rebuig envers tot allò que envolta la xarxa. Tots dos sentits formen part de la intenció del narrador, però hi ha una tècnica d'atenuació que fa minvar la presència d'aquesta intenció transgressora i del seu efecte irònic. Es concreta en la traducció de l'adjectiu “letztmöglich” per un sintagma nominal que omet la intenció transgressora: “den sidst mulige [sted]” (<l'últim possible [espai]>). Aquest sintagma exclou el sentit positiu del substantiu polisèmic “letztmöglich”, de manera que únicament s'activa un sentit negatiu que podem reformular així: <<Internet és l'últim espai de comunicació possible>>. En conseqüència s'atenua el contrast entre dos sentits oposats que formen part, tots dos, de la intenció de la veu narrativa.

Pel que fa al mecanisme de preservació d'un contrast entre instrucció, es deriva d'aquesta tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu >> adj. qualificatiu)	Ø	Ø

Es concreta en l'adjectiu “famiær”, que significa pràcticament el mateix que l'alemany “familiär”:

<sup>227</sup>Malgrat que el corpus no permet discriminar entre les dues accepcions de “legeplads”, una anàlisi manual permet identificar un bon nombre d'exemples extrets de diaris danesos en els quals s'empra aquest mot amb una intenció negativa, com per exemple: ”denne ny legeplads for de rige” (*Søndags-BT*), <aquest nou camp de joc per als rics>; “en legeplads for specialstyrker” (*Dagbladet Aktuelt*), <un camp de joc per a les forces especials>; ”valgte allerede som 19-årig Frankrig som sin legeplads” (*Politiken*), <ja amb 19 anys va prendre França com el seu camp de joc>, entre d'altres.

**familiær:** 1. som tilhører el. vedrører en familie. *Kvinden har længe haft psykiske og familiære problemer på grund af en nylig skilsmisse.*

(*ofø*) som opfører sig afslappet, fortroligt og uformelt, som om man er i familie med nogen; som vidner om el. tyder på dette (undertiden nedsættende). *Han smilede ... og kyssede hende familiært på kinden.*

2. som man er fortroligt med; som er almindelig kendt SYN velkendt. *udviklingen i USA's økonomi ... har udløst en næsten libanesisk fejde mellem præsidenten og hans toprådgivere. Problemerne lyder familiære på denne side af Atlanten. (DDO)*

En principi, totes dues accepcions reflecteixen sentits d'orientació neutra: la primera significa <relatiu o pertanyent a la família> i la segona <estar familiaritzat amb alguna cosa; quelcom conegut en termes generals>. Tanmateix, en el context que ens ocupa un dels dos sentits activats (el corresponent a la primera accepció) adquireix una orientació negativa, atès que el narrador es refereix al seu propi fill. El fet que l'anomeni amb l'adjectiu “familiær” denota fredor, distància i, en definitiva, una voluntat d'expressar el rebuig que li susciten les activitats del noi a la xarxa.

Finalment, la intensificació del contrast entre dues veus del narrador és fruit de la següent combinació de tècniques:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Reexpressió de la fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Augment de l'estil nominal</b> <b>•Addició d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat</b>

La tècnica d'atenuació afecta la presència d'una veu impostada i consisteix en una reducció de la combinació lèxica artificiosa. D'una banda observem dos mots poc freqüents però que són relativament habituals als mitjans de comunicació: “global” i “legeplads”.<sup>228</sup> D'altra banda, la

<sup>228</sup>Malgrat que en aquest cas no puguem comparar la presència d'aquests dos mots en un corpus de llengua general i en un corpus de llenguatge periodístic (en danès no existeix cap recull semblant al *Zeit-Corpus* o al *Reuters*), les ocurrencies que obtenim de “global” i “legeplads” en el *KorpusDK* ens mostren que són paraules



traducció del substantiu “letztmöglich” pel sintagma “den sidst mulige” redueix la presència d'aquesta mena de lèxic.

Aquesta tècnica d'atenuació, però, és compensada per dues més d'intensificació. Pel que fa a l'augment d'un estil nominal, a més de la reexpressió del grup nominal complex que constitueix el segment “vores globale legeplads”, els dos restants presenten una major densitat d'elements modificadors. Així, el segment “den sidst mulige kommunikations lovpriste sted” està format per un substantiu predeterminat per un sintagma nominal (constituït per dos adj. + subst.) i per un adjectiu; i el segment “den mig familiært nærstående hjemmesides sprogbrug” consta d'un substantiu predeterminat per un sintagma nominal constituït per un pronom + adj. + participi adjectival + subst.

Pel que fa a l'addició d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat, es concreta en un participi neutral amb funció atributiva o “præsens participium”: “**nærstående** hjemmesides sprogbrug”

En conseqüència, s'emfasitza la fal·làcia (estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada i, de retruc, s'intensifica el contrast entre dues veus del narrador.

Resumint, la versió danesa presenta una preservació de la càrrega irònica original, com a resultat d'una compensació entre un mecanisme de preservació, un d'atenuació i un d'intensificació.

### •Anàlisi de la versió catalana

9IKca: **Al nostre camp de joc global, el més recent i celebrat punt de comunicació**, el submarí soviètic S13 rebia el nom categòric de «vaixell assassí» **a l'estil del lloc web que ja m'era familiar.** (IKca:118)

Hi observem dos mecanismes de preservació (dels contrastos entre instrucció i intenció) i un d'atenuació (del contrast entre dues veus del narrador).

La preservació d'un dels dos contrastos entre instrucció i intenció es deriva d'aquestes tècniques:

---

emprades sobretot en l'àmbit periodístic.

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Intenció transgressora</b> &gt;&gt;  <b>Intenció negativa</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)  •<b>Intenció transgressora</b> &gt;&gt;  <b>Intenció negativa</b> (adj. possessiu &gt;&gt; adj. possessiu)  •<b>Intenció transgressora</b> &gt;&gt;  <b>Intenció negativa</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; S. adj.: adj. + adj.)</p>	∅	∅

Les tres tècniques de preservació funcionen conjuntament i desemboquen en un contrast entre instrucció i intenció una mica diferent del que observàvem al text original. En aquest cas, la intenció de la veu narrativa no és transgressora (no inclou els dos sentits activats a nivell d'instrucció) sinó que només n'inclou un, el d'orientació negativa.

Una d'aquestes tècniques es concreta en l'adjectiu qualificatiu “global”. De manera semblant al que hem observat a la resta de versions, el mot “global” no té, d'entrada, cap connotació especial (ni positiva ni negativa) cosa que es reflecteix en la definició, de caire molt general, que ens n'ofereix el *DIEC2*:

**global:** Total, en conjunt, sense especificar-ne les parts.

L'entorn cotextual en què apareix aquest adjectiu, però, fa que desplegui un sentit d'orientació positiva. Amb la traducció del substantiu “Spielwiese” pel sintagma nominal “camp de joc” es perd la connotació negativa que, com hem comentat a propòsit de les versions original, anglesa i danesa, té sovint aquest mot (i els respectius equivalents en anglès i danès, “playground” i “legeplads”) quan és emprat en sentit metafòric en l'àmbit dels mitjans de comunicació. D'altra banda, la substitució de “letztmöglich” pel sintagma adjectival “el més recent” té unes conseqüències semblants, en la mesura que elimina el sentit negatiu del mot alemany en favor d'un sentit únicament positiu.

Paral·lelament a aquest sentit positiu, però, se'n desplega un altre de negatiu com a conseqüència de la interacció entre el mot “global” (ubicat en un entorn cotextual d'orientació més aviat positiva, com hem vist) i la informació contextual que l'envolta, segons la qual el narrador pateix en la pròpia pell els aspectes més negatius d'Internet. Així doncs, per mitjà del

context, el lector identifica únicament aquest darrer sentit amb la intenció del narrador.

Les altres dues tècniques de preservació funcionen de manera similar a l'adjectiu qualificatiu “global”. Tant el sintagma “el més recent” (que acabem de comentar) com l'adjectiu possessiu “nostre” tenen una orientació negativa i una de positiva. En resum, totes tres tècniques desemboquen en l'activació d'aquests dos sentits:

1. <<Internet és un camp de joc global, una eina tecnològica nova de trinca i al servei de tots nosaltres, que multiplica les possibilitats de comunicar-nos.>>
2. <<Internet és una eina destructiva, que permet donar visibilitat a ideologies feixistes i fomentar-les.>>

A diferència del que observàvem al text original, tan sols el darrer es correspon amb la intenció, la qual cosa no desemboca en una atenuació de la ironia.

Pel que fa a la preservació de l'altre contrast entre instrucció i intenció, és fruit d'aquesta tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu >> adj. qualificatiu)	∅	∅

Es concreta en l'adjectiu “familiar”, que com “familiär” i “familiær” activa dos sentits diferents entre els quals s'estableix un contrast. Per mitjà dels mateixos elements que hem comentat en el cas de les versions anglesa i danesa, el lector identifica principalment el sentit negatiu (per mitjà del qual el narrador comunica el rebuig que sent envers les activitats neonazis del seu fill) amb la intenció de la veu narrativa.

Finalment, l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador és fruit de les tècniques que citem a continuació:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
Ø	<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Atenuació de la fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reducció de l'estil nominal</b> <b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b>	<i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Addició d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat</b>

La reducció de l'estil nominal es deriva del fet d'introduir una frase de relatiu en el grup nominal “im Wortlaut der mir familiär nahen Website”, la qual cosa en redueix la complexitat i el nivell d'abstracció: “a l'estil del lloc web que ja m'era familiar”.

La reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica es deriva del sintagma nominal “el més recent” (que a diferència de “letztmöglich” no té un ús específic habitual en els mitjans de comunicació) i “camp de joc”, que remet al lèxic futbolístic i aporta al discurs un to de col·loquialitat.

Juntament amb aquestes dues tècniques d'atenuació de la veu impostada, n'hi ha una que l'intensifica: l'addició d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat. Es concreta en l'avançament dels adjectius en el segment “el més **recent** i **celebrat** punt de comunicació”, que com hem observat en passatges anteriors, en català és un procediment més aviat característic de contextos propers a l'escripturalitat i del llenguatge literari.

Malgrat que les dues tècniques d'atenuació són, en part, compensades per la tècnica d'intensificació, la veu impostada ho és menys que en el text original i això duu a una atenuació de la fal·làcia que qüestiona l'objectivitat d'aquesta veu propera a l'escripturalitat. La poca eficàcia que té el llenguatge sofisticat com a mitjà per justificar la qualitat d'un tipus de discurs que lloa Internet és menys evident a la versió catalana que al passatge original.

La versió catalana, doncs, presenta una lleugera atenuació de la intensitat irònica com a resultat d'un mecanisme d'atenuació i dos mecanismes de preservació.

## •Anàlisi de la versió espanyola

9IKes: **En nuestro parque de juegos global, en el elogiado escenario de la última comunicación posible**, el submarino soviético *SI3*, según la página web que me resultaba familiar, era «el barco asesino». (IKes:150)

Hi observem dos mecanismes d'atenuació (d'un contrast entre instrucció i intenció i del contrast entre dues veus del narrador) i un mecanisme de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció.

El primer és resultat de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; adj. qualificatiu)</p> <p>•<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (adj. possessiu &gt;&gt; adj. possessiu)</p>	<p>•<b>Omissió de la intenció transgressora</b> (adj. qualificatiu &gt;&gt; SN: 2 adj. + subst.)</p>	∅

La reexpressió de la intenció transgressora es concreta en l'adjectiu qualificatiu “global” i el possessiu “nuestro”. Segons la definició que ens n'ofereix el diccionari de la *RAE*, en principi “global” no té cap connotació especial:

**global:** **1.** Tomado en conjunto. **2.** Referente al planeta o globo terráqueo.

Tanmateix, en el context que ens ocupa desplega un sentit positiu i un de negatiu. Com ja hem explicat a propòsit del passatge original, el sentit positiu de “global” s'activa, sobretot, pel fet que sovint s'associa a un determinat tipus de discurs propi dels mitjans de comunicació.<sup>229</sup> A la vegada, però, també s'activa un sentit negatiu contrari a aquest discurs, com a conseqüència d'un element contextual (el narrador pateix els aspectes negatius d'Internet en la seva pròpia pell) i un element cotextual

<sup>229</sup>El corpus *CREA* recull 7.125 casos del mot “global” en 3.531 documents; si filtrem aquest resultat segons el tipus de text, trobem que el gènere que presenta un nombre més gran de documents que inclouen el mot “global” (en concret, 2.249) és el de la premsa diària.

(la presència del sintagma “la última comunicació possible”, d'orientació negativa).

L'adjectiu possessiu “nuestro” desplega dos sentits oposats paral·lelament als que acabem d'exposar: un d'ells presenta Internet com un mitjà tecnològic que facilita la comunicació i que ens uneix; l'altre el presenta com una eina nociva, que permet fomentar idees feixistes com les que el fill del narrador propaga per mitjà del seu web.

Tots dos sentits formen part de la intenció de la veu narrativa, però el contrast original entre instrucció i intenció només es reproduïx en part. El mateix sintagma nominal que possibilita l'activació del sentit negatiu de “global” (i permet, doncs, que s'estableixi un contrast entre instrucció i intenció) és responsable, també, de l'atenuació d'aquest contrast. A diferència de “letztmöglich”, “la última comunicació possible” no desplega dos sentits oposats sinó tan sols un de negatiu.

Pel que fa al mecanisme de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció, de nou és resultat d'aquesta tècnica:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
• <b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adj. qualificatiu >> adj. qualificatiu)	∅	∅

Es concreta en el mot “familiar”, que com en totes les versions excepte l'anglesa, desplega dos sentits diferents. Segons un d'ells, el narrador està familiaritzat amb el lloc web perquè el segueix de prop; segons el sentit que es correspon amb la intenció de la veu narrativa, el narrador mostra un sentiment de rebuig envers l'activitat feixista del seu fill.

Finalment, l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador és fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
∅	<i>De l'eina de contrast</i> <b>•Atenuació de la fal·làcia (estil per sobre el contingut)</b> <i>De les eines que fan aflorar una veu impostada</i> <b>•Reducció de l'estil nominal</b> <b>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</b>	∅

La reducció d'un estil nominal es deriva, com a la versió catalana, de la introducció d'una frase de relatiu en el grup nominal “im Wortlaut der mir familiär nahen Website”, que d'aquesta manera s'apropa a un estil verbal, més transparent i menys abstracte: “la pàgina web que me resultaba familiar”.

La reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica té a veure amb la traducció de “Spielwiese” pel sintagma nominal “parque de juegos”, que designa la primera accepció del mot alemany i es refereix a un espai a l'aire lliure especialment dissenyat perquè hi juguin els nens. A diferència del substantiu original, el sintagma “parque de juegos” no s'associa a un ús metafòric habitual en l'àmbit dels mitjans de comunicació. D'altra banda, com ja hem comentat en el marc del mecanisme d'atenuació d'un contrast entre instrucció i intenció, l'adjectiu “letztmöglich” es tradueix per “la última comunicació possible”, que si bé en certa manera resulta pompós pel to apocalíptic que se'n desprèn, no remet necessàriament al llenguatge proper a l'escripturalitat característic dels mitjans de comunicació.

Com a conseqüència d'aquestes dues tècniques d'atenuació, la fal·làcia (estil per sobre el contingut) perd força en tant que indicatiu que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada, de manera similar al que hem observat a la resta de versions excepte la danesa.

La versió espanyola, per tant, presenta una atenuació de la intensitat irònica de resultes de dos mecanismes d'atenuació i un de preservació.
---

### •Síntesi

L'anàlisi d'aquest passatge ha posat de manifest que l'ús d'una única eina com ara la intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu polisèmic (“familiär”) pot operar com una restricció lingüística quan, en la llengua meta, no existeix cap adjectiu polisèmic semblant. Això és el que succeeix a la versió anglesa, en què el traductor es veu obligat a triar entre “familiar” i “familiar”, la qual cosa desemboca en una omisió de la intenció negativa. D'altra banda, també és interessant destacar que, en el marc del contrast entre dues veus del narrador, totes les versions tenen en comú el fet de reexpressar el mot “global” com a tret lingüístic característic d'una veu impostada propera a l'escripturalitat i amb certa relació amb el llenguatge periodístic. Malgrat que en la majoria de casos aquesta veu impostada acabi sent atenuada, el fet que l'adjectiu “global” remeti, de manera semblant en totes les versions, a un determinat tipus de discurs (comú a les societats occidentals però no necessàriament en d'altres) posa de manifest la importància que pot tenir la proximitat cultural a l'hora de traduir la ironia.

## 4.2.10 Passatge irònic 10IK

10IKde: **Mein Sohn verstand es, Bilder und Bildchen, Tabellen und Dokumente geschickt zu plazieren.** So konnte auf seiner Website nicht nur die Vorder-, auch die Rückseite des überragenden Granits, aufgerichtet am Südufer des Schweriner Sees, besichtigt werden. **Er hatte sich Mühe gegeben und neben der fotografierten Gesamtansicht des Steins eine Vergrößerung der sonst schwer lesbaren Inschrift zur Anschauung gebracht, die auf der Hinterseite gemeißelt stand.** Übereinander drei Zeilen: »Gelebt für die Bewegung — Gemeuchelt vom Juden — Gestorben für Deutschland«. (IKde:162)

### •Presentació

Pocs paràgrafs abans que el narrador reveli la circumstància que l'ha dut a adoptar, permanentment, l'actitud amarga que el caracteritza, en aquest passatge torna a mostrar la seva crítica severa envers l'activitat del seu fill a Internet; si bé d'entrada sembla que el lloï per les seves habilitats informàtiques, les darreres línies (que reproduïen una inscripció nazi fotografiada pel noi) mostren amb contundència tot el contrari.

La ironia es basa en un contrast entre instrucció i intenció. Per copsar-la, el lector ha de contrastar la valoració positiva que –d'acord amb un dels sentits desplegats a nivell d'instrucció– es desprèn de l'ús de determinats elements lexicogramaticals, amb l'entorn cotextual en què apareixen, el qual revela que la valoració positiva està fora de lloc. D'altra banda, a nivell de context el lector també es val del bagatge que constitueixen la resta de passatges irònics, bona part dels quals mostren un narrador procliu a deixar palès el seu rebuig i impotència envers la ideologia neonazi del fill.

Pel que fa a les màximes conversacionals, es viola principalment la d'adequació. Aquesta màxima es veu afectada arran de la incongruència que suposa el fet que el narrador lloï la destresa del seu fill en l'àmbit del disseny de webs, sense afegir-hi cap comentari reprovador respecte allò a què destina aquesta habilitat: l'apologia del feixisme. D'aquesta manera, la veu narrativa pretén subratllar el seu sentiment de rebuig i d'impotència i, al mateix temps, fer que el lector senti com a propi aquest sentiment i la situació narrada.

El darrer passatge irònic reflecteix, un cop més, la permanent situació de contradicció en què viu el protagonista. En aquest cas, el sentiment ambivalent del narrador el duu a destacar una habilitat que té el seu fill i de la qual, com a pare, es podria sentir (potser fins i tot se sent) orgullós. Tanmateix, aquest orgull és eclipsat pel rebuig que li suscita el comportament feixista de Konrad.



## •Anàlisi de l'original

Hi observem una estructura de contrast entre instrucció i intenció, que es deriva de les eines següents:

- Intenció negativa expressada per mitjà d'un verb
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un adjectiu predicatiu
- Intenció negativa expressada per mitjà d'una locució lèxica
- Intenció negativa expressada per mitjà d'un adverbi de condició

Les dues primeres es concreten en el segment “Mein Sohn verstand es, Bilder und Bildchen, Tabellen und Dokumente geschickt zu plazieren” (<el meu fill en sabia, de posar amb gràcia imatges grans i petites, taules i documents>), en què el verb “verstehen” i l'adjectiu predicatiu “geschickt” activen, de manera similar, dos sentits diferents, un d'orientació positiva i un d'orientació negativa. En el cas del verb “verstehen” (“entendre”, segons l'*Al-Ca*), el sentit positiu que desplega està relacionat amb el fet de <<tenir destresa, perícia en alguna cosa>>, <<tenir coneixements amplis sobre un tema>>, <<estar capacitat per a alguna cosa>>, tal com es desprèn d'una de les accepcions que el *Duden* recull d'aquest mot, l'única rellevant en el nostre cas:

**verstehen:** 4. a. gut können, beherrschen. b. (in etwas) besondere Kenntnisse haben, sich (mit etwas, auf einem bestimmten Gebiet) auskennen [und daher ein Urteil haben]. c. zu etwas befähigt, in der Lage sein. d. mit etwas Bescheid wissen, etwas gut kennen und damit gut umzugehen wissen.

Així mateix, l'adjectiu predicatiu “geschickt” (“destre, hàbil, manyós”, segons l'*Al-Ca*) desplega també un sentit positiu que es deriva de les connotacions positives associades a aquest mot, relacionades amb la <<destresa a l'hora de fer treballs manuals>>, <<l'habilitat per tractar amb la gent>> o la <<capacitat de saber-se moure en situacions complicades>>:

**geschickt:** 1. a. [körperlich] wendig, gewandt; bestimmte praktische Fertigkeiten beherrschend. b. gewandt im Umgang mit Menschen, im Erfassen und Beherrschen komplizierter Situationen; klug; diplomatisch. (*Duden*)

Tanmateix, l'entorn cotextual en què apareixen aquests dos mots (així com també el context, mitjançant el qual sabem que el narrador rebutja les activitats feixistes del seu fill) fan activar un altre sentit d'orientació disfòrica, segons el qual la veu narrativa crítica no pas l'habilitat tècnica de Konrad sinó l'objectiu amb què l'exerceix.

Pel que fa a la locució lèxica i l'adverbi de condició, es concreten en el segment “Er hatte sich Mühe gegeben und neben der fotografierten Gesamtansicht des Steins eine Vergrößerung der sonst schwer lesbaren Inschrift zur Anschauung gebracht” (<s'hi havia esforçat i, al costat de la vista general del granit, hi havia posat una ampliació de la inscripció, altrament difícil de llegir>) i funcionen de manera semblant. La locució “sich Mühe geben” desplega un sentit d'orientació positiva relacionat amb el fet <d'esforçar-se a fer quelcom>, la qual cosa –en principi– implica la voluntat de fer-la bé:

**sich Mühe geben:** sich bemühen, anstrengen.

En el context que ens ocupa, el sentit positiu de “sich Mühe geben” suggereix que el narrador valora l'esforç fet pel seu fill en penjar al seu web una fotografia frontal del monument erigit a Gustloff i una de posterior, ampliada. D'altra banda, l'ús del mot “sonst” (“altrament”, “si no fos per això”, “d'altra manera” segons *l'Al-Ca*) en la immediatesa cotextual de la locució és coherent amb aquest sentit que presenta la tasca de Konrad com a lloable en la mesura que reflecteix un interès a fer les coses ben fetes.

Mitjançant l'adverbi “sonst”, el narrador fa èmfasi en el fet que l'esforç de Konrad (traduït en la fotografia ampliada) era una condició necessària per poder llegir la inscripció gravada a la pedra. Per tant, es presenta aquest esforç extra del noi de manera positiva; gràcies a ell, la inscripció es podia llegir, i això implica que, probablement, valia la pena llegir-la. Tanmateix, la informació que ve seguidament (que revela el contingut d'aquesta inscripció: “Gelebt für die Bewegung — Gemeuchelt vom Juden — Gestorben für Deutschland”, <Va viure per al moviment – Fou assassinat pel jueu – Va morir per Alemanya>), activa un altre sentit negatiu segons el qual l'esforç de Konrad és del tot reprobable; més encara tenint en compte que la fotografia ampliada no respon a l'objectiu de condemnar la inscripció nazi sinó tot el contrari.

Resumint, doncs, els diferents elements lexicogramaticals que acabem de comentar despleguen, conjuntament, dos sentits diferents a nivell d'instrucció:

1. <<El narrador lloa les habilitats del seu fill en l'àmbit del disseny gràfic, i ho justifica descrivint les fotografies que té penjades al seu lloc web, on es mostra el monument erigit a Gustloff des de diferents enquadraments.>>
2. <<El narrador mostra el seu rebuig i impotència davant les activitats feixistes del seu fill, que (entre altres coses) es dedica a penjar al seu web fotografies que fan apologia del nazisme.>>

Malgrat que l'entorn cotextual demostra que, efectivament, el fill de Paul té traça en temes de disseny i de pàgines web, diversos factors duen el lector a identificar únicament el sentit negatiu amb la intenció: 1) el bagatge informatiu, adquirit al llarg de la lectura, sobre el sentiment constant de rebuig del narrador envers el seu fill; 2) la informació cotextual que es dóna al final del passatge i que revela el contingut de les fotografies; i 3) el coneixement compartit entre narrador i lector, segons el qual una habilitat que es posa al servei d'una idea feixista no és, en absolut, lloable.

#### •Anàlisi de la versió anglesa

10IKen: **My son was clever at positioning pictures and icons, tables and documents.** Thus one could view on his Web site not only the front but also the back of the mighty granite boulder erected on the southern shore of Lake Schwerin. **He had gone to the trouble of providing an enlargement of the chiseled inscription that was barely legible on the photograph showing the entire stone from the rear.** Three lines, one above the other: LIVED FOR THE MOVEMENT— MURDERED BY A JEW – DIED FOR GERMANY. (IKen:183)

Hi observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, fruit de les tècniques següents:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNiques D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; adj. qualificatiu)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; locució lèxica)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (Ø adj. predicatiu)</li> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (adv. de condició &gt;&gt; adv. de manera)</li> </ul>	Ø

Pel que fa a les tècniques de preservació, la reexpressió de la intenció negativa mitjançant un adjectiu qualificatiu es concreta en “clever”, en el

si de la frase “My son was clever at [...]” (emprada per traduir “Mein Sohn verstand es [...]”). Igual com en el text alemany, aquest mot desplega un sentit d'orientació positiva segons el qual el narrador lloa les habilitats informàtiques del seu fill; i un d'orientació negativa mitjançant el qual es mostra crític i reprovador envers les seves activitats neonazis.

La reexpressió de la intenció negativa mitjançant una locució lèxica es concreta en la traducció de “sich Mühe geben” per “to go to trouble to” (“esforçar-se, escarrassar-se”, segons l'*An-Ca*). El diccionari *CALD* en recull un exemple sota l'entrada del verb “trouble”:

**trouble:** slight problems or effort. *It's annoying, but I don't think I'll go to the trouble of making an official complaint.*

Altra vegada, doncs, es desplega un sentit positiu lligat a la idea de <fer un esforç>, i un d'orientació negativa segons el qual allò important no és l'esforç fet per Konrad ni la seva traça dissenyant webs, sinó la seva ideologia feixista i, per tant, reprovable.

Paral·lelament a aquestes dues tècniques de preservació, se n'empren dues més d'atenuació. L'omissió de la intenció negativa es concreta en la supressió de l'adjectiu qualificatiu “geschickt”, i la reducció de la intenció negativa es deriva de la substitució de l'adverbi de condició “sonst” per un adverbi de manera: “barely”, a la frase “inscription that was barely legible” (mitjançant la qual es tradueix l'original “sonst schwer lesbaren Inschrift”). Com a conseqüència d'aquesta substitució, en anglès el narrador no destaca el caràcter de “condició” que, al passatge alemany, té l'esforç que fa Konrad en fotografiar el monument de manera ampliada (<<si no hagués estat per l'esforç extra de Konrad, la inscripció difícilment s'hauria pogut llegir>>), sinó que es limita a: 1) afirmar que Konrad s'havia molestat a penjar una ampliació de la inscripció; i 2) que aquesta inscripció, a l'altra fotografia, no es veia.

L'absència del lligam de condició que, en el text alemany, s'expressa mitjançant “sonst”, fa atenuar el sentit positiu que hem observat al text original, segons el qual el narrador considera que l'esforç fet per Konrad és lloable i d'agrair. De retruc, també disminueix el sentit negatiu segons el qual la intenció del narrador no és lloar el seu fill sinó reprovar la seva actitud.

Resumint, la versió anglesa presenta una càrrega irònica menys marcada que la del text original, com a conseqüència d'un mecanisme d'atenuació.
---

**•Anàlisi de la versió danesa**

10IKda: **Min søn forstod sig på at anbringe store og små billeder, tabeller og dokumenter på de strategisk rigtige steder.** Altså kunne man på hans hjemmeside ikke alene besigtige for-, men også bagsiden af den højttopragende granitsten, som var rejst på sydbredden af Schweriner See. **Han havde lagt sig i selen og ved siden af det fotograferede totalblik på stenen også sørget for at udstille en forstørrelse af den ellers svært læselige indskrift, som stod indhugget på bagsiden.** Tre linjer under hinanden: „Levede for Bevægelsen – Snigmyrdedes af Jøden – Døde for Tyskland”. (IKda:150)

Hi observem un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció, que es deriva de la següent combinació de tècniques (les quals desemboquen en una compensació):

TÈCNIQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNIQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNIQUES D'INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; locució lèxica)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adv. de condició &gt;&gt; adv. de condició)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (canvis lexicogramaticals i sintàctics → explicitació)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (addició d'un verb)</li> </ul>

Les tècniques de preservació es concreten en el verb “forstå sig på” (“understand about, have a knowledge of”, segons el *Da-En*); la locució lèxica “lægge sig i selen”; i l'adverbi de condició “ellers” (“if not, otherwise”, segons el *Da-En*). De manera similar al que hem observat en el text original, aquests tres elements activen, a nivell d'instrucció, un sentit d'orientació positiva i un d'orientació negativa. En el cas del verb “forstå sig på”, el sentit positiu desplegat té a veure amb l'accepció de diccionari (<tenir coneixements sobre alguna cosa>):

**forstå sig på:** have kendskab til og viden om. (*DDO*)

Així mateix, en el cas de la locució lèxica aquest sentit positiu està relacionat amb la idea d'<esforçar-se; treballar amb més energia que anteriorment>:

**lægge sig i selen:** anstrenge sig; arbejde mere ihærdigt end før. (DDO)

Pel que fa a l'adverbi de condició “ellers”, funciona de manera molt similar al que hem observat al text original; el lligam de condició que estableix entre l'esforç de Konrad i el fet que la inscripció sigui llegible desplega un sentit positiu.

Més enllà d'aquest sentit eufòric, els tres elements lexicogramaticals que acabem de comentar activen, gràcies als factors cotextuals i contextuals que ja hem esmentat a propòsit del passatge alemany, un sentit negatiu que el lector identifica amb la intenció de la veu narrativa.

Paral·lelament a aquestes tècniques de preservació, se n'empra una d'atenuació i una d'intensificació. La primera es deriva de la traducció de l'adjectiu qualificatiu “geschickt” pel sintagma “på de strategisk rigtige steder” (<als llocs adequats des d'un punt de vista estratègic>), que suposa una explicitació. Mentre que el mot “geschickt” –com hem vist– reforça la connotació positiva del verb “verstehen”, fent referència a la manera com el personatge col·loca imatges i documents en el web (<<amb traça, amb gràcia>>), la versió danesa especifica amb una paràfrasi el caràcter general de “geschickt”: en aquest cas, el personatge col·loca les imatges de manera estratègica. Això suposa una atenuació del sentit positiu desplegat per “geschickt”, atès que afirmar que algú actua seguint una determinada estratègia no té, necessàriament, connotacions positives. En conseqüència, el nivell de la instrucció és menys positiu que en el text original i, per tant, el contrast amb la intenció negativa del narrador (la qual resulta més evident) també és menys marcat.

Tanmateix, aquesta atenuació queda compensada per una tècnica d'intensificació que resulta de la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció per mitjà de l'addició del verb “sørge for” (“take care of, look after, see to”, segons el *Da-En*), que reproduïx i reforça el contrast entre instrucció i intenció generat per “forstå sig på”, “lægge sig i selen” i “ellers”. Així doncs, a la versió danesa el fill del narrador <<no només s'hi havia esforçat sinó que s'havia cuidat de mostrar, també, una fotografia ampliada de la inscripció>>.

Per tant, la versió danesa manté la càrrega irònica original de resultes d'un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció.
--

## •Anàlisi de la versió catalana

10IKca: **El meu fill tenia traça a posar fotografies, gravats, taules i documents a la xarxa.** Al seu lloc web, per exemple, es podia examinar no tan sols la part de davant del granit erigit a la ribera sud del llac de Schwerin, sinó també la del darrere. **S’hi havia escarrassat i, al costat de la vista de conjunt de la pedra, exhibia una ampliació de la inscripció altrament difícil de llegir, cisellada a la part posterior.** Tres línies l’una damunt de l’altra: «Viscut per al moviment – assassinat pels jueus – mort per Alemanya.» (IKca:150)

Hi observem un mecanisme de preservació, fruit d’una compensació entre diverses tècniques:

TÈCNiques DE PRESERVACIÓ	TÈCNiques D’ATENUACIÓ O D’OMISSIÓ	TÈCNiques D’INTENSIFICACIÓ
<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; locució lèxica)</li> <li>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (adv. de condició &gt;&gt; conj. adversativa)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció negativa</b> (Ø adj. predicatiu)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (locució lèxica &gt;&gt; verb)</li> </ul>

Les tècniques de preservació es concreten en la locució lèxica “tenir traça”; el verb “escarrassar-se”; i la conjunció adversativa “altrament”. De manera similar al que hem observat al text original, aquests tres elements despleguen dos sentits a nivell d’instrucció, d’entre els quals el lector identifica el d’orientació negativa amb la intenció del narrador.

Paral·lelament a aquestes tècniques de preservació, n’hi ha una que atenua lleugerament el contrast entre instrucció i intenció i que també hem observat a la versió anglesa: l’omissió de l’adjectiu qualificatiu “geschickt”. Tanmateix, aquesta tècnica és compensada per una altra d’intensificació que es concreta en el verb “escarrassar-se”, el qual desplega unes connotacions més positives que la locució original “sich Mühe geben” en la mesura que, tal com recull el *DIEC2*, suggereix un esforç tan gran que arriba al punt de “fatigar” aquell qui el fa:

**escarrassar-se:** Fatigar-se treballant, afanyar-se en una feina, en una empresa, etc.

Atès que el sentit positiu desplegat a nivell d'instrucció és més marcat que en el text alemany, el contrast entre aquest i la intenció negativa del narrador augmenta i, de retruc, l'efecte irònic també és més intens.

Així doncs, la versió catalana manté la càrrega irònica del passatge original, de resultes d'un mecanisme de preservació del contrast entre instrucció i intenció.

### •Anàlisi de la versió espanyola

10IKes: **Mi hijo sabía cómo colocar bien imágenes grandes o pequeñas, cuadros o documentos.** Por eso, en su página web, no sólo se podía ver la parte delantera y trasera del descollante bloque de granito, levantado en la orilla meridional del lago de Schwerin. **Se había molestado y, junto a la vista fotográfica general de la piedra, había mostrado una ampliación de la inscripción, normalmente difícil de leer, que había grabada en la parte trasera.** Tres líneas, una encima de otra: «Vivió por el Movimiento – Fue vilmente asesinado por los judíos – Murió por Alemania». (IKes:193)

Hi observem un mecanisme d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció, que es deriva de les tècniques següents:

TÈCNQUES DE PRESERVACIÓ	TÈCNQUES D'ATENUACIÓ O D'OMISSIÓ	TÈCNQUES D'INTENSIFICACIÓ
<p>•<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (verb &gt;&gt; verb)</p>	<p>•<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (adj. predicatiu &gt;&gt; adv. de manera)</p> <p>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (locució lèxica &gt;&gt; verb → falta de precisió)</p> <p>•<b>Reducció de la intenció negativa</b> (adv. de condició &gt;&gt; adv. temporal → falta de precisió)</p>	<p>∅</p>

L'única tècnica de preservació es concreta en el verb “saber”, que en el marc de la frase “Mi hijo sabía cómo colocar bien [...]” desplega dos sentits diferents, un de positiu i un de negatiu, d'entre els quals el lector identifica únicament el darrer amb la intenció de la veu narrativa.

Pel que fa a les tècniques d'atenuació, la substitució de l'adjectiu predicatiu (“geschickt”) per un adverbi de manera es manifesta en l'ús del mot “bien”, que activa connotacions menys positives que el mot emprat al



text alemany, tal com reflecteix la desena accepció de la definició que ens proposa el diccionari de la *RAE*:

**bien:** 10. Según se apetece o requiere, felizmente, de manera propia o adecuada para algún fin.

Això fa que el sentit positiu desplegat per “bien” a nivell d'instrucció ho sigui menys que en el text original, de manera que la intenció negativa esdevé més explícita i el contrast entre instrucció i intenció resulta menys marcat.

Pel que fa a la substitució de la locució lèxica “sich Mühe geben” per un verb, es manifesta en la frase “Se había molestado”. Atès que aquesta frase no va seguida de cap complement introduït per la preposició “en” (com per exemple <<se había molestado en hacerlo bien / en poner otra fotografía, etc.>>), es pot interpretar en un sentit diferent del desplegat al text original: <<el personatge s'havia molestat, enfadat>>. La falta de precisió generada per aquest verb fa que el sentit positiu activat a nivell d'instrucció sigui menor i, de retruc, la intenció negativa del narrador també. En conseqüència, s'atenua el contrast entre instrucció i intenció.

Finalment, la substitució de l'adverbi de condició “sonst” per l'adverbi temporal “normalmente” desemboca en una altra falta de precisió que s'afegeix a l'anterior. Com a conseqüència d'aquestes dues imprecisions, el narrador de la versió espanyola explica que: 1) el personatge <<s'havia molestat>>; 2) havia col·locat al seu web una ampliació de la fotografia en la qual es veia la inscripció; i 3) que habitualment aquella inscripció era difícil de llegir. En sentit estricte, el darrer punt vol dir que la inscripció era difícil de llegir tant si es provava de fer-ho a través de les fotografies (excepte en el cas de la imatge ampliada) com si no. La confusió que genera aquesta falta de precisió fa que tant el sentit positiu com el negatiu desplegats per “normalmente” siguin més difícils de detectar que en el cas de “sonst”, la qual cosa desemboca en una atenuació del contrast entre instrucció i intenció.

En resum, la versió espanyola presenta una càrrega irònica d'una intensitat menor que la del text original, de resultes d'un mecanisme d'atenuació.

## •Síntesi

Aquest passatge és un bon exemple de com l'aplicació de tècniques d'atenuació combinada amb l'aplicació de tècniques d'intensificació pot desembocar en una compensació. Ho veiem a les versions danesa i catalana, en les quals s'empren tècniques similars. En el primer cas, una tècnica que desemboca en una explicitació de la intenció negativa és compensada per la creació d'un nou contrast entre instrucció i intenció com a resultat d'afegir un element lexicogramatical que reproduceix (i reforça) el contrast original. En el segon cas, el traductor fa, en certa manera, el contrari: si d'una banda observem l'omissió d'un element lexicogramatical que, al text alemany, genera un contrast entre instrucció i intenció, d'altra banda això es compensa mitjançant un augment del sentit positiu de la instrucció, que es concreta en l'ús d'un verb que desplega unes connotacions positives més evidents que les de la locució lèxica original, la qual cosa desemboca en un contrast més marcat entre instrucció i intenció.

## **5. ANÀLISI DE RESULTATS**

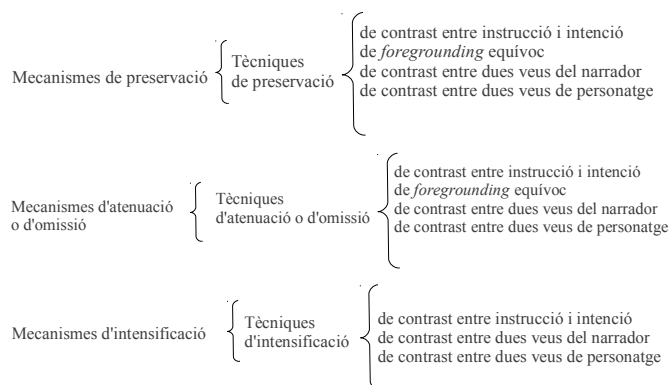
En aquest capítol presentem una avaluació de les dades obtingudes a partir de l'anàlisi dels vint passatges irònics. L'hem estructurat en dues seccions. A la primera, formalitzem la nostra proposta de classificació d'estratègies de traducció de la ironia. A la segona, hi fem una anàlisi a tres nivells diferents. D'una banda, analitzem les característiques específiques que presenten els mecanismes i tècniques emprats a cada llengua i versió, amb l'objectiu d'extreure conclusions sobre l'abast macroestructural de l'atenuació de la ironia. Seguidament, indaguem en les restriccions lingüísticoculturals que poden explicar algunes de les estratègies emprades. Per acabar, estudiem el funcionament general de mecanismes i tècniques per tal de detectar tendències comunes a totes les versions analitzades, que ens permetin fer alguna extrapolació sobre possibles patrons de comportament que regeixen la traducció de la ironia.

### **5.1 Mecanismes i tècniques de traducció de la ironia: proposta de classificació**

En coherència amb la proposta de classificació d'eines i estructures d'ironia que hem presentat a l'apartat "La ironia com a índex textual", en aquest capítol exposem la nostra categorització de mecanismes i tècniques de traducció de la ironia, basada en els resultats de l'anàlisi duta a terme en el capítol 4.

Ho fem en tres subapartats diferents, que es corresponen amb els tres grans tipus de mecanismes identificats i en els quals recollim les tècniques que típicament duen a cadascun d'ells. Aquests mecanismes són: 1) de preservació; 2) d'atenuació o d'omissió; i 3) d'intensificació. Si bé considerem els d'atenuació i els d'omissió en tant que mecanismes diferents (tal com s'exemplifica a l'anàlisi), en aquest apartat els agrupem en una mateixa categoria per raons metodològiques, atès que sovint (sobretot en el cas de mecanismes que afecten estructures de contrast entre dues veus) són resultat d'un grup de tècniques semblants, i en funció de la combinació emprada en cada cas concret, el resultat és un mecanisme d'atenuació o bé un mecanisme d'omissió.

La nostra exposició segueix l'esquema següent:



Al final de l'explicació corresponent a cada mecanisme, incloem una taula on recollim els diferents tipus de tècnica i els elements microlingüístics en què es concreten en el nostre corpus. Per tal de fer més sintètica la presentació, emprem els següents símbols:

>>: indica "substitució" de l'element emprat al passatge original per un de diferent.

Ø: indica ommissió de l'element emprat al text original.

→: indica que els elements microlingüístics emprats desemboquen en una tècnica d'atenuació de la ironia en la mesura que creen una "explicitació", un "fals sentit", un "sense sentit" o una "falta de precisió".<sup>230</sup>

Quan només apareix el nom de la tècnica sense cap símbol, significa que s'ha emprat el mateix element microlingüístic que en el passatge original.

<sup>230</sup>Emprem aquests termes basant-nos en les classificacions d'"errors" i "faltes" de traducció proposades per Delisle (1999) i Hurtado Albir (1996). Volem remarcar, però, que a diferència d'aquests teòrics, que els conceben des d'un punt de vista prescriptiu (excepte en el cas de l'explicitació), nosaltres únicament ens en valem per descriure millor una sèrie de fenòmens d'atenuació de la ironia que serien difícils d'explicar fent referència, tan sols, als elements microlingüístics (generalment, canvis sintàctics i lexicogramaticals) en què es concreten. En el marc d'aquesta tesi, doncs, els considerem com a "tècniques d'atenuació", amb la voluntat de no fer judicis de valor sobre la qualitat de les traduccions. D'altra banda, si recorrem a dos autors diferents es deu al fet que les classificacions que proposen són complementàries i no recullen exactament les mateixes tècniques.

### **5.1.1 Mecanismes de preservació**

D'acord amb l'anàlisi del nostre corpus, n'hi ha de quatre tipus diferents: 1) d'un contrast entre instrucció i intenció; 2) d'un *foregrounding* equívoc; 3) d'un contrast entre dues veus del narrador; i 4) d'un contrast entre dues veus de personatge. Aquests mecanismes poden ser resultat de: a) l'aplicació exclusiva de tècniques de preservació; o bé b) la combinació de tècniques d'atenuació i d'intensificació que desemboquen en una compensació.

#### **a) Tècniques de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció**

Hem identificat les següents tècniques de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció:

##### **•Reexpressió de la intenció negativa**

Com es mostra a la Taula 8, quan en el text original la intenció negativa recau en un element lexicogramatical, sovint s'empra un element lexicogramatical d'una altra mena per reexpressar-la; en canvi, quan recau en una figura d'estil o en elements prosòdics, en tots els casos s'empren figures d'estil o elements prosòdics de la mateixa mena.

##### **•Reexpressió de la intenció transgressora**

S'empra un element lexicogramatical o una figura d'estil que despleguen, com al text original, dos sentits oposats a nivell d'instrucció que es reconcilien a nivell d'intenció.

##### **•Reexpressió de la intenció contrària a l'expressada**

S'empra un element lexicogramatical que desplega, com a l'original, dos sentits contradictoris, dels quals només un es correspon amb la intenció del narrador.

##### **•Substitució d'una intenció transgressora per una intenció negativa**

S'empra un element lexicogramatical que implica un canvi del tipus de contrast entre instrucció i intenció. Mentre que, en el text original, la intenció subjacent a aquest contrast és transgressora (és a dir, desplega dos sentits oposats que formen part de la intenció a parts iguals), a la traducció la intenció és negativa, atès que dels dos sentits desplegats a nivell d'instrucció únicament el negatiu es correspon amb la intenció del narrador.

Resumim les tècniques de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció (així com també els elements microlingüístics en què es concreten en el nostre corpus) a la Taula 8.

Tècnica	Element concret
<b>Reexpressió de la intenció negativa</b> (d'un element lexicogramatical, d'una figura d'estil o d'elements prosòdics)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Substantiu</li> <li>•Verb</li> <li>•Adjectiu (qualificatiu, possessiu)</li> <li>•Adjectiu gentilici &gt;&gt; topònim</li> <li>•Adverbi (de condició, de manera, d'argumentació)</li> <li>•Adverbi (de condició) &gt;&gt; conjunció adversativa</li> <li>•Adverbi (de condició) &gt;&gt; adverbi (temporal)</li> <li>•Locució lèxica</li> <li>•Locució lèxica &gt;&gt; verb</li> <li>•Verb &gt;&gt; locució lèxica</li> <li>•Verb &gt;&gt; adjectiu qualificatiu</li> <li>•Interjecció</li> <li>•Interjecció &gt;&gt; interjecció + adverbi</li> <li>•Conjunció adversativa</li> <li>•Quantificador focal</li> <li>•Personificació</li> <li>•Apel·latiu</li> <li>•Comparació implícita hiperbòlica</li> <li>•Apel·latiu</li> <li>•Metàfora</li> <li>•Llargada de les frases</li> <li>•Rima</li> </ul>
<b>Reexpressió de la intenció transgressora</b> (d'un element lexicogramatical o una figura d'estil)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Adjectiu qualificatiu</li> <li>•Substantiu</li> <li>•Participi neutral amb funció atributiva &gt;&gt; verb + locució lèxica</li> <li>•Personificació</li> </ul>
<b>Reexpressió de la intenció contrària a l'expressada</b> (d'un element lexicogramatical)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Substantiu amb sufix diminutiu &gt;&gt; adjectiu qualificatiu + substantiu</li> </ul>
<b>Substitució d'una intenció transgressora per una intenció negativa</b> (d'un element lexicogramatical)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Adjectiu qualificatiu</li> <li>•Adjectiu qualificatiu &gt;&gt; sintagma adjectival (adjectiu + adjectiu)</li> <li>•Adjectiu possessiu</li> </ul>

Taula 8. Tècniques de preservació d'un contrast entre instrucció i intenció.

## b) Tècniques de preservació d'un *foregrounding* equívoc

Hem identificat les següents tècniques de preservació de *foregrounding* equívoc:

### •Reexpressió de la intenció de sorprendre

Es concreta en la reexpressió d'un element sintàctic que afecta l'estructura informativa. Pot ser el mateix element emprat al text original o bé un altre una mica diferent.

### •Reexpressió de la intenció de crear complicitat

Es concreta en la reexpressió d'una configuració sintàctica que afecta l'estructura informativa. En aquest cas, només hem observat una tècnica: la reexpressió d'una dislocació a la dreta.

Resumim aquestes tècniques a la Taula 9.

Tècnica	Element concret
<b>Reexpressió de la intenció de sorprendre</b> (d'un element sintàctic que afecta l'estructura informativa)	<ul style="list-style-type: none"><li>•Quantificador focal amb doble acció focalitzadora</li><li>•Ordre sintàctic marcat &gt;&gt; ordre sintàctic marcat</li><li>•Ordre sintàctic marcat &gt;&gt; ordre sintàctic marcat + signe tipogràfic</li><li>•Aposició que conté el focus</li><li>•Frase relativa que conté el focus</li><li>•Aposició que conté el focus &gt;&gt; frase relativa explicativa<sup>231</sup></li><li>•Aposició que conté el focus&gt;&gt; oració simple</li></ul>
<b>Reexpressió de la intenció de crear complicitat</b> (d'una configuració sintàctica que afecta l'estructura informativa)	<ul style="list-style-type: none"><li>•Dislocació a la dreta</li></ul>

Taula 9. Tècniques de preservació d'un *foregrounding* equívoc.

## c) Tècniques de preservació d'un contrast entre dues veus del narrador

Hi observem tres subcategories de tècniques:

### •Preservació de les eines de contrast entre les dues veus

Es concreta en la reexpressió d'una alternança entre discurs indirecte i narració; d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada; o

<sup>231</sup>Les subordinades relatives explicatives, a diferència de les especificatives i de manera paral·lela a les aposicions (vegeu la definició de l'eina d'ironia “Frase relativa explicativa o aposició que conté el focus”, a l'apartat “Eines de *foregrounding* equívoc”) constitueixen una informació no necessària per identificar el referent, l'objecte del discurs, la qual cosa té a veure amb el fet que siguin quasi autònomes des d'un punt de vista sintàctic. Això permet que es rebin com a informacions parentètiques, i que puguin contrastar amb la informació immediatament anterior o fins i tot superar-la en importància.

bé d'un altre mecanisme en el mateix passatge irònic que, en el text original (i en el traduït), actua com a eina de contrast entre les dues veus.

**•Preservació de les eines que fan aflorar una veu impostada**

Es concreta en la reexpressió de trets lingüístics i estilístics propis de l'escripturalitat (combinació lèxica artificiosa; sintaxi complexa; estil nominal, entre d'altres) que contribueixen a fer aflorar una veu impostada.

**•Preservació de les eines que fan aflorar la veu narrativa convencional**

Es concreta en la reexpressió de trets lingüístics i estilístics propers a l'oralitat o bé que es troben a mig camí entre oralitat i escripturalitat, que contribueixen a fer aflorar la veu narrativa convencional.

Resumim aquestes tècniques a la Taula 10.

Tècnica	Element concret
<b>Preservació de les eines de contrast entre les dues veus</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Alternança entre discurs indirecte lliure i narració</li> <li>•Fal·làcia (causa qüestionable, analogia falsa, estil per sobre el contingut) que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada</li> <li>•Mecanisme de contrast entre instrucció i intenció, dins el mateix passatge</li> </ul>
<b>Preservació de les eines que fan aflorar una veu impostada</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Combinació lèxica artificiosa</li> <li>•Sintaxi complexa</li> <li>•Estil nominal</li> <li>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat</li> </ul>
<b>Preservació de les eines que fan aflorar la veu convencional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Sintaxi simple</li> <li>•Lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</li> <li>•Lèxic proper a l'oralitat</li> </ul>

Taula 10. Tècniques de preservació d'un contrast entre dues veus del narrador.

**d) Tècniques de preservació d'un contrast entre dues veus de personatge**

Hem identificat, també, tres subcategories de tècniques:

**•Preservació de les eines de contrast entre les dues veus**

Es concreta en la reexpressió d'una el·lipsi temporal entre dos actes de parla o d'una fal·làcia emprada per unir dos actes de parla.



### •Preservació de les eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador

Es concreta en la reexpressió d'elements lingüístics i estilístics que contribueixen a fer aflorar una veu propera a l'esquema de valors del narrador.

### •Preservació de les eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador

Es concreta en la reexpressió d'elements lingüístics i estilístics que contribueixen a fer aflorar una veu allunyada de l'esquema de valors del narrador.

Resumim aquestes tècniques a la Taula 11.

Tècnica	Element concret
<b>Preservació de les eines de contrast entre les dues veus</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>•El·lipsi temporal entre dos actes de parla</li><li>•Fal·làcia (analogia falsa) per unir dos actes de parla</li></ul>
<b>Preservació de les eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>•Sintaxi complexa</li><li>•Llenguatge normatiu</li><li>•Combinació lèxica artificiosa</li><li>•Comentari pertinent</li><li>•Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat</li></ul>
<b>Preservació de les eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>•Comentari no pertinent</li><li>•Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat</li><li>•Sil·logisme fals</li><li>•Contradicció</li></ul>

Taula 11. Tècniques de preservació d'un contrast entre dues veus de personatge.

## 5.1.2 Mecanismes d'atenuació o d'omissió

Com en el cas dels mecanismes de preservació, n'hi ha de quatre tipus diferents: 1) d'un contrast entre instrucció o intenció; 2) d'un *foregrounding* equívoc; 3) d'un contrast entre dues veus del narrador; i 4) d'un contrast entre dues veus de personatge. Si bé els mecanismes d'omissió són, en gairebé tots els casos, resultat de l'aplicació exclusiva de tècniques d'omissió, els d'atenuació poden derivar-se de: a) l'aplicació de tècniques d'atenuació; o b) l'ús de tècniques d'atenuació, d'omissió i de preservació, en diferents combinacions.

## **a) Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre instrucció i intenció**

Hem identificat les següents tècniques d'atenuació o d'omissió entre instrucció i intenció:

### **•Omissió de la intenció negativa**

Pot ser conseqüència de: 1) la substitució d'un element lexicogramatical o una figura d'estil per un altre que no desplega cap sentit negatiu i que, per tant, omet la intenció negativa del narrador; 2) l'omissió del dit element o figura d'estil; o 3) un “sense sentit”,<sup>232</sup> resultat de traduir un segment de text de manera que resulta absurd, il·lògic o incoherent des d'un punt de vista semàntic, la qual cosa impedeix de percebre la intenció negativa del narrador.

### **•Omissió de la intenció transgressora**

Es deriva del fet que: 1) l'element lexicogramatical o figura d'estil emprats per traduir els originals no desplega dos sentits oposats sinó tan sols un, de manera que desapareix la intenció transgressora i també el contrast; o bé 2) per influència de l'entorn cotextual, l'element en qüestió només desplega un sentit a nivell d'instrucció.

### **•Reducció de la intenció negativa**

Es pot derivar de: 1) l'ús d'un element lexicogramatical o una figura d'estil diferent de l'original que, a nivell d'instrucció, desplega un sentit d'una negativitat menor; 2) l'ús d'un element lexicogramatical o una figura d'estil que a nivell d'instrucció desplega un sentit menys positiu i, en conseqüència, es redueix el caràcter negatiu de la intenció; o bé 3) de l'entorn cotextual en què s'ubica l'element, que en redueix el caràcter negatiu (a vegades com a conseqüència d'una falta de precisió<sup>233</sup> que dificulta la tasca d'identificació de la intenció negativa).

### **•Pèrdua d'un indici contextual**

Aquesta tècnica no es deriva de la traducció d'eines de contrast entre instrucció i intenció pròpiament dites però té conseqüències que repercuteixen en el dit contrast, tot atenuant o ometent la intenció negativa

<sup>232</sup>Ens basem en la definició de “non-sense” de Delisle (1999, p. 58), segons el qual un “sense sentit” (terme que empram basant-nos en la traducció que l'autor francès proposa per a l'espanyol, “sin sentido”) és una “«Faute de traduction» qui consiste à attribuer à un segment du «texte de départ» un «sens» erronée qui a pour effet d'introduire dans le «texte d'arrivée» une formulation absurde”.

<sup>233</sup>Emprem aquest terme seguint Hurtado Albir (1996, p. 50), que esmenta la “falta de precisión” com un error de traducció que pertany a la categoria de “No mismo sentido”, en el marc del seu barem per a la correcció de traduccions.

del narrador. Pot ser contextual o cotextual.<sup>234</sup> En el primer cas, l'indici perdut el constitueix un mecanisme d'atenuació en un altre passatge irònic. En el segon cas, el constitueix un mecanisme d'atenuació dins del mateix passatge irònic o bé una tècnica de traducció que té lloc en l'entorn cotextual del passatge i en disminueix l'efecte irònic.

Tal com mostra la nostra anàlisi, quan l'indici cotextual el constitueix un altre mecanisme d'atenuació dins el mateix passatge, és d'un contrast entre dues veus del narrador o entre dues veus de personatge. En aquest sentit, les tècniques que acaben afectant el contrast entre instrucció i intenció són, principalment, les següents: omissió de l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat; omissió d'un sil·logisme fals; substitució d'un sil·logisme fals per un altre d'una negativitat menor; substitució d'un sil·logisme fals per un “sense sentit”; substitució d'un sil·logisme fals per una falta de precisió; substitució d'una contradicció per una falta de precisió; substitució d'un fragment en discurs indirecte lliure per un fragment en discurs indirecte; i reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica.

Pel que fa a l'indici cotextual que es concreta en una tècnica de traducció en l'entorn cotextual immediat al passatge irònic en qüestió, es concreta, habitualment i segons la nostra anàlisi, en casos de fals sentit<sup>235</sup> i d'“inadequació de variació lingüística”.<sup>236</sup>

#### •Explicitació<sup>237</sup> de la intenció negativa

---

<sup>234</sup>En etiquetar aquesta tècnica, hem omès el mot “cotextual” per tal de simplificar-ne la denominació.

<sup>235</sup>Emprem el terme “faux sens” seguint Delisle (1999, p. 40), per referir-nos a “«Faute de traduction» qui consiste à attribuer à un mot ou à une expression du «texte de départ» une «acception» erronée qui altère le «sens» du «texte», sans pour autant conduire à un «contresens»”.

<sup>236</sup>En el marc de la seva proposta de tipificació d'errors, Hurtado Albir (2001, p. 305) parla d'“inadecuación de variación lingüística” per referir-se a les inadequacions que tenen a veure amb el to, el dialecte o l'ídiolèct i que afecten a la comprensió del text original.

<sup>237</sup>Emprem aquest terme en un sentit una mica diferent de com ho fa, per exemple, Delisle (1999, p. 37). Si bé segons el teòric francès (que al seu torn es basa en categories precedents com la de Vinay i Darbelnet, 1958/1990) l'“explicitation” és, fonamentalment, una conseqüència de la introducció d'elements lingüístics no presents en el text original, que desemboquen en un increment d'informació (de manera semblant a l'“amplificació” d'Hurtado Albir, 2001), en aquest cas l'entendem com a independent de l'addició d'elements lingüístics. En el marc de la nostra anàlisi, concebem l'“explicitació” com una tècnica que contribueix, en menor o major mesura, a fer més evidents les intencions del narrador, i que pot ser fruit no només de la introducció de nous elements lingüístics sinó també de la substitució d'un element per un altre o bé de la influència que exerceix l'entorn

Es deriva del fet que: 1) l'element lexicogramatical o la figura d'estil a partir del qual es genera el contrast presenta una instrucció menys positiva que en el text original (és a dir: dels dos sentits desplegats, el d'orientació positiva esdevé neutre o bé desapareix, de manera que el negatiu adquireix més relleu que en el text original); o bé 2) per influència d'elements cotextuals més negatius que els presents en el text original, es fa més evident que el sentit corresponent a la intenció del narrador és el d'orientació negativa. Com a conseqüència d'aquesta explicitació del caràcter negatiu de la intenció, el contrast entre instrucció i intenció és menys marcat i, per tant, l'efecte irònic també és menor.

#### •Reducció de l'efecte inesperat

Es deriva d'un canvi d'ordre de paraules mitjançant el qual s'indica la relació existent entre dos elements lexicogramaticals amb referents dispers; una relació que, en el text original, no es revela fins al final de la frase. El fet d'avançar aquesta informació atenua el suspens que altrament generaria el fet de posposar-la.

Resumim les tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre instrucció i intenció a la Taula 12.

### **b) Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un *foregrounding* equívoc**

En aquest cas, hem identificat les següents tècniques:

#### •Omissió de la intenció de sorprendre

Es deriva de: 1) l'omissió d'un element sintàctic que afecta l'estructura informativa (per exemple, un quantificador focal amb doble acció focalitzadora); o bé 2) l'ús d'un element sintàctic que omet la intenció de sorprendre present en el text original.

#### •Omissió de la intenció de crear complicitat

S'omet una configuració sintàctica que afecta l'estructura informativa (una topicalització o una dislocació a la dreta), amb la qual cosa desapareix la intenció del narrador d'establir complicitat amb el lector.

#### •Pèrdua d'un indici contextual

Aquesta tècnica coincideix, de fet, amb la tècnica quasi homònima que hem descrit en el subapartat referit a les tècniques d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció. Es tracta, doncs, d'una tècnica que no es deriva estrictament de la traducció de les estructures i eines de *foregrounding* equívoc, sinó d'altres mecanismes i tècniques que tenen lloc en la seva cotextual en el dit element.

immediatesa cotextual. En aquest cas no hem trobat exemples de mecanismes d'atenuació que afectin el *foregrounding* equívoc des de fora del passatge irònic en qüestió, i la pèrdua d'indicis es refereix sobretot a mecanismes d'atenuació d'un contrast entre dues veus. El grau amb què la pèrdua d'un indicatiu contextual atenua la intenció de sorprendre subjacent al *foregrounding* equívoc pot variar: en alguns casos, tan sols l'atenua; en d'altres, l'omet completament.

Resumim les tècniques d'atenuació o d'omissió d'un *foregrounding* equívoc a la Taula 13.

### **c) Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus del narrador**

Hem identificat les següents tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus del narrador, que podem agrupar en tres subcategories:

#### **•Atenuació o ommissió de les eines de contrast entre les dues veus**

L'omissió de l'eina de contrast afecta la fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada o bé l'alternança entre discurs indirecte lliure i narració. En el darrer cas, això s'esdevé com a resultat d'una substitució del fragment en discurs indirecte lliure per un fragment de narració, un fragment en discurs indirecte o bé un fragment en discurs directe.

L'atenuació de l'eina de contrast pot ser conseqüència de: 1) un grup de tècniques d'atenuació de la veu impostada o de la veu convencional (o bé de totes dues), que desemboquen en una atenuació de la fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada; o bé de 2) la pèrdua d'un indicatiu contextual que, a l'original, permet copsar aquesta fal·làcia. Aquest indicatiu sovint és: a) un mecanisme d'atenuació d'un contrast entre instrucció i intenció que, a la vegada, actua com a pèrdua d'un indicatiu contextual en el marc d'un mecanisme de contrast entre dues veus del narrador; o bé b) una tècnica de traducció emprada en l'entorn cotextual del passatge irònic, que fa disminuir el contrast entre dues veus del narrador.

#### **•Atenuació o ommissió de les eines que fan aflorar una veu impostada**

Com que aquest tipus de tècnica pràcticament mai no apareix aïllada sinó en grup, en funció de la combinació concreta de tècniques que es dona en cada cas parlem d'una ommissió o d'una atenuació dels trets lingüístics propers a l'escripturalitat que fan aflorar una veu impostada.

Tècnica	Element concret
<b>Omissió de la intenció negativa</b> (d'un element lexicogramatical, sintàctic o d'una figura d'estil)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Verb</li> <li>•Adjectiu possessiu &gt;&gt; adjectiu indefinit</li> <li>•Adjectiu gentilici &gt;&gt; sintagma preposicional (preposició + topònim)</li> <li>•Adjectiu qualificatiu &gt;&gt; adjectiu qualificatiu + canvis lexicogramaticals i sintàctics → explicació</li> <li>•∅ Adjectiu predicatiu</li> <li>•∅ Metàfora</li> <li>•Metàfora &gt;&gt; locució lèxica</li> <li>•∅ Quantificador focal</li> <li>•∅ Personificació</li> <li>•Canvis lexicogramaticals i sintàctics → “sense sentit”</li> </ul>
<b>Omissió de la intenció transgressora</b> (d'un element lexicogramatical o figura d'estil)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Participi neutral amb funció atributiva &gt;&gt; verb</li> <li>•Participi neutral amb funció atributiva &gt;&gt; verb + locució lèxica</li> <li>•Personificació</li> <li>•Adjectiu qualificatiu &gt;&gt; sintagma nominal (2 adjectius + nom)</li> </ul>
<b>Omissió d'una intenció contrària a l'expressada</b> (d'un element lexicogramatical)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Substantiu amb sufix diminutiu &gt;&gt; adjectiu qualificatiu + substantiu</li> </ul>
<b>Pèrdua d'un indici contextual</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Mecanisme d'atenuació / d'omissió en un altre passatge irònic</li> <li>•Mecanisme d'atenuació / d'omissió dins del mateix passatge irònic</li> <li>•Tècnica de traducció en l'entorn cotextual del passatge irònic</li> </ul>
<b>Reducció de la intenció negativa</b> (d'un element lexicogramatical o sintàctic, o d'una figura d'estil)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Metàfora</li> <li>•Apel·latiu</li> <li>•Adjectiu qualificatiu</li> <li>•Adverbi de condició &gt;&gt; adverbi temporal</li> <li>•Adverbi de condició &gt;&gt; adverbi adversatiu → falta de precisió</li> <li>•Locució lèxica &gt;&gt; adjectiu qualificatiu → falta de precisió</li> <li>•Locució lèxica &gt;&gt; verb → falta de precisió</li> <li>•Canvis lexicogramaticals i sintàctics → fals sentit</li> <li>•Canvis lexicogramaticals → “sense sentit”</li> <li>•Canvis lexicogramaticals i sintàctics → explicació</li> </ul>
<b>Explicitació de la intenció negativa</b> (d'un element lexicogramatical o una figura d'estil)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Hipèrbole</li> <li>•Addició d'un verb</li> <li>•Addició d'un adverbi de quantitat</li> <li>•Addició d'una expressió fraseològica</li> <li>•Addició d'una locució lèxica</li> <li>•Verb</li> <li>•Substantiu</li> <li>•Adjectiu qualificatiu</li> <li>•Adjectiu predicatiu &gt;&gt; adverbi de manera</li> <li>•Adverbi de condició &gt;&gt; adverbi de manera</li> <li>•Adverbi de condició &gt;&gt; adverbi temporal → falta de precisió</li> <li>•Locució lèxica</li> <li>•Locució lèxica &gt;&gt; verb → falta de precisió</li> <li>•Interjecció</li> <li>•Canvis lexicogramaticals i sintàctics → explicació</li> </ul>
<b>Reducció de l'efecte inesperat</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Canvi d'ordre de paraules</li> </ul>

Taula 12. Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre instrucció i intenció.

**•Atenuació o omissió de les eines que fan aflorar una veu narrativa convencional**

Com en la subcategoria de tècniques anterior, en aquest cas també parlem d'omissió o atenuació en funció de la combinació concreta de tècniques de traducció dels trets propis de l'oralitat o bé a mig camí entre oralitat i escripturalitat, que fan aflorar la veu narrativa convencional.

A la Taula 14 presentem un resum de les tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus del narrador.

Tècnica	Element concret
<b>Omissió de la intenció de sorprendre</b> (d'un element sintàctic que afecta l'estructura informativa)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•∅ Quantificador focal amb doble acció focalitzadora</li> <li>•Ordre sintàctic marcat &gt;&gt; ordre sintàctic canònic</li> <li>•Frase relativa explicativa que conté el focus &gt;&gt; aposició sense focus</li> </ul>
<b>Omissió de la intenció de crear complicitat</b> (d'una configuració sintàctica que afecta l'estructura informativa)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•∅ Topicalització</li> <li>•∅ Dislocació a la dreta</li> </ul>
<b>Pèrdua d'un indicatiu contextual</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Mecanisme d'atenuació / d'omissió dins del mateix passatge irònic</li> </ul>

Taula 13. Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un *foregrounding* equívoc.

Tècnica	Element concret
<b>Atenuació o omissió de l'eina de contrast</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•∅ Alternança entre discurs indirecte lliure i narració</li> <li>•∅ Fal·làcia (estil per sobre el contingut)</li> <li>•Atenuació d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada</li> </ul>
<b>Atenuació o omissió de les eines que fan aflorar una veu impostada</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reducció de l'artificiositat en la combinació lèxica</li> <li>•Reducció de l'estil nominal</li> <li>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; procediments convencionals</li> <li>•∅ Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat</li> <li>•Reducció de la complexitat sintàctica</li> <li>•Eclipsament d'una referència cultural i literària</li> </ul>
<b>Atenuació o omissió de les eines que fan aflorar la veu convencional</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reducció del lèxic a mig camí entre oralitat i escripturalitat</li> <li>•Reducció del lèxic proper a l'oralitat</li> <li>•Lèxic proper a l'oralitat &gt;&gt; lèxic proper a l'escripturalitat</li> <li>•Introducció d'una combinació lèxica artificiosa</li> </ul>

Taula 14. Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus del narrador.

## d) Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus de personatge

A diferència del que hem observat en el cas del contrast entre dues veus del narrador, hem identificat només dues subcategories de tècniques d'atenuació o omissió del contrast entre dues veus de personatge:

### •Atenuació o omissió de les eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador

La majoria d'aquestes tècniques afecten l'ús de trets lingüístics propis de l'escripturalitat (disminueixen la complexitat sintàctica, l'estil nominal, etc.), per tal com és en aquesta mena de trets que, fonamentalment, es basa la presència d'una veu propera als valors del narrador. Altra vegada, parlem d'atenuació o d'omissió en funció de la combinació de tècniques identificada en cada cas.

### •Atenuació o omissió de les eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador

La majoria d'aquestes tècniques afecten l'ús de trets lingüístics propis de l'oralitat (que s'atenuen, per exemple, com a conseqüència de la seva omissió o bé de la introducció de trets propis de l'escripturalitat) o bé l'ús de raonaments defectuosos (que s'atenuen arran de l'omissió, per exemple, d'un sil·logisme fals). L'ús d'aquestes tècniques, d'atenuació o d'omissió en funció de la combinació concreta en què es manifestin, desemboca en una veu menys allunyada dels valors del narrador.

Resumim aquestes tècniques a la Taula 15.

Tècnica	Element concret
<b>Atenuació o omissió de les eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Reducció de la complexitat sintàctica</li> <li>•Procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat &gt;&gt; procediments convencionals</li> <li>•Reducció d'un estil nominal</li> <li>•Ø Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat</li> </ul>
<b>Atenuació o omissió de les eines que fan aflorar una veu allunyada dels valors del narrador</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Ø Ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat</li> <li>•Reducció de l'ús especial de trets lingüístics propis de l'oralitat</li> <li>•Ø Sil·logisme fals</li> <li>•Sil·logisme fals &gt;&gt; sil·logisme fals d'una negativitat menor</li> <li>•Sil·logisme fals &gt;&gt; "sense sentit"</li> <li>•Sil·logisme fals &gt;&gt; falta de precisió</li> <li>•Contradició &gt;&gt; falta de precisió</li> <li>•Introducció de mots i construccions sintàctiques propers a l'escripturalitat</li> </ul>

Taula 15. Tècniques d'atenuació o d'omissió d'un contrast entre dues veus de personatge.



### **5.1.3 Mecanismes d'intensificació**

N'hi ha de tres tipus diferents: 1) d'un contrast entre instrucció i intenció; 2) d'un contrast entre dues veus del narrador; i 3) d'un contrast entre dues veus de personatge. Poden ser fruit de: a) l'ús de tècniques d'intensificació; o b) la combinació de tècniques d'intensificació amb tècniques de preservació.

#### **a) Tècniques d'intensificació d'un contrast entre instrucció i intenció**

Hem identificat tres tècniques d'intensificació del contrast entre instrucció i intenció:

##### **•Nou contrast entre instrucció i intenció**

Es concreta en l'addició d'elements lexicogramaticals, figures d'estil, elements prosòdics o elements tipogràfics que generen un nou contrast entre instrucció i intenció i reforcen, reproduint-lo un cop més, el contrast existent en el text original.

##### **•Augment del sentit positiu de la instrucció**

S'empra un element lexicogramatical o una figura d'estil (o se n'afegeix un de nou) que fa augmentar la distància entre instrucció i intenció. Mentre que al text original l'element entorn del qual es genera el contrast desplega un sentit neutre i un de negatiu, a la traducció el dit element en desplega un de positiu i un de negatiu. En conseqüència, el contrast entre instrucció i intenció és més marcat i, de retruc, també l'efecte irònic.

Resumim aquestes tècniques a la Taula 16.

#### **b) Tècniques d'intensificació d'un contrast entre dues veus del narrador**

A diferència del que hem observat a propòsit de l'atenuació del contrast entre dues veus del narrador, només identifiquem dues subcategories de tècniques d'intensificació d'aquest contrast:

##### **•Intensificació de les eines de contrast entre les dues veus**

La tècnica que hem identificat en aquesta categoria té la característica de ser una conseqüència de la intensificació de les eines que fan aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat.

##### **•Intensificació de les eines que fan aflorar una veu impostada**

Aquestes tècniques es concreten en un augment dels trets lingüístics que apropen el discurs a l'escripturalitat: de la complexitat sintàctica; dels

procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat; de la combinació lèxica artificiosa, etc.

A la Taula 17 presentem un resum d'aquestes tècniques.

Tècnica	Element concret
<b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b> (d'un element lexicogramatical, d'una figura d'estil, d'elements prosòdics o d'elements tipogràfics)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Addició d'un verb</li> <li>•Addició d'un adverbi (de quantitat, de manera)</li> <li>•Substantiu compost &gt;&gt; sintagma nominal (substantiu + preposició + substantiu / substantiu + adjectiu)</li> <li>•Addició d'una personificació</li> <li>•Addició d'una rima</li> <li>•Addició d'un element tipogràfic</li> <li>•Addició d'una locució lèxica</li> </ul>
<b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b> (d'un element lexicogramatical o d'una figura d'estil)	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Apel·latiu</li> <li>•Adjectiu qualificatiu &gt;&gt; adverbi de quantitat + adjectiu qualificatiu</li> <li>•Substantiu &gt;&gt; sintagma nominal (substantiu + preposició + substantiu)</li> <li>•Locució lèxica &gt;&gt; verb</li> </ul>

Taula 16. Tècniques d'intensificació d'un contrast entre instrucció i intenció.

Tècnica	Element concret
<b>Intensificació de les eines de contrast entre les dues veus</b>	•Èmfasi d'una fal·làcia que qüestiona l'objectivitat de la veu impostada
<b>Intensificació de les eines que fan aflorar una veu impostada</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•Augment de la complexitat sintàctica</li> <li>•Augment de l'estil nominal</li> <li>•Augment de la combinació lèxica artificiosa</li> <li>•Addició d'un procediment de complementació nominal proper a l'escripturalitat</li> </ul>

Taula 17. Tècniques d'intensificació d'un contrast entre dues veus del narrador.

### c) Tècniques d'intensificació d'un contrast entre dues veus de personatge

En aquest cas, només hem identificat una tècnica:

**•Intensificació de les eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador**

En concret, afecta la presència d'una veu propera als valors del narrador en la mesura que n'augmenta la complexitat sintàctica (Taula 18).

<b>Intensificació de les eines que fan aflorar una veu propera als valors del narrador</b>	•Augment de la complexitat sintàctica
--	---------------------------------------

Taula 18. Tècniques d'intensificació d'un contrast entre dues veus de personatge.

Per concloure aquest apartat, a la Taula 19 mostrem la nostra proposta de classificació de tècniques i mecanismes de traducció de la ironia de manera resumida.

		<b>Traductor</b>			
<b>Mecanismes</b>		<b>Omissió</b>	<b>Atenuació</b>	<b>Preservació</b>	<b>Intensificació</b>
<b>Tècniques</b>	Contrast entre instrucció i intenció	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció...</b></li> <li>-negativa</li> <li>-transgressora</li> <li>-contrària a l'expressada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reducció de la intenció negativa</b></li> <li>•<b>Explicitació de la intenció negativa</b></li> <li>•<b>Pèrdua d'un indici contextual</b></li> <li>•<b>Reducció de l'efecte inesperat</b></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció</b></li> <li>-negativa</li> <li>-transgressora</li> <li>-contrària a l'expressada</li> <li>•<b>Substitució d'una intenció per una altra</b> (transgressora&gt;&gt;negativa)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Nou contrast entre instrucció i intenció</b></li> <li>•<b>Augment del sentit positiu de la instrucció</b></li> </ul>
	<i>Foregrounding</i> equivoc	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió de la intenció...</b></li> <li>-de sorprendre</li> <li>-de crear complicitat</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Reexpressió de la intenció</b></li> <li>-de sorprendre</li> <li>-de crear complicitat</li> </ul>	
	Contrast entre 2 veus del N	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió d'una eina de contrast entre dues veus</b></li> <li>•<b>Omissió d'una eina que fa aflorar...</b></li> <li>-una veu impostada</li> <li>-la veu narrativa convencional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Atenuació d'una eina de contrast entre dues veus</b></li> <li>•<b>Atenuació d'una eina que fa aflorar...</b></li> <li>-una veu impostada</li> <li>-la veu narrativa convencional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Preservació d'una eina de contrast entre dues veus</b></li> <li>•<b>Preservació d'una eina que fa aflorar...</b></li> <li>-una veu impostada</li> <li>-la veu narrativa convencional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Intensificació d'una eina de contrast entre dues veus</b></li> <li>•<b>Intensificació d'una eina que fa aflorar...</b></li> <li>-una veu impostada</li> </ul>
	Contrast entre 2 veus de P	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Omissió d'una eina de contrast entre dues veus</b></li> <li>•<b>Omissió d'una eina que fa aflorar...</b></li> <li>-una veu allunyada del narrador</li> <li>-una veu propera al narrador</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Atenuació d'una eina de contrast entre dues veus</b></li> <li>•<b>Atenuació d'una eina que fa aflorar...</b></li> <li>-una veu allunyada del narrador</li> <li>-una veu propera al narrador</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Preservació d'una eina de contrast entre dues veus</b></li> <li>•<b>Preservació d'una eina que fa aflorar...</b></li> <li>-una veu allunyada del narrador</li> <li>-una veu propera al narrador</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>•<b>Intensificació d'una eina de contrast entre dues veus</b></li> <li>•<b>Intensificació d'una eina que fa aflorar...</b></li> <li>-una veu propera al narrador</li> </ul>

Taula 19. Classificació de tècniques i mecanismes de traducció de la ironia.

## 5.2 Anàlisi de tendències

Hem organitzat aquesta secció en tres subapartats: en primer lloc, indaguem en les tendències que caracteritzen cadascuna de les versions que hem analitzat; en segon lloc, presentem unes quantes consideracions sobre les restriccions lingüísticoculturals que poden haver operat en la presa de decisions dels traductors; i en tercer lloc, adoptem una perspectiva més general per tal de veure quins patrons de traducció predominen globalment, tenint en compte el conjunt de versions que formen part del nostre corpus.

### 5.2.1 Abast macroestructural de l'atenuació de la ironia a cada versió

En aquest apartat fem un estudi de les tendències detectades en cada una de les versions d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang*. En primer lloc, a la Taula 20 recollim el nombre de passatges que atenuen, ometen, preserven o intensifiquen la ironia original en cada cas:

	<i>Unkenrufe</i>				<i>Im Krebsgang</i>			
	En	Da	Ca	Es	En	Da	Ca	Es
<b>Atenuació</b>	7	6	5	7	7	4	6	9
<b>Omissió</b>	1	0	1	1	0	0	0	0
<b>Preservació</b>	1	3	3	2	3	5	4	0
<b>Intensificació</b>	1	1	1	0	0	1	0	1

Taula 20. Nombre de passatges que atenuen, ometen, preserven o intensifiquen la ironia a cada versió.

En la majoria de versions hi predominen els casos d'atenuació, seguits dels de preservació. En canvi, com a conseqüència de les diferents combinacions de mecanismes emprades en cada passatge i de la compensació que sovint se'n deriva (aspectes que comentarem amb més detall al subapartat següent), els casos d'omissió són gairebé negligibles, i la intensificació de la ironia –per bé que segueix sent residual– acaba tenint més pes que no pas la seva desaparició.

Tot seguit analitzem l'abast macroestructural que té aquest predomini de l'atenuació en les diferents versions. Amb l'objectiu de facilitar la reflexió

posterior sobre restriccions lingüísticoculturals, exposem el nostre comentari per grups de dos i segons la llengua de traducció.

### 5.2.1.1 Versions angleses

<i>The Call of the Toad</i>	<i>Crabwalk</i>
8 Ironia –	7 Ironia –
1 Ironia =	3 Ironia =
1 Ironia +	0 Ironia +

Taula 21. Nombre de passatges que atenuen, preserven o intensifiquen la ironia a *The Call of the Toad* i *Crabwalk*.

A la versió anglesa de *The Call of the Toad* (*Unkenrufe*), la ironia s'atenua en 8 casos (entre els quals hi ha una omisió). Això significa que, dels 10 passatges irònics, únicament 2 reexpressen la ironia amb una intensitat igual o superior que en el text original; com que 1 cas de preservació i 1 d'intensificació no poden compensar-ne 8 d'atenuació, considerem que la reducció de la ironia té un abast macroestructural. El cas de la versió de *Crabwalk* (*Im Krebsgang*) és similar: hi observem 7 casos d'atenuació, 3 de preservació i cap d'intensificació. El nombre de passatges que redueixen la ironia segueix sent considerablement superior al d'aquells que la preserven, de manera que també parlem d'una atenuació d'abast macroestructural.

### 5.2.1.2 Versions daneses

<i>Ildevarsler</i>	<i>I Krebsgang</i>
6 Ironia –	3 Ironia –
3 Ironia =	6 Ironia =
1 Ironia +	1 Ironia +

Taula 22. Nombre de passatges que atenuen, preserven o intensifiquen la ironia a *Ildevarsler* i *I Krebsgang*.

A les versions daneses, la diferència entre els casos d'atenuació i els de preservació s'escurça. En el cas d'*Ildevarsler* (*Unkenrufe*), hi ha un

nombre força semblant de passatges que atenuen la ironia (6) i passatges que la reexpressen (4); cal tenir en compte, a més, que entre aquests darrers n'hi ha un d'intensificació. Tanmateix, el predomini de l'atenuació ens duu a considerar que hi ha un lleu abast macroestructural. Per contra, a *I Krebsgang* els casos de reexpressió (7) superen els d'atenuació (3) i, de nou, entre els passatges que reexpressen la ironia n'hi ha un que la intensifica. La compensació que en resulta ens porta a concloure que, en aquest cas, no hi ha abast macroestructural.

### 5.2.1.3 Versions catalanes

<i>Mals averanys</i>	<i>Com els crancs</i>
6 Ironia –	6 Ironia –
3 Ironia =	4 Ironia =
1 Ironia +	0 Ironia +

Taula 23. Nombre de passatges que atenuen, preserven o intensifiquen la ironia a *Mals averanys* i *Com els crancs*.

Les dues versions catalanes mostren un abast macroestructural semblant al de la versió danesa d'*Unkenrufe*. A *Mals averanys*, el nombre de casos d'atenuació (6, entre els quals hi ha una omissió), preservació (3) i intensificació (1) és el mateix que el que hem observat a *Ildevarsler*. A *Com els crancs*, la distribució entre passatges que atenuen la ironia (6) i passatges que la preserven (4) és similar, per bé que en aquest cas no hi ha cap intensificació. Així doncs, com que predominen els casos d'atenuació però amb poca diferència respecte dels de preservació, parlem d'un lleu abast macroestructural.

### 5.2.1.4 Versions espanyoles

<i>Malos presagios</i>	<i>A paso de cangrejo</i>
8 Ironia –	9 Ironia –
2 Ironia =	0 Ironia =
0 Ironia +	1 Ironia +

Taula 24. Nombre de passatges que atenuen, preserven o intensifiquen la ironia a *Malos presagios* i *A paso de cangrejo*.

A *Malos presagios*, la distribució de casos d'atenuació (8) i preservació (2) és semblant a la que hem observat a les versions angleses. Com que la presència de 2 passatges que preserven la ironia difícilment pot compensar l'atenuació dels 8 restants (entre els quals hi ha una omisió), considerem que es tracta d'una atenuació d'abast macroestructural. En el cas de *A paso de cangrejo*, la diferència entre el nombre de casos d'atenuació i el nombre de casos de reexpressió és encara més gran; malgrat la presència d'una intensificació, el pes de l'atenuació (amb 9 casos) és majoritari i, per tant, parlem també d'una repercussió a nivell macroestructural.

Així doncs, en totes les versions excepte a la traducció danesa d'*Im Krebsgang* l'atenuació dels passatges irònics té un abast macroestructural de més o menys consideració segons cada cas. Atès que, en els textos originals, aquests passatges irònics exerceixen una funció essencial en tant que estructuradors de la narració, com més se n'atenua la ironia mitjançant la traducció, menys determinant és la seva funció com a recurs narratiu a les versions traduïdes.

Tal com esquematitzem a la Figura 8 i reprentem els conceptes narratològics que hem utilitzat al capítol 3, l'abast macroestructural de l'atenuació dels passatges irònics es tradueix en el fet que el seu paper en la definició dels estrats narratius de la història i el text perd importància. A nivell d'història, disminueix la seva contribució a la creació i gestió del suspens, en la mesura que 1) en atenuar-s'hi la ironia, la seva condició d'"insinuacions" es redueix (l'actitud irònica del narrador és menys evident i, per tant, no duu el lector a preguntar-se pels motius d'aquesta actitud); i 2) la focalització hi és menys suggeridora: no posa de manifest que el narrador ens amaga, deliberadament, una part rellevant de la història.

Així mateix, la ironia no impregna el nivell del text tan clarament com a l'original atès que 1) no es manifesta en tot tipus de formes textuais (argumentatives, descriptives i narratives); i 2) més enllà del primer nivell narratiu (aquell en el qual parla el narrador), no es manifesta en un ampli ventall d'actes de parla com, en canvi, sí que succeeix en els textos originals.

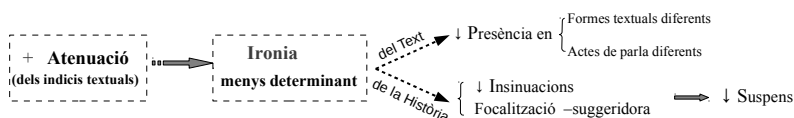


Figura 8. Abast macroestructural de l'atenuació dels passatges irònics



Resumint, des d'un punt de vista narratiu la funció que exerceixen els passatges irònics en la majoria de versions que hem analitzat d'*Unkenrufe* i *Im Krebsgang* és secundària, en la mesura que no en determinen de manera essencial l'entramat narratiu.

### **5.2.2 Restriccions lingüísticoculturals**

Hem observat que, en un bon nombre de passatges irònics, les estructures i eines emprades es basen en particularitats lingüístiques de l'alemany que no totes les llengües implicades en les traduccions comparteixen. Així mateix, sovint les estratègies d'ironia depenen de referències exofòriques que desemboquen en un text fortament arrelat en un àmbit lingüísticocultural concret; el dels països germànics. A l'inici de la nostra investigació apuntàvem com a hipòtesi que el paper d'aquestes restriccions probablement era més important a les traduccions catalanes, espanyoles i angleses. En els dos primers casos, pel fet de pertànyer a un àmbit lingüísticocultural diferent de l'alemany; i en el cas de les versions angleses, pel fet de pertànyer –malgrat la proximitat lingüística entre les dues llengües, totes dues germàniques– a un univers cultural també allunyat de l'alemany. Paral·lelament, sempre d'acord amb la nostra hipòtesi de partida, apuntàvem la possibilitat que a les versions daneses el paper de les restriccions lingüísticoculturals fos de menys consideració, atesa la llarga història de contactes que uneix les societats alemanya i danesa (vegeu l'apartat “Hipòtesis i objectius”).

Tanmateix, els resultats de la nostra anàlisi suggereixen que les restriccions lingüísticoculturals també tenen una incidència significativa a les versions en danès.

Podem classificar aquestes restriccions en tres grups:

1) Restriccions lexicogramaticals. N'hem observat fonamentalment quatre: a) procediments de complementació nominal propers a l'escripturalitat; b) procediments de composició; c) procediments de derivació; i d) l'ús dels articles.

Pel que fa als procediments de complementació nominal, hem vist que en els passatges irònics originals sovint s'empra el participi neutral (amb funció atributiva o aplicativa) com a eina per fer aflorar una veu impostada propera a l'escripturalitat. Es tracta d'un tipus de procediment (propri de contextos acadèmics, segons Weinrich, 2007) que no existeix en anglès, català i espanyol, i que en danès té un ús una mica diferent.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup>Segons la professora Gyde Hansen (en comunicació personal), emprar el “*præsens participium*” en alguns dels passatges irònics (per exemple, “*rejsend*” com a equivalent de “*reisend*” en el passatge 4IKda) hauria desembocat en una

Això duu els traductors a cercar alternatives (una frase de relatiu, un sintagma preposicional o un gerundi, entre d'altres) que habitualment desemboquen en un discurs menys proper a l'escripturalitat. Així doncs, el participi neutral opera sovint com una restricció, en la mesura que duu els traductors a emprar una tècnica que atenua la veu impostada en la qual es basa l'estructura original de contrast entre dues veus.

Els procediments de composició operen com a restricció únicament en el cas de les versions catalanes i espanyoles. Com assenyala Siguán (2005, p. 207), les possibilitats múltiples de l'alemany per a la formació de mots compostos són “una dificultad muy particular de la traducción entre el alemán y las lenguas románicas”. Aquesta dificultat, en el nostre cas, duu els traductors de les versions catalana i espanyola del passatge 7IK a cercar un equivalent del mot “Webmaster” evitant la composició, cosa que en tots els casos es fa efectiva mitjançant un sintagma nominal: “administrador de webs” i “experto informático”. El resultat és una tècnica d'intensificació en totes dues versions. A la catalana, i com que el traductor empra el mot “web” en plural (atès que des d'un punt de vista gramatical es veu obligat a especificar-ne el nombre, aspecte que l'alemany “Webmaster” no explicita), es crea un nou contrast entre instrucció i intenció segons el qual el narrador presenta el personatge com un professional de l'administració de webs amb l'objectiu de ridiculitzar-lo. A la versió espanyola també s'activa una nova multiplicitat de sentits que s'afegeix a la del text original, però en aquest cas és resultat de la tria lèxica i, en concret, del mot “experto”.

Pel que fa als procediments de derivació, operen com una restricció a totes les versions del mateix passatge que acabem de comentar (7IK). Com que en cap de les llengües implicades és possible derivar un adjectiu gentilici a partir del topònim “Schwerin” tal com fa l'original (“Schweriner”), els traductors han de buscar-hi alternatives. A la versió anglesa s'empra un atribut aposicional que desemboca en una tècnica de preservació del contrast entre instrucció i intenció, atès que “Schwerin” s'entén com l'atribució d'una qualitat (per part de la veu narrativa i amb intenció ridiculitzadora) al personatge. En canvi, a les versions danesa, catalana i espanyola s'opta per un sintagma preposicional que desemboca en una tècnica d'atenuació, en la mesura que “de Schwerin” o “i Schwerin” s'entén com una informació sobre les circumstàncies que envolten el personatge i no pas com una característica que el defineixi de manera essencial, la qual cosa fa més difícil de copsar la intenció ridiculitzadora del narrador.

---

formulació poc idiomàtica, massa influïda per l'estil propi de l'alemany.

Una altra restricció lexicogramatical és l'ús de l'article, que afecta les versions angleses i daneses. En anglès i danès, l'article s'empra amb menys freqüència que en alemany. Malgrat que totes tres llengües pertanyen a la mateixa família lingüística, en aquest aspecte l'alemany té un funcionament més semblant al del català i l'espanyol, que també tendeixen a explicitar els articles. Aquesta particularitat lingüística desemboca en una tècnica d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció a les versions anglesa i danesa del passatge 4UR, en les quals la peculiaritat estilística d'un personatge (que, per desconeixement de l'idioma, rarament fa ús dels articles) crida menys l'atenció que en el text original i, en conseqüència, posa traves a la identificació, per part del lector, de la intenció ridiculitzadora de la veu narrativa.

2) Restriccions sintàctiques. N'hem identificat dues: a) ordre bàsic de paraules; i b) dislocació a la dreta.

L'ordre bàsic de les paraules, en alguns casos, opera com una restricció que desemboca en una atenuació d'un contrast entre dues veus. En el passatge 4UR, per exemple, observem com l'ordre SOV (subjecte – objecte - verb) propi de les frases subordinades en alemany obliga els traductors a separar grups nominals complexos que, en el passatge alemany, contribueixen a crear un estil nominal. Excepte en la versió danesa (que opta per seguir l'ordre original forçant una mica l'ordre canònic de la frase en danès), a la resta de versions això es tradueix en una reducció de l'estil nominal, la qual cosa fa menys evident la veu impostada propera a l'escripturalitat. D'altra banda, l'ordre bàsic de paraules en alemany és, per regla general –i al marge de la fixesa que caracteritza, en canvi, les frases subordinades– menys rígid que en les llengües implicades en les traduccions. En el passatge 7IK, això desemboca en un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc, fruit de les dificultats amb què es troben els traductors per reproduir l'ordre sintàctic marcat en què es basa l'estructura original.

Pel que fa a la dislocació a la dreta, opera com a restricció a les versions anglesa, danesa i espanyola del passatge 8UR. El fet que en les llengües esmentades aquest tipus de configuració sintàctica sigui un fenomen menys freqüent que, per exemple, en català (en què la dislocació mitjançant el pronom “en” és molt freqüent), desemboca en un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc.

3) Restriccions culturals. Per bé que les restriccions comentades fins ara són, també, culturals (en la mesura que les particularitats de cada llengua remetent sempre a un àmbit lingüísticocultural concret), les que comentem en aquest apartat estan més directament relacionades amb aspectes culturals en la mesura que es concreten en referències exofòriques a

esdeveniments històrics, socio-econòmics i polítics de l'àmbit lingüísticocultural germànic.

Així, per exemple, en els passatges 5UR, 7UR i 8IK les estratègies d'ironia emprades tenen a veure amb els conflictes ancestrals entre Polònia i Alemanya, i amb l'èxode de milions d'alemanys que, un cop acabada la Segona Guerra Mundial, van ser expulsats de la Prússia oriental i occidental, de Pomerània, Silèsia i els Sudets. De manera similar, per copsar la ironia dels passatges 1UR i 3UR, cal que el lector de la traducció estigui familiaritzat amb la història recent d'Alemanya i d'Europa; les circumstàncies econòmiques i socials dels antics països de l'Est; el desmantellament d'aquests règims polítics, etc.

És difícil de dir fins a quin punt operen com a restriccions tots aquests aspectes, atès que això depèn, en darrer terme, del grau de coneixement que el lector concret de les traduccions té dels aspectes esmentats. D'entrada sembla lògic pensar que, com més distància cultural i lingüística hi hagi entre el parell de llengües implicades en la traducció, més significatiu serà el paper de les dites restriccions. És sobretot partint d'aquest pressupòsit que, a l'inici d'aquesta investigació, hem formulat la hipòtesi segons la qual el pes d'aquest tipus de referències en l'atenuació de la ironia havia de ser més petit en el cas de les versions daneses que en la resta de versions.

Tanmateix, en el passatge 2IK hem identificat un element que, possiblement pel seu grau de subtileza, funciona com a restricció de la mateixa manera en totes les versions. Es tracta d'una referència cultural i literària a la Selva Negra, a partir de la qual es genera una estructura de contrast entre dues veus del narrador. Mitjançant aquesta referència, el narrador imita una veu de ressò literari amb la intenció de ridiculitzar el seu pare putatiu, presentador d'un programa de ràdio nocturn sobre literatura. A diferència de les referències a determinats episodis de la història col·lectiva recent d'Alemanya (que difícilment passen desapercebudes al lector del text original), en aquest cas és possible que no tots els lectors alemanys coneguin les connotacions literàries que té la Selva Negra. El traductor de Günter Grass al danès, Per Øhrgaard (2004, p.108), comenta la dificultat que representen aquest tipus de connotacions en l'obra de Grass, i posa un exemple de la novel·la *Ein weites Feld*, de 1995 (*Una llarga història*, 1997), en què un dels personatges remet implícitament a l'escriptor Theodor Fontane:

Oversætteren her skal have in mente at de allerfleste af romanens tyske læsere ikke er meget mere fortrolige med Fontane og hans værke, end

danske læsere er det. Hvis nu den tyske forfatter ikke har ment at skulle yde dem hjælp, så skal overætteren heller ikke yde sine læsere hjælp.<sup>239</sup>

Així doncs, quan aquesta mena de referències són a la base d'una estratègia d'ironia, el més probable és que operin com una restricció i desemboquin en una ironia de menys intensitat, independentment de la llengua de la traducció. En tot cas, això és el que es desprèn de l'anàlisi del passatge 2IK, en què una part de la ironia del text original s'atenua invariablement en totes les versions traduïdes com a conseqüència del vincle existent entre l'estratègia d'ironia emprada i una referència cultural molt concreta.

En resum, doncs, els resultats de la nostra anàlisi mostren que les restriccions lingüísticoculturals podrien ser l'origen de bona part de les decisions preses pels traductors en la traducció dels passatges irònics estudiats; sembla, fins i tot, que juguen un rol més important del que els havíem atorgat a l'inici de la nostra investigació. En aquest sentit, és interessant comparar les versions angleses d'*Unkenrufe*, d'una banda; i les d'*Im Krebsgang*, de l'altra (vegeu la Taula 21). Els resultats són molt semblants malgrat que els autors de *The Call of the Toad* i *Crabwalk* són dos traductors diferents. Podria ser –per bé que no tenim prou evidències per afirmar-ho– que aquesta similitud de resultats fos deguda al paper de les restriccions lingüísticoculturals.

Tanmateix, cal no oblidar la resta de factors que poden haver influït en l'ús de les estratègies de traducció identificades. En el cas, tot just comentat, de les versions angleses, podria ser que la semblança en els resultats obtinguts estigués relacionada, més enllà de les restriccions lingüísticoculturals, amb la “norma inicial” (Toury, 1995, p. 56-57) que actualment determina bona part de les traduccions que es fan al món anglosaxó, les quals tendeixen a atenuar els aspectes idiosincràtics dels textos originals per tal de fer-los més assequibles al lector d'acord amb les normes que operen en el context meta.<sup>240</sup> Per altra banda, algunes de les tècniques de traducció observades no sembla que tinguin cap relació amb

---

<sup>239</sup><En aquest cas, el traductor ha de tenir present que la gran majoria de lectors alemanys actuals no estan pas més familiaritzats amb Fontane i la seva obra que els lectors danesos. Si l'escriptor alemany no ha volgut oferir cap ajut als seus lectors, el traductor tampoc no hauria d'oferir-ne als seus>.

<sup>240</sup>Lefevere i Bassnett (1998) consideren que aquesta tendència (que anomenen “analogy”) és excessiva en l'àmbit anglosaxó; l'expliquen en termes d’“acculturation” i l'atribueixen a la posició dominant que ocupen la cultura i societat americanes en el món. En el seu lloc, reivindiquen el model que anomenen “Schleiermacher” –basant-se en el teòric del mateix nom– i que, a parer dels autors, permet preservar l'alteritat del text original.

les particularitats lingüístiques de la llengua de partida ni amb referències de tipus cultural (un exemple d'això és l'"omissió de la topicalització", present a totes les versions del passatge 2UR); en aquests casos, és de suposar que han operat restriccions d'una altra mena, com per exemple les condicions concretes de gestació de cadascuna de les traduccions o el factor individual del traductor.

### 5.2.3 Funcionament general de mecanismes i tècniques

En el següent contínuum (que reflecteix la noció d'intensitat descrita a l'apartat de "Metodologia" i emprada en el capítol d'anàlisi per descriure la relació existent entre la ironia original i la traduïda en el si de cada passatge), hi ubiquem els diferents tipus de mecanisme que hem identificat en el nostre corpus, indicant-ne el nombre de casos:

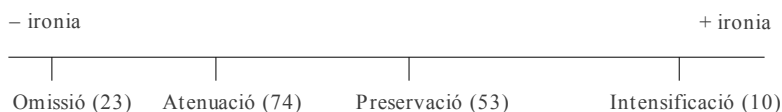


Figura 9. Ubicació dels mecanismes de traducció de la ironia en un contínuum entre màxima atenuació i màxima intensificació<sup>241</sup>

#### 5.2.3.1 Mecanismes més emprats

És interessant veure com els mecanismes més propers als dos extrems del contínuum són els menys abundants. Així mateix, el que presenta més ocurrencies (74) és el d'atenuació; podem afirmar, doncs, que la majoria de mecanismes emprats tendeixen a reproduir la ironia original amb menys intensitat.

Dels 74 mecanismes d'atenuació identificats, la majoria afecten l'estructura de contrast entre instrucció i intenció (32), la qual cosa probablement té a veure no tant amb la naturalesa d'aquesta estructura d'ironia com amb el fet que, als passatges originals, és la més utilitzada amb diferència (s'hi emprà 24 vegades).

En canvi, el nombre de mecanismes d'atenuació del contrast entre dues veus del narrador (26) i del contrast entre dues veus de personatge (12) sí

<sup>241</sup>Hem elaborat aquest contínuum seguint la proposta de Marco (2004, p. 137-138) d'ordenació de les tècniques de traducció dels referents culturals segons la major o menor intervenció del traductor.

que és significatiu, atès que en els passatges originals aquestes dues estructures apareixen en un nombre força reduït de casos en comparació amb la de contrast entre instrucció i intenció: 9 en el cas de l'estructura de contrast entre dues veus del narrador, i 3 en el cas de l'estructura de contrast entre dues veus de personatge. El motiu de la proliferació d'aquests dos tipus de mecanismes d'atenuació pot tenir a veure amb el fet que hi entren en joc diferents registres i variants lingüístiques,<sup>242</sup> i que sovint es basen, a diferència de les estructures de contrast entre instrucció i intenció, en una multitud d'eines diferents.

El més significatiu, però, és el nombre de mecanismes d'atenuació del *foregrounding* equívoc, malgrat que a primera vista no ho sembli. Tenint

---

<sup>242</sup>Siguán (2005, p. 208), en el seu article “Traducción literaria y variación lingüística”, assenyala que la variació diatòpica és especialment difícil de reproduir, atès que “una variante geográfica remite a una región y una cultura concretas, y las connota de manera muy precisa. Traducir un enunciado dialectal a otra variante dialectal en la lengua meta resulta confuso, y puede resultar inconsecuente o hasta ridículo”. Per il·lustrar-ho, posa l'exemple dels trets dialectals propis dels alemanys de la Prússia de l'Est, que desvetllen, en el lector del text original, tota una sèrie d'associacions que no tenen res a veure amb les connotacions que té –posem per cas– l'andalús per a un lector espanyol. Precisament en l'anàlisi del passatge irònic 8IK, hem vist com l'omissió d'aquesta variant lingüística (la dels alemanys de la Prússia oriental) a les traduccions desemboca, en tots els casos, en una atenuació de l'estructura original de contrast entre dues veus. Estelrich (2002, p. 147), autora de les versions catalanes de les obres de Günter Grass *Mein Jahrhundert* (*El meu segle*, 1999), *Beim Häuten der Zwiebel* (*Tot pelant la ceba*, 2007) i *Die Box* (*La caixa dels desitjos*, 2009), comenta aquesta dificultat tan pròpia dels textos de Grass i explica perquè sempre que s'hi ha trobat ha hagut de renunciar a fer servir una determinada variant dialectal del català: “Ich hätte gern viele verschiedene Mundarten für andere dialektal stark gefärbte Ich-Erzähler benutzt, doch hat mich der völlig andersartige Stellenwert der Dialekte im Deutschen und im Katalanischen davon absehen lassen. Mundarten charakterisieren bei uns nur geographische Unterschiede, keine sozialen, und sie verweisen eher auf eine ländliche Herkunft” (<M'hauria agradat fer servir dialectes diferents per a la diversitat de 'Jo' narratiu tan rics en matisos dialectals, però el valor que tenen els dialectes en alemany i en català difereix enormement, i això me'n va privar. Les variants dialectals, en català, únicament denoten diferències geogràfiques, no pas socials, i més aviat indiquen la procedència rural del parlant>). Cal tenir present que no tots els teòrics i traductors comparteixen aquest punt de vista sobre la (im)possibilitat de traduir les variants dialectals i sobre la manera més adient de fer-ho. Josep Julià i Pau Vidal, per exemple, traductors de Gadda i Camilleri al català, són partidaris de fer correspondre cadascuna de les variants emprades al text original amb una variant “equivalent” en la llengua de la traducció (vegeu la tesi doctoral *La traducción de la variación lingüística en el catalán literario contemporáneo*, Briguglia, 2009).

en compte que als passatges originals n'hi ha 5 casos (un nombre semblant al d'estructures de contrast entre dues veus de personatge, que és de 3), la xifra de 4 mecanismes d'atenuació de *foregrounding* equívoc pot semblar poc important en comparació amb la dels 12 mecanismes d'atenuació del contrast entre dues veus de personatge. Tanmateix, a aquests 4 mecanismes d'atenuació cal sumar-n'hi 13 més d'omissió; això vol dir que l'estructura de *foregrounding* equívoc únicament es manté en 3 ocasions, i que dels 23 mecanismes d'omissió emprats en total, més de la meitat afecten aquesta estructura d'ironia. És probable que això tingui a veure, d'una banda, amb el caràcter perifèric d'aquesta estructura d'ironia (vegeu l'apartat “Eines de *foregrounding* equívoc”), que pot fer-la més difícil de detectar; i d'altra banda, amb les restriccions que operen entre les llengües implicades en aspectes d'estructura informativa, que és la matèria microlingüística primera en què es basen les eines de *foregrounding* equívoc.

Finalment, volem destacar que el corpus de traduccions analitzades no recull cap mecanisme que consisteixi en substituir una estructura d'ironia per una altra d'un tipus diferent. No hi trobem, per exemple, cap cas de substitució d'una estructura de *foregrounding* equívoc per una altra de contrast entre dues veus. És un aspecte que crida l'atenció, atès que en el cas d'estructures d'ironia basades en particularitats lingüístiques que la resta de llengües implicades en la traducció no comparteixen, un mecanisme d'aquest tipus permetria superar les dificultats derivades de les restriccions lingüísticoculturals (vegeu l'apartat “Restriccions lingüísticoculturals”). Això podria indicar que els traductors tendeixen a moure's dins les estratègies d'ironia que es troben al text original, i que quan aquestes es basen en una particularitat lingüística de la llengua original, la ironia tendeix a atenuar-se.

### **5.2.3.2 Interacció entre mecanismes**

D'altra banda, cal tenir present que la preservació, atenuació, ommissió o intensificació de la càrrega irònica original depèn, en darrer terme, de la combinació dels diversos mecanismes emprats en cada passatge, atès que en la majoria de casos la ironia original no es basa en una única estructura sinó en diverses. A la Taula 25, que presentem a continuació, mostrem (a les quatre columnes de l'esquerra) les principals combinacions de mecanismes que es desprenen de la nostra anàlisi, i indiquem (a les quatre columnes de la dreta) com afecten la ironia global del passatge:



Tipus de mecanismes emprats				Ironia global			
P	A	O	I	=	-	Ø	+
	X	X			X		
X		X			X		
X	X				X		
X	X	X			X		
X			X				X
	X		X	X			
X	X		X	X			

P: Preservació. A: Atenuació. O: Omissió. I: Intensificació.  
 =: Preservació global. -: Atenuació global. Ø: Omissió global. +: Intensificació global

Taula 25. Combinacions de mecanismes en el si d'un passatge i ironia global resultant.

En aquesta taula observem, més enllà del predomini dels casos en què la combinació de mecanismes emprada desemboca en una ironia global menys intensa, que la preservació de la càrrega irònica pot ser resultat d'una “compensació” entre mecanismes d'intensificació i d'atenuació. Entenem el concepte de “compensació” no pas en el sentit matemàtic que en certa manera es desprèn de la definició d'Armstrong (“Accepting the loss of one element in the TT, and compensating by adding another element elsewhere”, 2005, p. 46), sinó més aviat en el sentit holístic suggerit per Harvey (1998), que al seu torn es basa en altres autors (entre ells Gutt, 1991/2000): “Given that compensation for a lost source text effect can be dispersed or displaced to a different part of the target text, compensation shifts emphasis away from establishing correspondence between words and sentences to the consideration of larger stretches of text” (Harvey, 1998, p. 40). Pensem, seguint Harvey, que no es tracta tant de fer correspondre de manera exacta el nombre d'elements que es perden amb el nombre d'elements que es recuperen, com d'assolir una compensació a nivell global, tenint en compte el text en conjunt.<sup>243</sup>

<sup>243</sup>En aquest sentit és interessant també la reflexió de Ch. Nord (1998, p. 70) entorn de la ironia com a unitat de traducció: “Si, por ejemplo, todos los rasgos indicadores de ironía se consideran como un conjunto funcional, no es ya preciso [sic] fijarse en cada una de estas manifestaciones de intención irónica, y tampoco es necesario traducirlas una por una. El traductor puede decidir si, por ejemplo, en vez de siete indicadores de ironía en el texto de partida utiliza seis –u ocho– en el texto meta, reproduciendo un marcador más fuerte en la lengua del original

Així doncs, cal entendre els casos de compensació que es recullen a la Taula 25 de manera orientativa, atès que la combinació concreta (en nombre i tipus) de mecanismes que desemboquen en una compensació depèn, en darrer terme, de les peculiaritats de cada cas concret.

### **5.2.3.3 Tècniques més emprades**

Pel que fa a les tècniques de traducció, les podem ordenar, igual com hem fet amb els mecanismes, al llarg d'un continuum que s'estén entre dos extrems, la màxima atenuació i la màxima intensificació de la ironia (vegeu la Figura 10). Si a nivell de mecanismes hem observat que els més freqüents són els que atenuen la ironia, a nivell de tècniques les més abundants són les de preservació (257), seguides de les d'atenuació (151). Això té a veure amb el fet que sovint, en el marc d'un determinat mecanisme, l'ús d'una tècnica d'atenuació desemboca en una ironia de menys intensitat malgrat la presència de diverses tècniques de preservació. Pel que fa al nombre de tècniques d'omissió (46), és considerablement menor que els casos d'atenuació, i les tècniques menys emprades són les d'intensificació (28).

Si tenim en compte el tipus de mecanisme al qual s'adscriuen, les tècniques d'atenuació més freqüents són les de contrast entre dues veus, ja sigui del narrador o de personatge (101). Cal tenir present que aquesta xifra, força superior a la del nombre de tècniques d'atenuació que afecten un contrast entre instrucció i intenció (50), està relacionada amb el fet, ja apuntat, que les estructures de contrast entre dues veus es basen en un nombre d'eines força superior a les emprades en els altres dos tipus d'estructures. D'altra banda, no hi ha cap cas de tècnica d'atenuació d'un *foregrounding* equívoc; els resultats de la nostra anàlisi només recullen casos d'omissió o bé de preservació d'aquesta estructura.

Pensem que és interessant destacar que una de les tècniques d'atenuació d'un contrast entre instrucció i intenció més freqüents és l'explicitació de la intenció negativa, que és emprada en 14 ocasions. Aquest resultat és coherent, fins a cert punt, amb una de les conclusions a les quals arriben Pelsmaekers i Van Besien (2002) després d'analitzar un corpus de subtítols traduïts de l'anglès al neerlandès amb l'objectiu de veure com s'hi reexpressa la ironia i fins a quin punt. Fent explícit un resultat que ja s'insinuava, en certa manera, a la recerca de Mateo (1995), Pelsmaekers i Van Besien (2002, p. 264) suggereixen que les estratègies de traducció de la ironia que no desemboquen ni en ommissió ni en preservació sovint tendeixen a expressar una ironia més obertament negativa i més sarcàstica.

---

por dos menos fuertes en la lengua meta o viceversa.”

- ironia

+ ironia

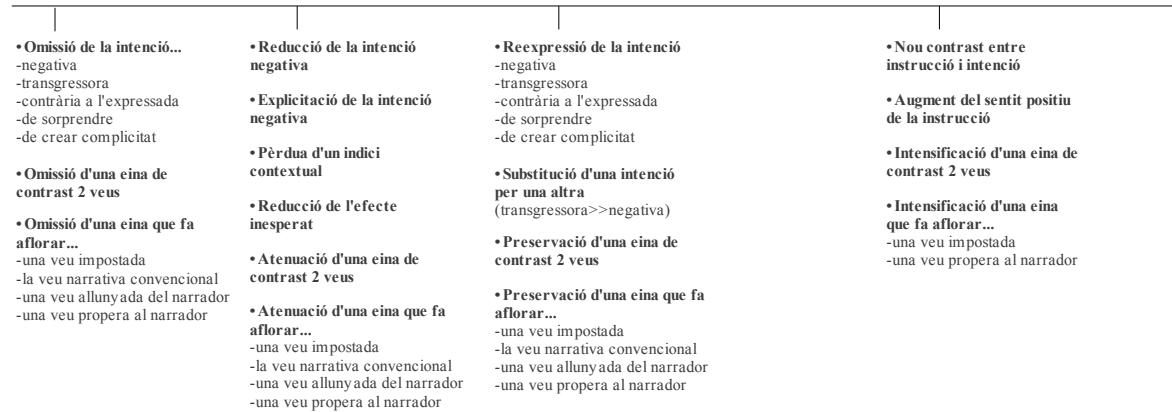


Figura 10. Mecanismes i tècniques de traducció de la ironia i contínuum d'intensitat.

En els 14 casos identificats d'“explicitació de la intenció negativa”, succeeix exactament això: en virtut de l'alteració de l'entorn cotextual o de la traducció de l'element microlingüístic central per un altre que desplega un sentit més negatiu, la intenció negativa del narrador esdevé més evident i el contrast respecte del nivell de la instrucció resulta menys marcat. Partint de la definició de Toplak i Katz (2000, p. 1468) de sarcasme com a expressió positiva que, d'acord amb el context, només es pot entendre en tant que crítica negativa, podem considerar que aquesta ironia de menys intensitat que es deriva de l'explicitació de la intenció del narrador s'apropa al sarcasme.

Al costat d'aquesta tècnica d'atenuació d'un contrast entre instrucció i intenció, però, n'hi ha una altra de més freqüent (16 casos) que, en certa manera, desemboca en una explicitació en sentit contrari. Es tracta de la “reducció de la intenció negativa”, que amorteix el contrast entre instrucció i intenció de resultes de l'atenuació del sentit negatiu de la instrucció en favor del sentit positiu o neutre (o bé d'una atenuació del sentit positiu que, al seu torn, redunda en una atenuació de la intenció negativa). En escurçar-se la distància entre instrucció i intenció, es redueix també l'ambigüitat que es desprèn del contrast present en el text original.

Un altre grup de tècniques d'atenuació que generalment desemboquen en una pèrdua d'ambigüitat i, de retruc, en una major explicitació, són les que afecten les estructures de contrast entre dues veus. Les més freqüents són les que atenuen la presència d'una veu impostada propera a l'escripturalitat (42), així com també aquelles que amorteixen l'eina de contrast (23). L'atenuació de l'efecte irònic té a veure, en aquests casos, amb el fet que les dues veus en contrast del text original (mitjançant les quals el narrador crea una certa ambigüitat entorn de la força il·locucionària de la veu impostada, a mig camí entre la mera informació i la ridiculització d'un personatge) tendeixen a confluir en una de sola en el text traduït. En atenuar-se els indicis d'una veu impostada, desapareix també l'ambigüitat entorn de la força il·locucionària, que esdevé explícitament informativa.

Finalment, les tècniques d'omissió també desemboquen, amb freqüència, en una explicitació. En aquest sentit, l'exemple més clar és el de l'omissió de la intenció negativa i l'omissió de la intenció transgressora; en la mesura que desapareix un dels dos sentits desplegats a nivell d'instrucció (que en un cas és el d'orientació negativa i en l'altre tant pot ser el positiu com el negatiu) el narrador mostra de manera explícita quina és la seva intenció.

La majoria de tècniques d'atenuació identificades, doncs, desemboquen en una reducció de l'ambigüitat i, per tant, en una major explicitació de la intenció del narrador. Aquest resultat encaixa (per bé que cal tenir

presentes les limitacions de la nostra investigació, derivades de les dimensions reduïdes del nostre corpus així com també de la seva circumscripció a dues obres d'un sol autor i a unes combinacions de llengües determinades) amb la hipòtesi de l'"explicitació" en tant que llei universal de la traducció, segons la qual "there is an overall tendency to spell things out rather than leave them implicit in translation" (Baker, 1996, p. 180).

Tanmateix, la majoria de recerques que s'han fet per explorar aquesta hipòtesi conceben l'explicitació a nivell microlingüístic i estudien, per provar-la, la freqüència amb què determinats elements –com per exemple els connectors discursius– s'evidencien en un corpus de traduccions.<sup>244</sup> L'explicitació a la qual es refereixen els resultats de la nostra anàlisi va més enllà d'aquest nivell microlingüístic, en la mesura que està relacionada amb la intenció del narrador (que el traductor fa més evident que en el text original) i tendeix, doncs, a tenir un caràcter més interpretatiu i un abast semàntico-pragmàtic. Com hem vist, la recurrència d'aquesta mena d'explicitació desemboca en un impacte macroestructural en la majoria de versions analitzades.

### **5.2.3.4 Interacció entre tècniques**

No totes les tècniques que acabem de comentar tenen el mateix pes específic en el marc del mecanisme de traducció del qual formen part. La nostra anàlisi posa de manifest que algunes són més significatives que altres, en la mesura que influeixen més decisivament en el tipus de mecanisme resultant (de preservació; d'atenuació; d'omissió; o d'intensificació). És el cas, per exemple, de les tècniques d'atenuació que afecten l'ús d'una alternança entre discurs indirecte lliure i narració, en el marc d'un contrast entre dues veus del narrador. En trobem en els passatges 3UR, 9UR i 1IK, i es concreten en la substitució d'un fragment en discurs indirecte lliure per un fragment de narració o bé de discurs directe o indirecte. A desgrat de la seva insignificança aparent (es deriven, per exemple, del canvi de lloc d'unes cometes o bé del canvi d'un signe de puntuació per una conjunció) i de l'ús d'altres tècniques –d'atenuació, preservació o fins i tot d'intensificació– en el marc del mateix mecanisme, capitalitzen de manera clara l'atenuació del contrast entre les dues veus.

---

<sup>244</sup>Cal dir, però, que alguns dels teòrics que duen a terme aquesta mena de recerques suggereixen que l'explicitació se situa, sovint, en un marc que supera els límits del nivell microlingüístic. És el cas de Blum-Kulka (1986, p. 21), que en trobar-se amb una sèrie de casos d'explicitació a parer seu no justificables a nivell microlingüístic, afirma que "The translator simply expands the TL text, building into semantic redundancy absent in the original".

Si bé és cert que determinades tècniques d'atenuació tenen més importància que altres, al mateix temps cal dir que rarament s'arriba a ometre del tot la càrrega d'un passatge només com a conseqüència d'una tècnica. Tanmateix, la nostra anàlisi mostra alguns mecanismes d'omissió que es deriven d'una única ommissió o atenuació. És el cas, per exemple, del passatge 1URca, en què l'omissió de la intenció negativa subjacent a una comparació implícita hiperbòlica de resultes d'un "sense sentit" desemboca en una ommissió del contrast entre instrucció i intenció original. Un altre exemple el trobem en el passatge 7IK, en què totes les versions presenten un mecanisme d'omissió del *foregrounding* equívoc com a conseqüència d'una tècnica d'omissió de la intenció de sorprendre (derivada de la substitució d'un ordre sintàctic marcat per un de canònic).

Un altre aspecte important que observem en revisar els vint passatges analitzats és que l'ús d'una sola tècnica d'atenuació sovint desemboca en una multiplicació de tècniques del mateix signe i desfà l'entramat d'eines d'ironia present al passatge original. Ho veiem, per exemple, en el passatge 9URes, en què l'omissió de la intenció transgressora subjacent a una personificació impedeix al lector de copsar un dels dos sentits oposats que integren la intenció transgressora subjacent a un verb. Això indica fins a quin punt és estret el lligam entre les diferents eines en el text original; una única tècnica és capaç d'alterar l'entorn cotextual de manera que l'atenuació de la ironia es contagia i prolifera.

A més, la influència d'una tècnica d'atenuació pot anar més enllà dels límits d'un mateix mecanisme. Així, per exemple en els passatges 5UR i 6UR, determinades tècniques d'atenuació s'encomanen d'un mecanisme a l'altre. En el primer, les tècniques que redueixen l'efecte irònic del contrast entre dues veus de personatge actuen com a pèrdues d'indicis contextuals en el marc del contrast entre instrucció i intenció, la qual cosa en la majoria de casos desemboca en una atenuació d'aquest contrast (excepte a la versió 5URen). A les versions anglesa i espanyola del passatge 6UR succeeix el contrari: les tècniques d'atenuació del contrast entre instrucció i intenció esdevenen pèrdues d'indicis contextuals en el marc d'un contrast entre dues veus del narrador. Com que desapareix la voluntat ridiculitzadora subjacent al contrast entre instrucció i intenció, el lector té dificultats, en el marc del contrast entre dues veus, per copsar la veu propera a l'escripturalitat com a impostada i identificar-hi la intenció burleta del narrador.

Els mecanismes d'atenuació també poden encomanar-se d'un passatge a l'altre. Ho hem observat, per exemple, en el passatge 2URca, en què l'aplicació d'una tècnica d'intensificació en el marc d'un contrast entre instrucció i intenció no desemboca en una intensificació del dit contrast. El motiu és l'omissió d'un contrast entre instrucció i intenció en el

passatge anterior (1URca), que actua com a pèrdua d'un indici contextual en el si del passatge 2URca.

D'altra banda, les tècniques de preservació poden, també, desembocar en una o més tècniques d'atenuació. És el que observem en el passatge 6URes, en què el traductor, per reexpressar l'ús especial de trets lingüístics d'oralitat, introdueix un error en l'ordre de les paraules just en un punt del text on el narrador original emprava una eina d'ironia: l'ús d'un sil·logisme fals. L'alteració de l'ordre de les paraules impedeix al lector d'entendre la falsedat d'aquest sil·logisme i, de retruc, també de copsar-ne l'efecte irònic.

És un exemple més de com, mitjançant la traducció, rarament es manté la integritat i solidesa de l'entramat d'eines perfectament cohesionat que constitueixen els passatges irònics originals; fins i tot les tècniques de preservació poden ser una arma de doble tall.





## 6. CONCLUSIONS

At the beginning of this study, we formulated two hypotheses: 1) irony is likely to be a pervasive factor in the two original works analysed (*Unkenrufe* and *Im Krebsgang*), where it has an essential function as a narration-structuring element; and 2) in their English, Danish, Catalan and Spanish versions this irony will be toned down and hence will no longer have an essential narrative function; this in turn will have an impact on the macrostructure of the texts vis-à-vis the originals. Possibly, the Danish versions are the only exception to this general rule, due to the linguistic and cultural proximity between German and Danish.

The first hypothesis was confirmed through the analysis carried out in chapter 3, prior to the comparative and descriptive analysis of the 20 ironic passages selected and their corresponding translations. Using several narratological tools, we first demonstrated that irony shapes the level of “story” – in Bal's terms (1980/1997) – by creating suspense through the use of a specific focalization and constant hints. And second, we demonstrated that it shapes the level of “text”, by showing itself through a variety of textual forms and using both narrative levels: the one at which the narrator speaks, and the one at which s/he borrows the voice of a character to express his or her irony.

The second hypothesis was also partly confirmed. In all the translations except for the Danish version of *Im Krebsgang* (where the downtoning of irony does not appear to have an impact on the macrostructure, see tables 20 and 22) irony is toned down in most of the selected passages. However, two things lead us to reconsider the role played by linguistic and cultural constraints in the translation of irony: a) the Danish version of *Unkenrufe* does show a slight macrostructural impact due to the downtoning of irony; and b) a fair number of the linguistic and cultural constraints identified through our analysis are common to all versions, independently of the linguistic family they belong to.

This leads us to see linguistic and cultural constraints as a central factor, whose ability to explain the way irony has been translated may range from the level of microlinguistic techniques to the macrotextual level, where we have identified a general tendency to tone down the irony in most of the versions. Our results show that the linguistic and cultural constraints are even more important than we had expected at the beginning of our research, since they seem to operate also when the two cultures and languages involved are considered to be close to each other. This may be due to the subtlety of some ironic passages, in which the irony is

sometimes conveyed through cultural references that may be overlooked even by the reader of the source text.

At the same time, there are other cases of irony downtoning where no cultural or linguistic constraints seem to have operated. In these cases, three other factors could explain why certain mechanisms and techniques were used and not others: 1) Grass's own style and his taste for peripheral strategies of irony; 2) the specific circumstances under which each of the translations were carried out; and 3) the individual factor that leads each translator to translate in his/her own style.

The second and third factors were not explored. As we indicated in the first chapter of our research, we assumed that the circumstances under which the eight versions were carried out were fairly similar, due to the exceptional fact that the translators had the opportunity to talk with Grass about the intricacies and peculiarities of his work. And as far as the individual factor is concerned, the identification of the specific features of each translator would have required an in-depth study of a set of works published by each of them, which would have diverted us from the focus of our investigation.

The first factor was implicitly approached in chapter 4, where we identified, labelled and classified all the irony structures and tools used in the original passages. In chapter 5, where the results of our analysis were evaluated, we saw that original structures of “equivocal foregrounding” were generally omitted in the translations, even when the target language allowed re-expression of the specific linguistic procedure on which the “foregrounding” was based (such as “topicalization”, which is hardly used at all, although it is a common procedure in all the languages of the translations analysed). An explanation for these omissions could be, then, that the original irony strategy used is less common than, for instance, a “contrast between instruction and intention”, which is not only the most frequent but probably the most canonical irony strategy identified in the works analysed.

As well as inquiring into the macrostructural reach of the downtoning of irony in the translations, our investigation had another main goal: to propose a classification of strategies of original and of translated irony. Our classification takes as its starting-point the few prior proposals in the field of Translation Studies. Although it is limited to two short novels by one author and to a particular set of language and culture pairs, it aims to provide a systematic model that can be built on in the future.

As we believe that irony strategies can only be explained as two-fold phenomena occurring both at a microlinguistic and a macrotextual level (Chakhachiro, 2007, 2009), our proposal consists of two groups of

strategies that are to be understood as two sides of the same coin: “tools” and “structures”. This allows us to explain how different microlinguistic tools interact with one another in a given context and how, by virtue of their combination and their interaction with the wider context (which includes endophoric and exophoric references, the coherent web of irony strategies used throughout the text and the shared knowledge between writer and reader, etc.) lead to a specific type of irony “structure”.

At the same time, considering that irony is a pragmatic phenomenon even at the most microlinguistic level at which it manifests itself (Attardo, 2000), our classification shows the dual facet of each microlinguistic “tool”: one that ties it to pragmatics and is related to a particular “intention” or “voice” unveiling the narrator's desire to ridicule, criticize, disapprove or show his anger (towards a character, a situation or even himself); and another one, which is the particular linguistic form in which this intention or voice appears.

Paralleling this system of irony “tools” and “structures”, our classification of irony translation strategies is also a two-level one, showing both “techniques” and “mechanisms”. In this case, a particular set of translation techniques interact with one another and with the wider context in such a way that the original context is altered, resulting in a particular translation mechanism. This mechanism can be of four kinds: “preservation”, “downtoning”, “omission”, or “enhancement” of the original irony structure.

One of the trends that emerges from our classification of irony translation strategies is that the mechanisms used (be they of preservation, downtoning, or enhancement) are always based on the type of irony structure used in the original. That is, when a structure of “contrast between instruction and intention” is used in the original, the translator applies a mechanism of preservation / downtoning / enhancement of a contrast between instruction and intention. With all the necessary caution imposed on us by the relatively small set of passages on which our classification is based, this could point towards 1) a tendency, among translators of literary irony, to translate within the limits of the strategy used in the original (and here “strategy” refers to a macrotextual point of view, corresponding to our “structures”); and 2) a tendency to tone the irony down when the original strategy is based on a linguistic or cultural idiosyncrasy of the source language / culture, since the translators tend not to surpass the limits of the strategy used in the original.

Furthermore, the trends identified concerning the use of techniques and mechanisms in the set of translations analysed are partly in line with the findings of previous research done within the field of translation of irony,

such as Mateo (1995) and Pelsmaekers and Van Besien (2002). Even though their investigations are not entirely comparable to ours, we have two fundamental features in common: our object of study and the descriptive approach. Having said that, we may be able to say that the results of our analysis are coherent in three aspects: 1) the irony is rarely omitted entirely; 2) in most cases it is toned down; and 3) there is a significant number of instances where the negative intention is made explicit. Nevertheless, as far as the last aspect is concerned our results are not as clear as those reported in Pelsmaekers and Van Besien's study, in which the authors explicitly formulate as a tendency an aspect indirectly suggested by Mateo. Even though we find cases of irony downtoning by means of an explicitation of the narrator's negative intention (that is, by using a more sarcastic irony), they are not predominant.

Actually, in our study the trend to explicitate the narrator's intention stands out at a more general level. It shows itself not only through the explicitation of his negative intention, but it also works in the opposite direction. That is to say, the large number of omissions and downtoning techniques identified make the narrator's intention less ambiguous in that the negative aspect is softened or omitted in favour of a merely informative or positive intention. This trend, which should be considered with caution in view of the limited number of translations and language-pairs analysed, is in line with the "explicitation hypothesis" explored by several authors as a "universal of translation". Furthermore, while most of these scholars understand the concept of explicitation at a microlinguistic level (and they test it by analysing cohesive markers, for instance), our results point towards a kind of explicitation which operates on a more semantic-pragmatic level that is more likely to have an effect on the macrostructure of the translated text.

The present study has a number of strengths. First, it takes part in the theoretical debate about the nature of literary irony. Our dual conception of the phenomenon (both as textual signal and as narrative device) allows us to go beyond the traditional dichotomy between "global" and "specific" irony, considering specific irony signals as representative of a more global, pervasive irony. Second, the methodology used 1) to analyse the role played by the selected ironic passages in structuring the narration in the original works; 2) to describe and compare the passages and their translated versions to see if they preserve, omit, tone down or enhance the original irony; and 3) to draw conclusions about the macrostructural reach of the trends identified has proven useful and can be tested further in other sets of prose fiction texts (where irony plays a central role as a narrative device) and their translations.

Third, our classification of irony translation strategies has the advantage of showing both the microlinguistic elements used to re-express (or omit) irony and the major translation strategy they produce due to a specific combination in a given context. Although it is a limited classification, the systematic way in which it is designed makes it possible to test and expand it after further analyses.

Finally, our investigation aims to contribute to the ongoing debate in the field of Translation Studies concerning the universal laws of translation. The results of our analysis not only provide further evidence of the existence of the law of “explicitation”, but also help to understand better how the translation of irony works and, more specifically, point towards some of the trends that may operate in the translation of literary irony.



## References

### Primary sources

- Grass, G. (1992a). *Unkenrufe*. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. (2002a). *Im Krebsgang*. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. (1992b). *Mals averanys*. J. Fontcuberta i Gel (Translated into Catalan. German original *Unkenrufe*, 1992). Barcelona: Edicions 62.
- Grass, G. (1992c). *Malos presagios*. M. Sáenz (Translated into Spanish. German original *Unkenrufe*, 1992). Madrid: Alfaguara.
- Grass, G. (2000). *The Call of the Toad*. R. Manheim (Translated into English. German original *Unkenrufe*, 1992). London: Vintage.
- Grass, G. (1992d). *Ildevarlser*. P. Øhrgaard (Translated into Danish. German original *Unkenrufe*, 1992). Copenhagen: Gyldendal.
- Grass, G. (2002b). *I krebsegang*. (2nd ed.). P. Øhrgaard (Translated into Danish. German original *Im Krebsgang*, 2002). Copenhagen: Gyldendal.
- Grass, G. (2003a). *Com els crancs*. J. Fontcuberta i Gel (Translated into Catalan. German original *Im Krebsgang*, 2002). Barcelona: Edicions 62.
- Grass, G. (2003b). *A paso de cangrejo*. M. Sáenz (Translated into Spanish. German original *Im Krebsgang*, 2002). Madrid: Alfaguara.
- Grass, G. (2004). *Crabwalk*. K. Winston (Translated into English. German original *Im Krebsgang*, 2002). London: Faber and Faber.

### Secondary sources

- Aigner, J. C. (2001). *Der ferne Vater: Zur Psychoanalyse von Vatererfahrung, männlicher Entwicklung und negativem Ödipuskomplex*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Alarcos Llorach, E. (1994). *Gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Alsina, V. (2008). *Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen: Les traduccions al català*. Vic: Eumo.

- American Psychological Association. (2010). *Publication Manual of the American Psychological Association* (6th ed.). Washington: Author.
- Anscombe, J. C., & Ducrot, O. (1983). *L'argumentation dans la langue* (2nd ed). Liège: Pierre Mardaga.
- Argaman, O. (2009). Linguistic markers and emotional intensity. *Journal of Psycholinguistic Research*, 39(2), 89-99. doi: 10.1007/s10936-009-9127-1
- Armstrong, N. (2005). *Translation, linguistics, culture: A French-English Handbook*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Attardo, S. (1997). The semantic foundations of cognitive theories of humor. *Humor: International Journal of Humor Research*, 10(4), 395-420.
- Attardo, S. (2000). Irony as relevant inappropriateness. *Journal of Pragmatics*, 32(6), 793-826. doi:10.1016/S0378-2166(99)00070-3
- Averintseva-Klisch, M. (2008). To the right of the clause. Right-dislocation vs. afterthought. In C. Fabricius-Hansen & W. Ramm (Eds.), *'Subordination' versus 'Coordination' in sentence and text* (pp. 217-238). Amsterdam: John Benjamins.
- Badia i Margarit, A. M. (1994). *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Proa.
- Baker, M. (1996). Corpus-based translation studies: the challenges that lie ahead. In H. Somers (Ed.), *Terminology, LSP and translation: Studies in language engineering, in honour of Juan C. Sager* (pp. 175-186). Amsterdam: John Benjamins.
- Bal, M. (1987). *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. J. Franco (Translated into Spanish. Dutch original *De Theorie van vertellen en verhalen*, 1980). Madrid: Cátedra.
- Bal, M. (1997). *Narratology: Introduction to the theory of narrative* (2nd ed.). C. Van Boheemen (Translated into English. Dutch original *De Theorie van vertellen en verhalen*, 1980). Toronto: University of Toronto Press.
- Ballart, P. (1994). *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Barbe, K. (1995). *Irony in context*. Amsterdam: John Benjamins.
- Becker Jensen, L. (1998). *Kancellistil eller Anders And – Sprog?* Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Behler, E. (1972). *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Behler, E. (1990). *Irony and the discourse of modernity*. Seattle: University of Washington Press.
- Bissinger, M. (Ed.). (2006). *Die Springer-Kontroverse: Ein Streitgespräch über*



*Deutschland*. Göttingen: Steidl.

- Bloom, H. (1994). *The Western canon: The books and school of the ages*. New York: Harcourt Brace.
- Blum-Kulka, Sh. (1986). Shifts of cohesion and coherence in translation. In J. House & Sh. Blum-Kulka (Eds.), *Interlingual and intercultural communication: Discourse and cognition in translation and Second Language Acquisition Studies* (pp. 17-35). Tübingen: Gunter Narr.
- Boerner, P. (1995). *Johann Wolfgang von Goethe* (29th ed.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Bonada, Ll. (1999, October). Les exigents traduccions de G. Grass. *El temps*, 800, 82-83.
- Booth, W. C. (1974). *A rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, W. C. (1991). *The rhetoric of fiction* (2nd ed.). London: Penguin Books. (Original work published 1961)
- Borrell, A. (1993). La funció de Za 13,7 en el relat marcà de la passió. In F. Raurell, D. Roure & P. R. Tragan (Eds.), *Tradició i traducció de la paraula: Miscel·lània Guiu Camps* (pp. 157-168). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Briguglia, C. (2009). *La traducció de la variació lingüística en el catalán literario contemporáneo: Las traducciones de Pasolini, Gadda y Camilleri* (Doctoral dissertation). Retrieved from <http://www.tdx.cat/>
- Brucart, J. M., & Rigau, G. (2002). La quantificació. In J. Solà, M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (Eds.), *Gramàtica del català contemporani* (pp. 1517-1589). Barcelona: Empúries.
- Büring, D. (1997). *The meaning of topic and focus: The 59<sup>th</sup> street bridge accent*. London: Routledge.
- Carreras, R. (1979). Significat. In J. Carreras (Dir.), *Enciclopèdia Catalana* (Vol. 13) (p. 592). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Cassany, D. (2007). *Esmolar l'eina: Guia de redacció per a professionals*. Barcelona: Empúries.
- Coromines, D. (2009). Les divergències d'intensitat en la traducció d'emocions i actituds: l'enuig i la ironia a les versions catalana i castellana de l'obra *Unkenrufe*. In V. Alsina, G. Andujar & M. Tricás (Eds.), *La representación del discurso individual en traducción* (pp. 85-104). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Coromines, D. (2010a). Anger-like feelings in translation: Intensity shifts and macrostructural impact. A case-study of Günter Grass's *Unkenrufe* and its Catalan and Spanish versions. *New Voices in Translation Studies*, 6, 1-18. Retrieved from <http://www.iatis.org/newvoices/index.php>

- Coromines, D. (2010b). A proposed methodology for analysing the translation of prose fiction texts with a narratively bound ironic component. In K. Lievois & P. Schoentjes (Eds.), *Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies: Vol. 9. Translating Irony* (pp. 63-98). Antwerp: Artesis University College Antwerp.
- Coromines, D. (2010c). Intensification, reduction or preservation of irony? Günter Grass's *Im Krebsgang* and its translation into English. In C. Valero (Ed.), *Dimensions of humor. Explorations in linguistics, literature, cultural studies and translation* (pp. 145-170). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Cummings, L. (2005). *Pragmatics: A multidisciplinary perspective*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Chakhachiro, R. (2007). Translating irony in political commentary texts from English to Arabic. *Babel*, 53(3), 216-240.
- Chakhachiro, R. (2009). Analysing irony for translation. *Meta*, 54(1), 32-48.
- Christensen, R. Z., & Christensen, L. (2009). *Dansk grammatik* (2nd ed). Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- De B. Moll, F. (2006). *Gramàtica històrica catalana*. (Translated into Catalan. Spanish original *Gramàtica històrica catalana*, 1952). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- De Wilde, J. (2010). The analysis of translated literary irony: some methodological issues. In K. Lievois & P. Schentjes (Eds.), *Linguistica Antverpiensia New Series – Themes in Translation Studies: Vol. 9. Translating Irony* (pp. 25-44). Antwerp: Artesis University College Antwerp.
- Delisle, J., Lee-Jahnke, H., & Cormier, Monique C. (1999). *Terminologie de la traduction*. Amsterdam: John Benjamins.
- Demonte, V. (1999). El adjetivo: clase y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal. In I. Bosque & V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 133-212). Madrid: Espasa.
- Dryer, M. S. (1998). Aspects of word order in the languages of Europe. In A. Siewierska (Ed.), *Constituent order in the languages of Europe* (pp. 283-319). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris: Les éditions de minuit.
- Enright, D. J. (1988). *The alluring problem: An essay on irony*. Oxford: Oxford University Press.
- Estelrich, P. (1999, October 1). Incòmode i humà. *Avui*, p. 41.
- Estelrich, P. (2002). Ein irdischer Schutzheiliger. In H. Freilinghaus (Ed.), *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen* (pp. 142-147). Göttingen: Steidl.

- Faura, N. (1998). *Futbol i llenguatge: La innovació lèxica a les cròniques i a les retransmissions futbolístiques*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Fischer-Hansen, B., & Kledal, A. (2009). *Grammatikken. Håndbog i dansk grammatik for udlændinge* (4th ed.). Herning: Special-pædagogisk forlag.
- Fontcuberta, J. (1999). L'experiència de traduir Günter Grass o la importància de la documentació. *Quaderns. Revista de Traducció*, 3, 137-145.
- Fontcuberta, J. (2002). Das Buch gehört jetzt euch. In: H. Freilinghaus (Ed.), *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen* (pp. 130-135). Göttingen: Steidl.
- Fortea, C. (2003). Traducir es un placer de dioses. *Vasos comunicantes*, 25, 33-37.
- Fowler, R. (1981). *Literature as social discourse: The practice of linguistic criticism*. London: Batsford Academic and Educational.
- Furst, L. R. (1988). Romantic irony and narrative stance. In F. Garber (Ed.), *Romantic irony* (pp. 293-309). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gibbs, R. W. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gil, A., & Vitores, A. (2009). *Comunicació i Discurs*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Gilbert, I. (1989). Text into origin: Apprenticeship of Joyce as artificer, Rilke as prodigal son. *Comparative Literature Studies*, 26(4), 304-323.
- Giora, R. (1997). Understanding figurative and literal language: The graded salience hypothesis. *Cognitive Linguistics*, 7, 183-206.
- Grass, G. (1997). *Essays und Reden III. 1980-1987*. Göttingen: Steidl.
- Grass, G. (2005, May 4). Freiheit nach Börsenmass. *Die Zeit*. Retrieved from <http://www.zeit.de/index>
- Grass, G. (2007). *Tot pelant la ceba*. P. Estelrich (Translated into Catalan. German original *Beim Häuten der Zwiebel*, 2006). Barcelona: Edicions 62.
- Green, G. M., & Morgan, J. L. (1981). Pragmatics, grammar, and discourse. In P. Cole (Ed.), *Radical Pragmatics* (pp. 167-181). New York: Academic Press.
- Grice, H. P. (1975). Logic and conversation. In P. Cole & J. L. Morgan (Eds.), *Syntax and Semantics: Vol. 3. Speech Acts* (pp. 41-58). New York: Academic Press.
- Grosz, B., & Ziv, J. (1994). Right dislocation and attentional state. In: R.

- Buchalla & A. Mittwoch (Eds.), *The proceedings of the 9<sup>th</sup> annual conference and workshop on discourse of the Israel Association for Theoretical Linguistics* (pp. 184-199). Jerusalem: Akademon Press.
- Gutt, E. (2000). *Translation and relevance: Cognition and context*. Manchester: St. Jerome Publishing. (Original work published 1991)
- Halliday, M. A. K. (1973). *Explorations in the functions of language*. London: Edward Arnold.
- Hamamoto, H. (1998). Irony from a cognitive perspective. In R. Carston & S. Uchida (Eds.), *Relevance Theory* (pp. 257-281). Amsterdam: John Benjamins.
- Hamblin, C. L. (1993). *Fallacies*. Newport News: Vale Press.
- Hamon, P. (1996). *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette.
- Hansen, G. (1986). *Kontrastive Analyse des Artikelgebrauchs im Dänischen und Deutschen*. Copenhagen: Nyt nordisk forlag Arnold Busck.
- Harvey, K. (1998). Compensation. In M. Baker (Ed.), *Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 37-40). London: Routledge.
- Hatim, B., & Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. London: Longman.
- Helbig, G. (1996). *Deutsche Grammatik: Grundfragen und Abriß* (3rd ed.). Munich: Iudicium.
- Helbig, G., & Buscha, J. (1991). *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht* (14th rev. ed.). Berlin: Langenscheidt.
- Hernanz, M. Ll. (2002). L'oració. In J. Solà, M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (Eds.), *Gramàtica del català contemporani* (pp. 993-1073). Barcelona: Empúries.
- Hernanz, M. LL., & Brucart, J. M. (1987). *La sintaxis*. Barcelona: Crítica.
- Holmes, J. (1988). The name and nature of translation studies. In R. Van den Broeck (Ed.), *Translated!* (pp. 67-80). Amsterdam: Rodopi. (Original work published 1972)
- Huddleston, R., & Pullum, G. K. (2002). *The Cambridge grammar of the English language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hurtado Albir, A. (1996). La enseñanza de la traducción directa «general». Objetivos de aprendizaje y metodología. In A. Hurtado Albir (Ed.), *La enseñanza de la traducción* (pp. 31-55). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's edge: The theory and politics of irony*. London:

Routledge.

- Japp, U. (1999). *Theorie der Ironie*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Kierkegaard, S. (1968). *The concept of irony with constant reference to Socrates*. L. M. Capel (Translated into English. Danish original *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*, 1841). Bloomington: Indiana University Press.
- Koch, P., & Oesterreicher, W. (1990). *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Kovacci, O. (1999). El adverbio. In I. Bosque & V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 707-786). Madrid: Espasa.
- Lämmert, E. (1983). *Bauformen des Erzählens* (8th ed.) Stuttgart: Metzler. (Original work published 1955)
- Laplace, C. (1994). *Théorie du langage et théorie de la traduction*. Paris: Didier Érudition.
- Laviosa, S. (1998). Universals. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 306-310). London: Routledge.
- Leech, G. N., & Short, M. H. (1981). *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose*. London: Longman.
- Leech, G. N., Rayson, P., & Wilson, A. (2001). *Word frequencies in written and spoken English: based on the British National Corpus*. Harlow: Longman.
- Lefevere, A., & Bassnett, S. (1998). Where are we in Translation Studies? In S. Bassnett & A. Lefevere (Eds.), *Constructing cultures: Essays on literary translation* (pp. 1-11). Clevedon: Multilingual Matters.
- López Serena, A. (2007). *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*. Madrid: Gredos.
- López, A., & Morant, R. (2002). L'adverbi. In J. Solà, M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (Eds.), *Gramàtica del català contemporani* (pp. 1797-1852). Barcelona: Empúries.
- Lorente, M. (2002). Altres elements lèxics. In J. Solà, M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (Eds.), *Gramàtica del català contemporani* (pp. 831-888). Barcelona: Empúries.
- Marco, J. (2000). La traducció de la metàfora lexicalitzada als textos literaris: problemes i mètodes. In V. Salvador & A. Piquer (Eds.), *El discurs prefabricat: Estudis de fraseologia teòrica i aplicada* (pp. 139-151). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Marco, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns. Revista de traducció*, 11, 129-149.
- Master, P. (1997). The English article system: Acquisition, function and pedagogy. *System*, 25(2), 215-232.

- Mateo, M. (1995). The translation of irony. *Meta*, 40(1), 171-178.
- Melción, J. (2003). Èxodes, viatges, desvaris i naufragis. In C. Puig (Ed.), *Pere Calders i el seu temps* (pp. 43-67). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Muecke, D. C. (1970). *Irony*. London: Methuen.
- Muecke, D.C. (1969). *The compass of irony*. London: Methuen.
- Muecke, D.C. (1982). *Irony and the Ironic*. London: Methuen.
- Munday, J. (1998). A computer-assisted approach to the analysis of translation shifts. *Meta*, 43(4), 542-556.
- Neuhaus, V. (2010). *Günter Grass. Hundejahre: Kommentar und Materialien*. Göttingen: Steidl.
- Newman Hutchens, E. (1973). Die Identifikation der Ironie. In H. E. Hass & G. A. Mohrlüder (Eds.), *Ironie als literarisches Phänomen* (pp. 47-56). Cologne: Kiepenheuer & Witsch.
- Nord, Ch. (1998). La unidad de traducción en el enfoque funcionalista. *Quaderns. Revista de traducció*, 1, 65-77.
- Nowakowska, A. (2009). Thématisation et dialogisme: le cas de la dislocation. *Langue française*, 163(3), 79-98.
- Øhrgaard, P. (1988). On translating Günter Grass. In P. Talgeri & S. B. Verma (Eds.), *Literature in translation. From cultural transference to metonymic displacement* (pp. 187-193). Bombay: Popular Prakashan.
- Øhrgaard, P. (2002a). Nähe und Ferne. In H. Freilinghaus (Ed.), *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen* (pp. 99-107). Göttingen: Steidl.
- Øhrgaard, P. (2002b). Statt eines Vorworts. In H. Freilinghaus (Ed.), *Der Butt spricht viele Sprachen: Grass-Übersetzer erzählen* (pp. 9-11). Göttingen: Steidl.
- Øhrgaard, P. (2004). Litterær oversættelser og kulturformidling. *Übersetzung als Kulturvermittlung – im Deutsch-Dänischen Kontext* [Special issue]. *Zeitschrift für germanistische Literaturforschung in Skandinavien*, 48, 107-121.
- Øhrgaard, P. (2007). *Günter Grass: L'homme et l'œuvre*. C. Porcell (Translated from German. Danish original: *Fortsættelse følger... Et essay om Günter Grass*, 2006). Paris: Éditions du Seuil.
- Øhrgaard, P. (2009). *Tyskland. Europas hjerte* [ePub-produktion: Book Partner Media]. Retrieved from <http://www.saxo.com/dk/item/per-oehrgaard-tyskland.aspx>
- Palma, S. (1995). La scalarité dans les expressions figées: le cas des locutions à

- polarité. In J. Anscombe (Ed.), *Théorie des Topoi* (pp. 145-175). Paris: Éditions Kimé.
- Pavón, M. V. (1999). Clases de partículas: Preposición, conjunción y adverbio. In I. Bosque & V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 567-655). Madrid: Espasa.
- Payrató, LL. (2002). L'enunciació i la modalitat oracional. In J. Solà, M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (Eds.), *Gramàtica del català contemporani* (pp. 1149-1220). Barcelona: Empúries.
- Pelsmaekers, K., & Van Besien, F. (2002). Subtitling irony: Blackadder in Dutch. *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, 8(2), 241-266.
- Picallo Soler, C. (2002). L'adjectiu i el sintagma adjectival. In J. Solà, M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (Eds.), *Gramàtica del català contemporani* (pp. 1641-1688). Barcelona: Empúries.
- Plogstedt, S. (1991). *Niemands Tochter: Auf der Suche nach dem Vater*. Munich: Piper.
- Ravé, L. (2007). *El paraíso de Hanah*. Castelló: Ellago.
- Reich-Ranicki, M. (2005). *Unser Grass*. Munich: Deutscher Taschenbuch.
- Reiss, K. (1986). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen* (3rd ed.). Munich: Max Hueber.
- Rey, J., & Tricás, M. (2006). La traducción de algunas relaciones concesivas y causales entre el francés y el español desde una perspectiva contrastiva. In P. Elena, & J. de Kock (Eds.), *Gramática y traducción* (pp. 239-278). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rimmon-Kenan, S. (1983). *Narrative fiction: Contemporary poetics*. London: Routledge.
- Roetzer, H. G., & Siguán, M. (1990). *Historia de la literatura alemana* (Vol. 1). Barcelona: Ariel.
- Rubattel, C. (1990). Polyphonie et modularité. *Cahiers de Linguistique française*, 11, 297-310.
- Sánchez, M. T. (2009). *The problems of literary translation: A study of the theory and practice of translation from English into Spanish*. Oxford: Peter Lang.
- Sanmartí, J. M. (1975). Gdansk. In J. Carreras (Dir.), *Enciclopèdia Catalana* (Vol. 8) (p. 35). Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Searle, J. R. (1979). *Expression and meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. R. (1992). *Speech acts: An essay in the philosophy of language*.

- Cambridge: Cambridge University Press. (Original work published 1969)
- Semino, E., & Short, M. (2004). *Corpus stylistics: Speech, writing and thought presentation in a corpus of English writing*. London: Routledge.
- Seto, K. (1998). On non-echoic irony. In R. Carston & S. Uchida (Eds.), *Relevance Theory* (pp. 239-255). Amsterdam: John Benjamins.
- Siguán, M. (2005). Traducción literaria y variación lingüística. *Philologia Hispalensis*, 19(2), 203-214.
- Simpson, M. (1992). *Der ferne Vater*. B. Walitzek (Translated into German. English original *The lost father*, 1991). Frankfurt am Main: Krüger.
- Simpson, P. (2003). *On the discourse of satire: Towards a stylistic model of satirical humour*. Amsterdam: John Benjamins.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1981). Irony and the use – mention distinction. In P. Cole (Ed.), *Radical Pragmatics* (pp. 295-318). New York: Academic Press.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1998). Irony and relevance: A reply to Seto, Hamamoto and Yamanashi. In R. Carston & S. Uchida (Eds.), *Relevance Theory* (pp. 283-293). Amsterdam: John Benjamins.
- Stolz, D. (2005). *Günter Grass, der Schriftsteller: Eine Einführung*. Göttingen: Steidl.
- Szegedy-Maszák, M. (1988). Romantic irony in nineteenth-century Hungarian literature. In F. Garber (Ed.), *Romantic irony* (pp. 202-224). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Tank, K. L. (1973). Deutsche politik im literarischen Werk von Günter Grass. In M. Jurgensen (Ed.), *Grass. Kritik, Thesen, Analysen* (pp. 167-189). Bern: Franke Verlag.
- Thom, P. (1981). *The Syllogism*. Munich: Philosophia Verlag.
- Tiesler, I. (1985). *Günter Grass: Katz und Maus* (2nd ed.). Munich: Oldenbourg.
- Toplak, M., & Katz, A. N. (2000). On the uses of sarcastic irony. *Journal of Pragmatics*, 32(10), 1467-1488.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Tricás, M. (1991). Polifonía discursiva y traducción. In F. Lafarga & M. T. Donaire (Coord.), *Traducción y adaptación cultural: España – Francia* (pp. 513-528). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Vallduví, E. (1990). The role of plasticity in the association of focus and prominence. In Y. No and M. Libucha (Eds.), *Proceedings of the 7<sup>th</sup> Eastern States Conference of Linguistics* (pp. 295-306). Ohio: The Ohio State University.



- Vallduví, E. (2002). L'oració com a unitat informativa. In J. Solà, M. R. Lloret, J. Mascaró & M. Pérez Saldanya (Eds.), *Gramàtica del català contemporani* (pp. 1221-1279). Barcelona: Empúries.
- Van Eemeren, F. H., & Grootendorst, R. (1992). *Argumentation, communication, and fallacies: A pragma-dialectical perspective*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Van Leuven-Zwart, K. (1989). Translation and original. Similarities and dissimilarities, I. *Target*, 1(2), 151-181.
- Van Leuven-Zwart, K. (1990). Translation and original. Similarities and dissimilarities, II. *Target*, 2(1), 69-95.
- Vinay, J. P., & Darbelnet, J. (1990). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Les éditions Didier. (Original work published 1958)
- Vormweg, H. (2002). *Günter Grass*. Hamburg: Rowohlt.
- Wallace, S. (1982). Figure and ground: The interrelationships of linguistic categories. In P. J. Hopper (Ed.), *Tense-Aspect: Between semantics and pragmatics* (pp. 201-223). Amsterdam: John Benjamins.
- Weinrich, H. (2007). *Textgrammatik der deutschen Sprache* (4th rev. ed.). Hildesheim: Georg Olms.
- Winston, K. (2002). Wacken und Klötze aus dem Wege geräumt. In H. Freilinghaus (Ed.), *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen* (pp. 73-81). Göttingen: Steidl.
- Zabalbeascoa, P. (2003). Translating audiovisual screen irony. In L. Pérez (Ed.), *English in the World Series: Vol. 2. Speaking in tongues: Languages across contexts and users* (pp. 305-322). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Zimmermann, H. (2006). *Günter Grass unter den Deutschen. Chronik eines Verhältnisses*. Göttingen: Steidl.
- Zubizarreta, M. L. (1999). Las funciones informativas: tema y foco. In I. Bosque & V. Demonte (Eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 4217-4242). Madrid: Espasa.
- Zuschlag, K. (2002). *Narrativik und literarisches Übersetzen: Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Gunter Narr.

## Reference resources

- Alcover, A. M., & De B. Moll, F. (1962). *Diccionari català-valencià-balear*. Retrieved from <http://dcvb.iecat.net/>
- Axelsen, J. (1992). *Dansk-engelsk ordbog* (9th ed.). Copenhagen: Gyldendal.
- Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. *Berliner Zeitung Corpus*. Retrieved from <http://www.dwds.de/>
- Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. *Das digitale Wörterbuch der deutschen Sprache des 20. Jahrhunderts (DWDS)*. Retrieved from <http://www.dwds.de/>
- Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. *Tagesspiegel Corpus*. Retrieved from <http://www.dwds.de/>
- Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. *Zeit-Corpus*. Retrieved from <http://www.dwds.de/>
- Cambridge University Press. *Cambridge advanced learner's dictionary*. Retrieved from <http://dictionary.cambridge.org/>
- Centre de Terminologia TERMCAT. *Cercaterm*. Retrieved from <http://www.termcat.cat/ca/Cercaterm>
- Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. (2005). *Den danske ordbog*. Retrieved from <http://ordnet.dk/ddo>
- Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. (2005). *Ordbog over det danske sprog*. Retrieved from <http://ordnet.dk/ods>
- Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. *KorpusDK*. Retrieved from <http://ordnet.dk/korpusdk>
- Duden. (1977). *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Author.
- Duden. (1992). *Duden Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten: Wörterbuch der Deutschen Idiomatik*. Mannheim: Author.
- Duden. (1997). *Duden Richtiges und Gutes Deutsch* (4th rev. ed.). Mannheim: Author.
- Duden. (2003). *Deutsches Universalwörterbuch* (5th rev. ed.). Retrieved from <http://www.duden.de/>
- Enciclopèdia Catalana. (1996). *Diccionari alemany-català* (2nd ed.). Barcelona: Author.
- Enciclopèdia Catalana. (1997). *Diccionari anglès-català* (2nd ed.). Barcelona: Author.
- Franquesa, M. (2007). *Diccionari de sinònims Franquesa*. (2nd rev. ed.) Barcelona: Enciclopèdia catalana.

- Institut d'Estudis Catalans. (1996). *Diccionari de freqüències*. Barcelona: Author.
- Institut d'Estudis Catalans. (2007). *Diccionari de la llengua catalana* (2nd ed.). Retrieved from <http://dlc.iec.cat/>
- Institut d'Estudis Catalans. *Corpus textual informatitzat de la llengua catalana (CTIL)*. Retrieved from <http://ctilc.iec.cat/>
- Merriam-Webster. (2008). *Merriam-Webster's advanced learner's English dictionary*. Springfield: Author.
- Meyers, J. D. (1980). *Meyers enzyklopädisches Lexikon*. Mannheim: Bibliographisches Institut.
- Moeschler, J., & Reboul, A. (1994). *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Moliner, M. (1998). *Diccionario de uso del español* (2nd ed.). Madrid: Gredos.
- Oxford University Press. (1989). *Oxford English dictionary* (2nd rev. ed.). Retrieved from <http://www.oed.com/>
- Oxford University Press. (2008). *Concise Oxford English dictionary* (12th rev. ed.). Retrieved from [http://www.oxfordreference.com/views/BOOK\\_SEARCH.html?book=t23](http://www.oxfordreference.com/views/BOOK_SEARCH.html?book=t23)
- Oxford University Press. *Oxford advanced learner's dictionary* (7th ed.). Retrieved from <http://oxforddictionaries.com/page/askoxfordredirect?view=uk>
- Politiken. (2009). *Nudansk ordbog* (19th ed.). Copenhagen: Author.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22nd ed.). Retrieved from <http://www.rae.es/rae.html>
- Real Academia Española. (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Retrieved from <http://buscon.rae.es/dpdI/>
- Real Academia Espanyola. *Corpus de referencia del español actual (CREA)*. Retrieved from <http://corpus.rae.es/creanet.html>
- Reuters. *Reuters Corpus*. Retrieved from <http://corpus.leeds.ac.uk/protected/query.html>
- Sanmartín, J. (1998). *Diccionario de argot*. Madrid: Espasa.
- Schweikle, G., & Schweikle, Ingrid (Eds.). (1990). *Metzler Literatur Lexikon* (2nd rev. ed.). Stuttgart: Metzler.
- Sloane, T. O. (2001). *Encyclopedia of rhetoric*. Oxford: Oxford University Press.
- Universität Potsdam, & Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. *dlexDb*. Retrieved from <http://www.dlexdb.de/>

University of Leeds. *British News*. Retrieved from <http://corpus.leeds.ac.uk/protected/query.html>

University of Oxford. *The British National Corpus (BNC)*. Retrieved from <http://www.natcorp.ox.ac.uk/corpus/>

University of Wisconsin-Madison. *Cooperative Children's Book Center (CCBC)*. Retrieved from <http://www.education.wisc.edu/ccbc/>