

***La recepció de Heinrich Böll a Espanya***

***Jordi Jané i Lligé***

***Treball de tesi doctoral dirigit per Pilar Estelrich i Arce***  
*Departament de Traducció i Filologia de la Universitat Pompeu Fabra*

Barcelona, abril de 2006

DL: B.18400-2007

ISBN:

## Agraïments

L'elaboració d'aquesta tesi doctoral, que vaig iniciar el setembre de 2002 tot just presentat el meu treball per a l'obtenció del Diploma d'Estudis Avançats (DEA), s'ha vist afavorida per les condicions de treball de què he gaudit des d'aleshores, especialment en iniciar-la.

Del setembre de l'any 1999 fins al setembre de l'any 2003 vaig ser lector de català al Seminari de Romàniques de la Universitat de Tübingen –amb el qual segueixo mantenint fins avui una estreta relació, gràcies al catedràtic de lingüística romànica Johannes Kabatek– i al 'Sprachenzentrum' de la Universitat de Stuttgart: això em permeté d'una banda accedir a una gran quantitat de material bibliogràfic relatiu a la recepció de Böll a Alemanya, i de l'altra treballar a fons diferents aspectes textuais de les obres de Böll. Al 'Colloquium' del Seminari de Romàniques de la Universitat de Tübingen, que durant el semestre d'estiu de l'any 2002 estigué a càrrec del catedràtic Peter Koch i del seu professor assistent Richard Waltereit, vaig presentar alguns aspectes del meu treball DEA, en el qual ja m'ocupava de Böll. Els comentaris dels participants en aquell 'Colloquium' em van ser de gran utilitat per al posterior plantejament de la tesi doctoral.

També al Seminari de Romàniques de la Universitat de Tübingen vaig establir contacte amb la professora Heidi Aschenberg, a qui he d'agrair in comptables suggeriments per al meu treball, així com nombroses indicacions bibliogràfiques, i la qual, a més a més, ha fet d'informant en l'apartat de descripció textual de les obres originals de Böll que analitzo en aquest treball de tesi.

També he d'agrair la feina d'informants a Uwe Reutter i Ulrike Späth, també vinculats a la Universitat de Tübingen, juntament amb Michael Klein de la Universitat d'Innsbruck i Dieter Müller, a Barcelona. He recorregut a tots ells en diferents fases d'escriptura del meu treball perquè valoressin els textos que jo analitzava així com les meves interpretacions.

De l'octubre de 2003 a juliol de 2004 vaig gaudir d'una beca d'investigació 'Marie Curie' a l'arxiu/ hemeroteca de la Universitat d'Innsbruck, 'Innsbrucker

Zeitungsarchiv' (IZA), el qual, sota les ordres del professor Michael Klein, està especialitzat en crítica literària i qüestions de recepció, sobretot relatives al món germànic, encara que no exclusivament. Aquesta beca em va permetre estudiar detingudament els fons de l'arxiu corresponents a la recepció de Böll a la premsa alemanya, i alhora em va oferir la possibilitat d'assentar les bases del meu treball, així com les primeres versions de la seva redacció. Van ser deu mesos de treball intens i fructífer, en els quals vaig comptar amb l'ajut i les indicacions de Michael Klein, director de l'arxiu i aleshores professor en actiu del Departament de Germàniques de la Universitat, amb qui vaig discutir en diferents ocasions sobre les línies d'investigació que anava seguint en el meu treball, així com de tots els altres membres de l'arxiu: Monika Klein, Heidemarie Abfaltrerer, Margaret Graf i Anneliese Teutsch, que en tot moment es van mostrar sol·lícits per ajudar-me en els múltiples problemes de recerca i en les múltiples qüestions lingüístiques amb què m'anava topant.

En relació a l'etapa inicial del meu treball cal que em refereixi també a les indicacions que van fer-me els membres del tribunal que va avaluar el meu treball DEA a la Universitat Pompeu Fabra, Enric Gallén, Marcel Ortín i Pilar Estelrich, les quals van contribuir a fixar de forma molt adequada les línies que he seguit després en la meua investigació.

Pel que fa a aspectes tècnics i informàtics, de mostrar el meu agraïment a Lluís Fernández, el qual ha trobat sempre solucions als problemes que li plantejava.

De forma molt especial cal que agraeixi a Pilar Estelrich, la meua directora de tesi, el suport continuat des del primer moment i fins al darrer, la immensa feïnada, les indicacions bibliogràfiques, les correccions i les observacions sempre atinades. El fet que aquest treball hagi estat possible l'he d'agrair en gran part a l'excel·lent direcció de Pilar Estelrich.

A títol personal cal esmentar el suport moral i intel·lectual de familiars i amics, i la seva insistència perquè acabés aquest projecte, especialment dels meus pares, Pere Jané i M. Rosa Lligé, i d'Emília Olivé, Quim Sitjar, José María Cambor, Marc Domingo i Anna Alsina. L'elaboració d'una tesi doctoral feta en la seva gran part paral·lelament a l'activitat professional requereix un grandíssim esforç, que sense aquest suport, no hauria estat possible.

## Índex

<b>0. Introducció.....</b>	<b>7</b>
<b>1. L'obra de Heinrich Böll i la seva recepció a Alemanya .....</b>	<b>13</b>
1.1. <i>La figura de Heinrich Böll en el panorama literari alemany actual</i>	
1.2. <i>Breus notes biogràfiques</i>	
1.3. <i>La postguerra alemanya i el reinici de l'activitat literària</i>	
1.4. <i>L'obra de Heinrich Böll: inicis, característiques generals, periodització i recepció</i>	
<b>2. El panorama cultural a l'Espanya de la postguerra (1939-1975). La situació del món literari català .....</b>	<b>48</b>
2.1. <i>El panorama cultural a la postguerra espanyola</i>	
2.2. <i>La situació del món literari català</i>	
<b>3. Història i fases de la recepció de l'obra de Heinrich Böll a Espanya .....</b>	<b>84</b>
3.1. <i>Plantejament i precisions prèvies</i>	
3.2. <i>Breu descripció de l'evolució de l'obra de Böll a Espanya</i>	
3.3. <i>Estudis existents sobre la recepció de Böll a Espanya</i>	
3.3.1. <i>Manuel José González García-Carrascal (1981)</i>	
3.3.2. <i>M<sup>a</sup> Clara Ubieta Artur (1999)</i>	
3.4. <i>Proposta personal de periodització de la recepció de l'obra de Heinrich Böll a Espanya</i>	
3.4.1. <i>Primera fase de la recepció de Böll (1959-1972)</i>	
3.4.2. <i>Segona fase de la recepció de Böll (1972-1974)</i>	
3.4.3. <i>Tercera fase de la recepció de Böll (1974-1985)</i>	
3.4.4. <i>Quarta fase de la recepció de Böll a Espanya (1985- fins a l'actualitat)</i>	
<b>4. Elaboració d'un mètode d'anàlisi de traduccions d'obres narratives de ficció .....</b>	<b>148</b>
4.1. <i>Mètode d'anàlisi de traduccions. Juliane House: Translation Quality Assessment. A Model Revisited (1997)</i>	

4.2. Revisió d'alguns conceptes del mètode de House per a l'aplicació a l'anàlisi de textos narratius de ficció.	
4.2.1. Modes de Narrar	
4.2.2. Mons discursius en les obres de ficció	
4.3. Presentació del mètode de House revisat per a l'aplicació a textos narratius de ficció	
4.4. El model de House al costat d'altres perspectives teòriques de crítica de traducció.	
4.4.1. Els textos en els seus contextos	
4.4.2. Un model de base lingüística per a l'anàlisi de traduccions literàries	
4.4.3. L'equivalència funcional	
4.5. Justificació de la tria de les obres.	
<b>5. Böll en les traduccions catalanes i castellanes .....</b>	<b>195</b>
5.1. <i>Haus ohne Hüter</i>	
5.2. <i>El pa dels anys joves</i> (traducció catalana de Carme Serrallonga)	
5.2.1 Presentació	
5.2.2. Conclusions de l'anàlisi	
5.3. <i>Opiniones de un payaso/ Opinions d'un pallaso</i> (traduccions castellanes de Lucas Casas i d'Alfonsina Janés i versió catalana de Carme Gala)	
5.3.1 Presentació	
5.3.2. Conclusions de l'anàlisi	
5.3.2.1. Traducció de Lucas Casas	
5.3.2.2. Traducció d'Alfonsina Janés	
5.3.2.3. Traducció de Carme Gala	
5.4. <i>El honor perdido de Katharina Blum</i> (traducció castellana d'Helene Kathendal)	
5.4.1. Presentació	
5.4.2. Conclusions de l'anàlisi	
<b>6. Conclusions .....</b>	<b>239</b>

<b>7. Annex 1</b> .....	<b>253</b>
Annex 1.1. (fitxes de la primera fase de recepció de Böll (1959 – 1972))	
Annex 1.2. (fitxes de la segona fase de recepció de Böll (1972 – 1974))	
Annex 1.3. (fitxes de la tercera fase de recepció de Böll (1974 – 1985))	
Annex 1.4. (fitxes de la quarta fase de recepció de Böll (1985 – fins a l'actualitat))	
<b>8. Annex 2</b> .....	<b>465</b>
Annex 2.1. Anàlisi dels fragments de <i>Das Brot der frühen Jahre</i>	
Annex 2.2. Anàlisi dels fragments de <i>Ansichten eines Clowns</i>	
Annex 2.3. Anàlisi dels fragments de <i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i>	
<b>9. Bibliografia</b> .....	<b>804</b>

## INTRODUCCIÓ

Aquest treball de tesi doctoral porta per títol ‘La recepció de Heinrich Böll a Espanya’ i el primer que cal fer és fixar els seus límits i les línies generals d’estudi. ‘Recepció’ és el concepte central que articula un dels darrers enfocaments teòrics dels estudis literaris del segle XX, concretament l’anomenada *Rezeptionsästhetik* (estètica de la recepció), nascuda a partir dels treballs de Hans Robert Jauss i el nucli de la Universitat de Constança (Alemanya) als anys setanta del segle passat. Aquesta teoria es basa en una perspectiva d’anàlisi del fet literari no centrada en l’estudi de les immanències del text, sinó més aviat en la manera com els factors individuals i socials en condicionen la lectura, la interpretació i la difusió. Aplicat el terme a autors i obres literàries procedents de literatures estrangeres, com és el cas d’aquest treball, associem en primera instància la ‘recepció’ a les vies d’incorporació de l’autor al sistema literari propi i a les circumstàncies històriques que determinaren aquest procés; és allò que Harald Kittel, membre del grup de Göttingen, anomena ‘història externa de la recepció’<sup>1</sup>.

Harald Kittel i el grup de Göttingen<sup>2</sup>, els plantejaments dels quals he utilitzat en el meu estudi, tenen molt present en els seus treballs, al seu torn, l’enfocament que Itamar Even-Zohar proposava per als estudis literaris en el seu article ‘Polysystem Theory’, escrit el 1979. En aquell famós article, el professor hebreu també definia la literatura no com un sistema aïllat i autònom que els estudiosos han de desxifrar, sinó com un sistema integrant d’un complex de sistemes més ampli, els quals, tot interaccionant, configuren el conjunt d’una societat determinada –el sistema polític, l’econòmic, etc. En aquell mateix article, Even-Zohar descrivia el funcionament intern d’un sistema literari a partir de les relacions d’equilibri i tensió que s’estableixen en el seu si entre una producció canònica central que dicta unes normes per als productes literaris i una producció marginal que en la majoria dels casos intenta desplaçar el cànon del seu lloc de poder. En aquest esquema simplificat del funcionament de l’activitat literària calia reservar un lloc important per a l’activitat traductora en tant que configuradora en major o menor grau del propi sistema.

---

<sup>1</sup> Kittel (1988)

<sup>2</sup> El grup de Göttingen ha estat responsable entre 1987 i 2004 del projecte d’investigació *Die literarische Übersetzung* (la traducció literària) de la Universitat de Göttingen, i ha publicat un total de 18 volums (temàtics) en aquest espai de temps, amb contribucions del propi grup i d’especialistes de tot el món.

Així com els seguidors de la teoria del polisistema, majoritàriament, han orientat els seus treballs al voltant del fenomen de la traducció cap a l'estudi del sistema literari receptor (*target language/ target culture*), els investigadors vinculats a la Universitat de Göttingen han tendit a incloure en els seus plantejaments i anàlisis també l'estudi de la cultura i llengua de sortida (*source language/ source culture*), en tant que element determinant de les característiques de tot procés de 'recepció'.

Aquest darrer enfocament, l'estudi del procés de recepció des d'una perspectiva doble i en certa manera cronològica –des de la cultura de sortida fins a la cultura d'arribada–, és el que m'ha semblat més adequat de dur a terme en el meu treball d'investigació. Aquesta opció ha estat facilitada pel fet d'haver estat lector de català a les universitats de Tübingen i Stuttgart entre els anys 1999 i 2003, i d'haver gaudit d'una beca d'investigació a l'Arxiu de Premsa de la Universitat d'Innsbruck (*Innsbrucker Zeitungsarchiv*) entre el 2003 i el 2004. D'aquesta manera, en el meu treball he intentat primer de tot definir el lloc que Böll ha ocupat en el sistema literari alemany des de la seva irrupció a la vida pública en els anys de la crua postguerra fins a l'actualitat: el primer capítol d'aquesta tesi està dedicat a l'anàlisi d'aquest aspecte. Seguint una mica el concepte de 'recepció' que plantejava al començament, però, aquesta descripció inicial de la recepció alemanya de l'autor no ha de servir en cap cas per fixar una recepció 'canònica' i 'vertadera', per després detectar 'desviacions' en la recepció espanyola i la catalana, sinó que justament ha de servir per reconèixer l'especificitat del procés a Espanya, determinar-ne l'abast, i veure si les lectures que es fan de l'autor entre nosaltres enriqueixen les lectures fetes en el seu àmbit literari propi.

Però si la descripció del sistema literari d'origen em sembla plausible i necessària –especialment ateses les condicions en què jo he pogut realitzar el meu treball–, el nucli, o més ben dit un dels nuclis, d'aquest treball és l'anàlisi del procés que dugué a introduir l'obra de Böll entre nosaltres, que el convertí en un autèntic *bestseller* a començaments dels anys setanta del segle passat i alhora en un autor de referència per als nuclis catòlics renovadors, i que lentament acabà fent-lo desaparèixer gairebé definitivament del panorama literari espanyol a finals dels vuitanta. Al capítol 2 presentaré les característiques dels sistemes literaris espanyol i català en el moment de la introducció de Böll, i descriuré la seva evolució fins a l'arribada de la democràcia. En aquest sentit, ja cal destacar la peculiaritat del sistema literari català, el qual, sobretot en l'època en què Böll s'introduí a Espanya, tenia una existència gairebé restringida a la



producció literària pròpia i enormes mancances en la majoria de camps: premsa i mitjans de comunicació, món acadèmic, etc.

Al capítol 3 analitzaré tots els documents que testimonien el procés de recepció de Böll a Espanya que he pogut localitzar –procedents de la premsa diària, de l'especialitzada, i del món acadèmic–, i afegint-hi l'anàlisi de les dades procedents del món editorial referents a l'autor, a banda d'altres qüestions més puntuals d'història de la literatura, proposaré una periodització en quatre fases de la recepció de Böll entre nosaltres. Per tal de facilitar el seguiment d'aquesta anàlisi, presentaré a part les fitxes de tots aquests documents, en l'annex 1, organitzades cronològicament.

La descripció dels sistemes literaris que anuncio, ja ho he anat avançant, especialment la dels sistemes espanyol i català, i en menor mesura l'alemany, es basa en la consideració dels agents que semblen determinants en l'accionament i desenvolupament del procés de recepció que descriu: editorials, premsa i mitjans de comunicació, i món acadèmic, dels quals és possible localitzar documentació.

Amb tot, el meu estudi de recepció es va iniciar, de fet, partint de la idea que un dels aspectes crucials que determinen la manera que un autor té d'incorporar-se a un nou medi literari és la manera com se'l tradueix, i en conseqüència la manera com se'l llegeix. La traducció és un element central de tot procés de recepció. El segon gran nucli del meu treball, doncs, consisteix en l'anàlisi d'algunes traduccions castellanques i catalanes d'obres de Böll. Un cop analitzat el procés extern de recepció, vaig triar les obres que em van semblar més representatives per definir la recepció espanyola i catalana de Böll, i, tot aplicant criteris narratològics, vaig escollir alguns fragments representatius de cadascuna d'elles per a la meua anàlisi. En el capítol 4 presento un model d'anàlisi i 'avaluació' de textos originals i traduccions, i en el capítol 5, després de fer una breu introducció històrica i argumental de cadascuna de les obres a analitzar, presento l'aplicació d'aquest model als esmentats fragments. El desenvolupament de tota l'anàlisi de textos està recollida en l'annex dos del treball, mentre que he reservat el cos central del capítol cinquè a les conclusions finals extretes de l'estudi. Els fragments analitzats pertanyen a les següents novel·les: *Das Brot der frühen Jahre* (i de la seva traducció catalana *El pa dels anys joves*); *Ansichten eines Clowns* (de les dues traduccions al castellà existents, totes dues titulades *Opiniones de un payaso* i de la traducció catalana *Opinions d'un pallasso*); i finalment *Die verlorene Ehre der*

*Katharina Blum* (i de la primera de les traduccions fetes al castellà, *El honor perdido de Katharina Blum*).

El model d'anàlisi triat per a fer l'estudi es basa en el model de la lingüista Juliane House *Translation Quality Assessment* (en la seva versió de 1997), el qual he adaptat per a l'anàlisi de textos narratius de ficció tot incorporant conceptes procedents de la narratologia i els estudis literaris, i afegint algun concepte de collita pròpia. Tenint en compte que part de l'estudi que presento es correspon a l'anàlisi de textos originals alemanys, a més a més, m'ha semblat indispensable comptar amb la valoració per part de diversos informants nadius dels fragments originals escollits. Com deia més amunt, però, ja veurem detalladament al capítol quatre el model d'anàlisi textual i de traduccions que he aplicat; aquí ja només voldria ressaltar el fet que em vaig inclinar de seguida per aquest model perquè és un model que permet una aplicació molt dúctil i facilita l'exposició reflexiva i comentada de tots els factors que intervenen en el procés d'elaboració d'un text i d'una traducció. És en certa manera un model obert i basat en el comentari, idea a la qual tornaré de seguida.

Encara voldria esmentar un fet clau que ha afectat clarament l'elaboració i els plantejaments d'aquesta tesi doctoral: en el decurs de la seva redacció he rebut dos encàrrecs importants de traducció, concretament la traducció de dues novel·les de la premi Nobel de Literatura de l'any 2004, l'austríaca Elfriede Jelinek. A banda de les interrupcions que aquests encàrrecs han suposat per a l'escriptura d'aquesta tesi, l'experiència real de traducció m'ha fet reconsiderar profundament el valor de les premisses i dels resultats del meu estudi. En primer lloc, se m'ha fet evident que la traducció és una activitat professional subjecta a unes condicions (temporals, econòmiques) que estan molt lluny de poder ser qualificades d'òptimes, i que moltes de les 'objeccions' que és possible realitzar a les traduccions de Böll, com a qualsevol traducció, s'han d'imputar a les condicions en què aquestes es degueren haver d'elaborar. En segon lloc, he pogut constatar l'enorme importància que té en traducció la possibilitat d'accedir i de tenir a l'abast un bon nombre d'eines de consulta bibliogràfica, i he pres consciència del fet que aquesta realitat avui inqüestionable no sempre ha estat així (en el moment de la introducció de Böll a Espanya aquest accés era força més limitat que en l'actualitat, especialment pel que fa al català.) En tercer lloc, m'he adonat de la importància que té el fet d'haver pogut recórrer, amb un cert

automatisme interioritzat, a nocions teòriques dels estudis traductològics per encarar i resoldre problemes concrets de traducció. La reflexió i el debat teòric que tenen lloc avui en el si dels estudis de traducció proporcionen al traductor un marc conceptual molt útil en la pràctica que contribueix d'alguna manera a fer-lo més responsable de les decisions que pren. Aquest estat de discussió és relativament recent en la tradició d'estudis al món occidental, així com la mateixa disciplina de traductologia, i a Espanya encara més.

Després de l'experiència com a traductor, he passat de concebre el model de Juliane House com a model d'avaluació de traduccions a veure'l com un model descriptiu textual excel·lent que ajuda a prendre consciència de l'enorme dificultat del procés de traducció i que té un valor incalculable tant per a la formació d'historiadors de la literatura traduïda com per a la formació de traductors.

Plantejat així el treball, fa la impressió que en aquest estudi ens trobem amb dos mons de naturalesa científica i metodològica irreconciliable: d'una banda l'anàlisi sociològica del procés de recepció de Böll a Espanya (l'aspecte 'extern'), i de l'altra l'anàlisi textual d'algunes traduccions de l'autor al català i al castellà. Es tracta certament de dues perspectives allunyades en l'estudi d'aquest procés de recepció que d'alguna manera he intentat integrar, en la mesura que això m'ha resultat possible, en l'anàlisi de textos originals i traduccions (capítol 5 i annex 2) i en les conclusions d'aquest treball. La consideració, d'una banda, del caràcter històric del text literari i del text traduït, les seves vinculacions estretes a una època concreta, lingüísticament i literàriament també, i de l'altra l'exhaustivitat del model d'anàlisi de House, la riquesa i varietat de les categories d'anàlisi textual que utilitza, em van fer veure que en l'anàlisi d'originals i traduccions de Böll calia incorporar, sempre que fos pertinent, totes les troballes fetes en la descripció històrica i sociològica del procés de recepció que ajudessin a explicar les característiques dels textos, originals i traduccions. D'aquesta manera el meu estudi parteix de la descripció d'un marc extern de recepció i després es concreta en l'anàlisi interna d'unes obres, en les quals es reconeixen alguns dels elements presentats en la primera part.

En general, la meua voluntat de contemplar el màxim d'elements en l'anàlisi de recepció de Böll m'ha portat d'una banda a veure la necessitat de separar camps i mètodes d'estudi, de definir-los i aplicar-los amb claredat, però de l'altra a considerar

en algunes parts del treball –anàlisi de text i conclusions– la noció del ‘comentari’ com a element articulador i integrador de totes les descobertes fetes en el procés d’investigació: partint d’una base d’anàlisi textual sòlida –literària i lingüística– i prenent en consideració les circumstàncies històriques de producció i recepció dels textos originals i dels textos traduïts, es poden ‘comentar’ aquests textos, i cal fer-ho.

## I CAPÍTOL

### 1. L'obra de Heinrich Böll i la seva recepció a Alemanya

L'anàlisi i caracterització de l'evolució de l'obra de Heinrich Böll que presentaré en aquest capítol, així com la descripció dels trets de la seva recepció a l'Alemanya Federal, el seu país d'origen, han de servir en aquest treball de punt de contrast per determinar i valorar quines foren i han estat les característiques de la recepció d'aquest autor alemany a Espanya, en primer terme; i en segon lloc, per poder abordar amb més elements de judici l'estudi de les traduccions que se'n feren en el nostre país. No es tracta, doncs, de presentar una anàlisi exhaustiva de l'extensíssima bibliografia dedicada a l'autor en l'àmbit cultural germànic, sinó d'oferir una visió global del context històric en què Böll dugué a terme la seva activitat, i de presentar de forma succinta, però alhora profunda, les reaccions que la seva obra provocà en les diferents tribunes d'opinió –des dels sectors acadèmics fins a la crítica literària i d'actualitat. La investigació d'aquest apartat del meu treball l'he duta a terme majoritàriament a l'‘Innsbrucker Zeitungsarchiv’ (IZA) de la Universitat d'Innsbruck, que disposa d'uns extraordinaris fons per a l'estudi de la recepció de la literatura alemanya contemporània en la premsa i en els diferents mitjans audiovisuals, i allà he pogut constatar l'enorme atenció que la crítica alemanya dispensà a l'obra de Böll, especialment a partir dels anys cinquanta i fins a finals dels anys setanta del segle XX.

Aquesta descripció ens ha de servir més tard per valorar si el context històric i literari en què es produí l'obra de Böll ofereix paral·lelismes amb la situació de l'Espanya que rebé aquest autor, que és bàsicament l'Espanya dels anys seixanta i setanta del segle passat, i per determinar fins a quin punt la recepció espanyola fou crítica i s'ocupà amb profunditat de l'obra de l'autor d'*Opinions d'un pallaso*, i si presenta trets específics.

#### 1.1. *La figura de Heinrich Böll en el panorama literari alemany actual*

D'ençà de la seva mort, esdevinguda l'any 1985, la figura de Heinrich Böll ha anat perdent irremeiablement presència pública a Alemanya, i per descomptat internacionalment, i avui és gairebé absent dels medis literaris habituals de divulgació i de debat. Cal fer esment, però, d'alguns indicis que demostren un manteniment de

l'autor en la vida literària –a manera d'un clàssic, tal vegada–, i d'intents diversos de reivindicar-lo, tot proposant-ne relectures d'índole diversa:

D'una banda, l'editorial Deutscher Taschenbuch Verlag continua reeditant ininterrompudament i de forma regular les seves obres. De l'altra, hi ha una sèrie d'iniciatives que comparteixen la voluntat de reinterpretar la figura de Heinrich Böll com a autor i com a intel·lectual.

L'any 2000 apareix la primera biografia completa dedicada a l'autor de Colònia –*Der andere Deutsche. Heinrich Böll*– escrita pel crític Heinrich Vormweg, que el tractà assíduament els darrers anys de la seva vida, i amb qui l'uní una sòlida amistat. Un dels objectius de Vormweg és assenyalar les circumstàncies històriques peculiars de la recepció de Böll, responsables, segons la seva tesi, de l'esbiaixament en la interpretació, sovint incomprensió deliberada, de la seva obra.

L'any 2001 surten a la llum les cartes escrites per Heinrich Böll al llarg de la Segona Guerra Mundial –amb el títol *Briefe aus dem Krieg 1939-1945*– acompanyades d'un estudi de l'especialista anglès en Böll James H. Reid, autor també d'una monografia sobre l'obra de l'autor alemany. Es tracta d'un material històric i humà d'un interès de primer ordre, i també de gran interès literari per al coneixement de l'inici de la carrera literària de Böll, que en aquells moments ja s'havia decidit per un futur professional d'escriptor.

L'any 2002, l'editorial Kiepenheuer & Witsch, l'editorial tradicional de Böll, inicia l'edició crítica de les obres completes de l'autor<sup>3</sup> i fins a finals de 2005 n'ha publicat 9 volums –dels 27 de previstos. L'ordre seguit en la publicació d'aquests volums –apareguts en blocs de tres fins ara– no és cronològic i s'hi endevina un intent d'afavorir una relectura de l'obra de l'autor de Colònia –tal com assenyala Andreas Rosenfelder<sup>4</sup> al FAZ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*), a la crítica feta arran de l'aparició dels tres primers:

Erfolgreiche Wiederentdeckungen setzen immer die Verfremdung ihres Gegenstandes voraus.  
[L'èxit d'una redescoberta exigeix sempre l'estranyament del seu objecte]

El primer volum publicat –el número 2– treu a la llum material inèdit de Böll, escrit els primers anys de postguerra (1946-1947), inclosa la novel·la que duu per títol

---

<sup>3</sup> Aquesta edició es publica amb el nom genèric de 'Kölner Ausgabe' (Edició de Colònia)

<sup>4</sup> FAZ del 8 de març de 2003, p.42

*Kreuz ohne Liebe*, a hores d'ara ja traduïda al castellà (concretament l'any 2004, amb el títol *Cruz sin amor*).

El segon volum –el número 11– està dedicat a la novel·la *Billard um halb zehn*, una de les obres de l'autor més unànimement ben valorades des de tots els punts de vista per la crítica alemanya i internacional en el seu moment. Rosenfelder diu:

Mit der Kölner Ausgabe will der Verlag die Fixierung auf den Moraldiskurs auflösen und Böll aufs Schlachtfeld der Literatur zurückholen

[Amb l'edició de Colònia l'editorial pretén que s'abandoni la fixació en el discurs moral per retornar Böll al camp de batalla de la literatura]

El tercer volum recull l'obra escrita entre 1963 i 1965, bàsicament constituïda per assaig i obra crítica, un dels aspectes de Böll més poc tinguts en compte en la seva recepció. Especialment interessants en aquest volum són les *Frankfurter Vorlesungen* ('Lliçons de Frankfurt'), en què l'autor exposa de forma en certa manera programàtica el que ell considera que ha de ser la funció de la literatura.

Els tres volums següents presenten bàsicament obra del primer Böll, molta d'ella inèdita encara (1947-1948 i 1949-1950 respectivament), i l'obra literària dels primers setanta (1971-1974). Cal destacar, pel que fa a aquest darrer volum, que els setanta són una època de la història alemanya recent que des del present s'està revisant des de diferents punts de vista, amb un cert grau de controvèrsia: les accions del grup terrorista RAF ('Rote Armee Fraktion') i l'ambient d'inseguretat i crispació a la societat alemanya que culmina amb l'anomenat 'Deutscher Herbst'<sup>5</sup> són actualment motiu d'estudis, filmacions, documentals i exposicions<sup>6</sup>. A diferència dels altres volums d'aquesta tongada, el Böll d'aquesta època és un personatge públic molt conegut ja, protagonista de polèmiques molt enverinades, com veurem tot seguit.

Els tres darrers volums estan dedicats als períodes de 1956-59; de 1966-68; i el darrer, el número 17, a la que molts consideren la seva obra culminant, *Gruppenbild mit Dame*, de l'any 1971.

---

<sup>5</sup> Les accions terroristes culminaren l'octubre de 1977 amb l'execució del president de la patronal Hans Martin Schleyer –segrestat el setembre del mateix any– pel grup terrorista RAF, i pel segrest d'un avió de Lufthansa per part de terroristes palestins, segrest que acabà amb l'acció de les tropes especials de la policia alemanya. El 'Deutscher Herbst' acabà amb el suïcidi a la presó de Stammheim dels membres del RAF Andreas Baader, Gudrun Ensslin i Jan-Carl Raspe. D'aquí el nom de 'Deutscher Herbst' (tardor alemanya)

<sup>6</sup> A començaments de l'any 2005 s'inaugurà a Berlín una polèmica exposició sobre aquest grup terrorista.

Com deia al començament d'aquest capítol, la tònica general d'aquestes iniciatives és la de la revisió de la figura de l'intel·lectual alemany a través de la interpretació de l'obra desconeguda, que obre noves dimensions en la seva apreciació, o bé a partir de la reinterpretació d'obra ja coneguda, oferint-ne una lectura distanciada de les pressions d'una contemporaneïtat altament conflictiva.

Böll és un dels escriptors alemanys més representatius de la segona meitat del segle XX, i en un sentit o en l'altre, un dels més interessants. Des del punt de vista del meu estudi, on les qüestions generals relacionades amb els mecanismes dels processos de recepció ocupen un lloc central, Heinrich Böll és un personatge apassionant. D'una banda perquè la seva obra s'inicia en la immediata postguerra i s'allarga fins a l'any 1985, i per tant abarca una època de profundes transformacions i conflictes crucials en la literatura alemanya i en el món literari que hi gira al voltant. I de l'altra perquè Böll fou un escriptor amb una presència constant, i de vegades molt 'sorollosa', en els mitjans de comunicació i d'opinió pública. Des del premi Nobel fins a polèmiques acarnissades amb el *Bild Zeitung*, passant per la presidència del PEN Club alemany i internacional, Böll és present en la vida diària dels alemanys des de començaments dels seixanta fins a la seva mort. La seva producció, abundantíssima i variadíssima, passa per tota mena de periples i circumstàncies, i és l'autor alemany de postguerra més conegut internacionalment, també a Espanya. Cal remarcar ara, tanmateix, que la recepció de Böll, tant a Alemanya com a Espanya, està caracteritzada per una actitud de prevenció per bona part de la crítica pel que fa a la valoració de les qualitats literàries de la seva obra.

Repassar l'obra de Böll és repassar la història, la societat, la literatura a l'Alemanya contemporània però també, en bona part, a Europa i al món occidental: altrament seria inexplicable el seu èxit internacional. Qüestions centrals del debat contemporani a l'entorn de la literatura després de la Segona Guerra Mundial planaran al llarg d'aquest capítol: la relació i el compromís de l'intel·lectual amb amb la societat, i amb la política; la seva responsabilitat històrica; la crítica literària, el món editorial, regit cada vegada més per criteris capitalistes, i els mitjans de comunicació; les noves formes de difusió de la literatura; les fronteres culturals i literàries i la traducció; etc.

## 1.2. *Breus notes biogràfiques*



Abans d'entrar en l'exposició i anàlisi de la trajectòria literària de Böll en el marc de l'Alemanya de la postguerra, voldria oferir en primer lloc una cronologia de la vida i de l'obra de l'autor alemany que en la seva pàgina web inclou la *Heinrich Böll Stiftung*<sup>7</sup>. Això ens permetrà de fer un repàs breu de la seva biografia, i alhora disposarem d'una eina de consulta molt útil al llarg de tot el treball. No cal dir que els aspectes de l'activitat de l'escriptor que destaca l'esmentada fundació són els del seu compromís social i polític, però al mateix temps aquesta breu biografia ofereix una visió esquemàtica i pràctica dels principals moments de la seva vida. Més endavant contrastaré i completaré aquestes dades amb els estudis sobre l'escriptor alemany que han realitzat diversos especialistes en la seva obra –bàsicament Heinrich Vormweg, Jochen Vogt, Bernd Balzer, James H. Reid, Hans Joachim Bernhard i Rainer Nägele–, els quals n'ofereixen valoracions i interpretacions més riques i complexes, tots ells amb un afany de globalitat. La *Heinrich Böll Stiftung* presenta les següents fases en la trajectòria vital i professional de l'escriptor<sup>8</sup>:

1. 1917-1945 *Kindheit, Jugend und Krieg* ('Infància, joventut i guerra'):

Naixement a Colònia l'any 1917 en el si d'una família d'origen treballador: per banda de pare fusters-ebenistes i per banda de mare agricultors i cervesers.

Alts i baixos en la situació econòmica familiar en un context sociopolític de gran inestabilitat a Europa i sobretot a Alemanya.

L'arribada de Hitler al poder l'any 1933 és vista a la casa dels Böll com un perill imminent de guerra. És coneguda la frase de la mare de Böll, citada per l'autor: "*Das bedeutet Krieg!*" (Això vol dir guerra!). A casa dels Böll tenen lloc trobades il·legals d'organitzacions de joves catòlics.

L'any 1936 és l'any de què daten les primeres provatures literàries de Böll.

L'any 1939 el jove Böll s'ha d'incorporar a l'exèrcit alemany, poc després d'haver-se matriculat a la Universitat de Colònia.

---

<sup>7</sup> La fundació Heinrich Böll pren com a lema en la seva declaració d'intencions a la seva pàgina web la frase de Heinrich Böll "*Einmischung ist die einzige Möglichkeit, realistisch zu bleiben.*" ("Comprometre's és l'única possibilitat de continuar sent realista"). La 'Heinrich Böll Stiftung' és una fundació que fixa els seus objectius en la promoció dels valors democràtics, del compromís social i polític, i de l'entesa entre pobles. Els ideals polítics bàsics de la fundació, declaren, són l'ecologia, la democràcia, la solidaritat i la no-violència.

<sup>8</sup> No faré una reproducció exhaustiva de totes les dades que presenta la fundació. Presentaré les que m'han semblat més importants. L'esmentada pàgina web es pot consultar en versió castellana.

Entre 1939 i 1945, al llarg de la Segona Guerra Mundial, Böll és destinat a diferents fronts del conflicte: França, Polònia, la Unió Soviètica, Romania, Hongria i Alemanya.

L'any 1942 contrau matrimoni amb Annemarie Cech.

El 1945, finalitzada la guerra, torna a Colònia.

2. 1945-1952 *Anfänge einer literarischen Karriere* ('Inicis d'una carrera literària'):

Situació precària en l'economia dels Böll; l'escriptor ajuda el seu germà en l'ebenisteria. La seva dona exerceix de mestra, la seva professió.

L'autor de Colònia escriu ininterrompudament: novel·les com *Kreuz ohne Liebe*, publicada recentment –l'any 2002– en l'anomenada 'Kölner Ausgabe', o la novel·la *Der Engel schwieg*, publicada pòstumament l'any 1992, al costat de nombroses narracions breus. La guerra és el tema central d'aquestes obres.

L'any 1947 l'autor envia a revistes i diaris les seves primeres narracions.

L'any 1949 publica la novel·la *Der Zug war pünktlich*. Continuen i s'agreugen els problemes econòmics a la família.

L'any 1951 se'l convida a la trobada del grup "Gruppe 47" a Bad Dürkheim. Böll hi rep el premi, triat per votació dels participants, amb la narració *Die schwarzen Schafe*. Apareix la novel·la *Wo warst du, Adam?*.

L'any 1952 Böll signa un contracte amb els editors Kiepenheuer & Witsch de Colònia.

3. 1953-1959 *Die großen Romane* ('Les gran novel·les'):

En aquesta fase, Böll adreça el seu interès més aviat a la situació de la República Federal d'Alemanya, tot adoptant una perspectiva crítica.

L'any 1953 apareix la seva novel·la *Und sagte kein einziges Wort*. Böll esdevé membre de la 'Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung', l'Acadèmia alemanya de Llengua i Literatura.

El 1954 apareix la novel·la *Haus ohne Hüter*.

El 1955 els editors francesos lliuren a Böll el premi a la millor novel·la estrangera per *Haus ohne Hüter*. Böll esdevé membre del PEN-Club de la República Federal d'Alemanya.

El 1956 es produeix la protesta de Böll, conjuntament amb altres 105 personalitats de la vida cultural, en contra dels procediments emprats per la Unió Soviètica en la revolució a Hongria i en contra de la intervenció de la Gran Bretanya i França a Egipte (conflicte del Canal de Suez).

L'any 1957 apareix el *Irishes Tagebuch*.

El 1958 Böll rep diferents premis i distincions. A la ràdio és vetada l'emissió del seu text *Brief an einen jungen Katholiken*, per la seva duríssima crítica contra l'actuació de l'Església catòlica durant la postguerra.

L'any 1959 apareix la seva novel·la *Billard um halb zehn*.

#### 4. 1960-1963 *Kunst und Engagement* ('Art i compromís'):

Època d'enfrontament amb l'Església catòlica a la República Federal d'Alemanya.

L'any 1960 Böll coedita la revista *Labyrinth*, que es vol convertir en una veu crítica al sistema polític i social establert a Alemanya.

L'any 1961, després de l'aixecament del mur de Berlín, es produeix una forta controvèrsia a Alemanya a l'entorn del compromís dels escriptors com a "consciència de la nació".

L'any 1962 apareixen les narracions *Als der Krieg ausbrach* i *Als der Krieg zu Ende war*. Böll viatja per primer cop a la Unió Soviètica.

L'any 1963 apareix la novel·la *Ansichten eines Clowns*.

#### 5. 1964-1969 *Ein anderes Deutschland* ('Una altra Alemanya'):

El compromís polític de Böll s'intensifica. El nombre d'escrits assagístics i de ponències creix en relació al de les novel·les i narracions.

L'any 1964 apareix la narració programàtica *Entfernung von der Truppe*. Böll fa un seguit de ponències sobre poètica a la Universitat de Frankfurt, *Die Frankfurter Vorlesungen*, que se centraran en allò que l'autor anomena 'Ästhetik des Humanen' ('l'estètica de l'humà').

El 1966 apareix la novel·la *Ende einer Dienstfahrt*.

El 1967 rep el Premi Georg Büchner de l'Acadèmia alemanya de Llengua i Literatura.

El 1968 l'associació d'escriptors de la República de Txecoslovàquia el convida juntament amb altres escriptors al seu país, i Böll és testimoni de la invasió de la República per part de les forces d'altres estats del bloc de l'Est.

6. 1970-1980 *Ein Nobelpreisträger mischt sich ein* ('Un Premi Nobel que es compromet'):

Amb l'arribada de Willy Brandt i els socialdemòcrates al poder, Böll veu la possibilitat d'un govern basat en principis morals. La tensió domina la situació interna a la República Federal d'Alemanya, com a resultes de les accions terroristes. Böll és acusat des de determinats sectors polítics i de la premsa de col·laborador amb els terroristes.

L'any 1971 apareix la novel·la *Gruppenbild mit Dame*.

L'any 1972 Böll rep el Premi Nobel de Literatura.

Böll demana la intervenció en els països on els escriptors són perseguits pels seus règims. Esmenta els casos de la Unió Soviètica, Turquia, Espanya, Brasil i Portugal.

L'any 1974 Böll ofereix asil a casa seva a l'escriptor rus Aleksandr Solzenicyn, expulsat de la Unió Soviètica. Apareix la novel·la *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*.

L'any 1975 Volker Schlöndorff duu a la pantalla la novel·la *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*.

L'any 1976 es produeix la seva 'sortida' de l'Església catòlica.

Entre el 1978 i el 1980 s'intensifica l'acció de Böll com a mediador de conflictes internacionals amb escriptors.

L'any 1979 Böll rebutja la creu de la República Federal pels serveis prestats.

Publicació de la novel·la *Fürsorgerliche Belagerung*.

Apareixen els primers problemes greus de salut.

7. 1981-1985 *Bürgerrechte, Friedensbewegung und die Grünen* ('Drets dels ciutadans, moviment pacifista i els Verds')

El compromís de Böll amb els moviments pacifistes i amb els verds creix. Böll escriu l'any 1981 el text autobiogràfic *Was soll aus dem Jungen bloß werden?*

El 1984 el ministre de cultura francès, Lang, nomena Böll 'Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres'.

L'any 1985 apareix el text *Briefe an meine Söhne* en motiu de la commemoració del 40è aniversari de la capitulació alemanya.

El 16 de juliol Heinrich Böll mor a casa seva, després d'haver patit nombrosos i greus problemes de salut.

### 1.3. *La postguerra alemanya i el reinici de l'activitat literària*

Tot i que les primeres temptatives literàries de Böll se situen en el període immediatament anterior a l'esclat de la Segona Guerra Mundial, l'escriptor alemany inicia la seva activitat creadora amb una voluntat ja decididament professional en la immediata postguerra. Veiem quines característiques genèriques presenta aquesta etapa.

La postguerra alemanya, descriu extensament Ralph Schnell en el capítol XIII de la *Historia de la literatura alemana*<sup>9</sup> traduïda a Càtedra, és un període històric marcat per un conjunt de contradiccions i tensions que es van aclarint a començaments dels anys cinquanta amb la decidida incorporació de l'Alemanya Federal a l'òrbita dels Estats Units i dels països occidentals i capitalistes, i la de l'Alemanya Democràtica a l'òrbita de la Unió Soviètica i l'anomenat bloc de l'Est o comunista. Després de la guerra, Alemanya no abandona doncs el centre de l'actualitat política internacional sinó que es converteix en un dels primers escenaris on es defineixen les forces del nou ordre mundial, la Guerra Freda: la partició d'Alemanya en dos estats, primer, i la construcció del mur de Berlín una dècada més tard aproximadament, en són senyals inequívocs. Aquesta realitat que es va imposant de forma inevitable, assenyala Schnell, no serà percebuda per la majoria dels alemanys encara en els primers anys de postguerra, entre els quals dominen dos sentiments contradictoris: d'una banda l'estat de 'shock' inicial provocat pels fets terribles de la guerra, i de l'altra l'esperança que la destrucció total faci possible una reconstrucció del país basada en la correcció dels errors que permeteren el triomf del nazisme. Des de diversos sectors de la societat alemanya es veu factible, en aquest anys, la creació d'un Estat alemany completament nou basat en una tercera via: ni comunisme ni capitalisme, sinó un socialisme democràtic que corregeixi els excessos dels dos anteriors models d'Estat. Aquesta esperança es manifesta ben aviat inviable i ingènua, i l'establiment de dues zones d'influència, la reforma de la moneda en els sectors occidentals l'any 1948 –que permeté el sanejament dels empresaris i dels

---

<sup>9</sup> El capítol duu per títol 'La literatura en la República Federal alemana' (pp. 539-632) i aquesta introducció s'hi basa.

mitjans de producció en detriment dels treballadors–, i la incipient remilitarització de l’Alemanya Federal també a partir del 1948 –agregada a partir de 1950 amb la guerra de Corea–, són senyals clars de quin és el nou equilibri mundial. L’Alemanya nascuda el 1949, la República Federal, inicia aleshores el període històric que rep el nom de ‘era Adenauer’, prenent el nom del primer canceller alemany de postguerra, i viurà concentrada en la recuperació de la seva capacitat econòmica i productiva, tot protagonitzant l’anomenat *Wirtschaftswunder* (‘miracle econòmic’), per tornar-se a convertir en pocs anys en una de les principals potències econòmiques mundials.

Des del punt de vista de l’enfrontament i anàlisi del passat immediat, destaca Ralph Schnell, domina en aquests anys el desig d’oblidar l’esdevingut, i una tesi controvertida i perillosa plana sobre la societat alemanya: la tesi de la *Kollektivschuld* (‘culpa col·lectiva’), segons la qual els horrors de la Segona Guerra Mundial havien estat comesos pel poble alemany en el seu conjunt i calia que el poble alemany com a col·lectiu els expiés. El fet de considerar el poble alemany en conjunt com a culpable i responsable de les atrocitats comeses en la Segona Guerra Mundial tindrà com a efecte la relativització de la culpa d’aquells que ostentaren el poder en l’època nazi i permetrà la seva reincorporació a la vida laboral i pública de la postguerra sense gaires conflictes; d’altra banda convertirà els sectors que d’una manera o altra es resistiren al poder nazi en inexistents històricament.

Tot i que en la societat alemanya, sobretot a partir dels anys seixanta i gràcies a figures com Heinrich Böll, s’ha dut a terme una revisió profunda del propi passat històric, encara hi ha aspectes del passat nazi i de la Segona Guerra Mundial que originen controvèrsies en l’opinió pública, com per exemple el paper actiu de la *Wehrmacht* (nom que reben les forces armades alemanyes entre 1921 i 1945) en les barbaritats comeses en el front de l’Est, al costat de les SS. Malgrat les aportacions documentals que l’evidencien, aquest episodi de la història alemanya continua essent extremament polèmic, com demostra la *Wehrmachtaustellung* (exposició sobre la *Wehrmacht*), a la qual em referiré més tard. I encara avui dia es donen a conèixer periòdicament a l’opinió pública els vincles que mantingueren amb el règim nacionalsocialista algunes personalitats rellevants en la vida pública de l’Alemanya de la segona meitat del segle XX i començaments del XXI.

En el món literari i intel·lectual de la postguerra, reprenent el discurs de Schnell, són reconeixibles les tendències i actituds que dominen aquesta època, i bona part de les

propostes per a la construcció d'un nou país sorgeixen precisament d'aquests sectors. Són també els escriptors els principals denunciants del rumb que van prenent els esdeveniments a Alemanya, esdeveniments que conduiran finalment al panorama més amunt descrit. Heinrich Böll, al costat d'altres escriptors i intel·lectuals, serà una de les veus crítiques que observarà amb deteniment l'evolució d'aquests fets, i que amb els anys acabarà convertint-se en un referent obligat de l'opinió pública. Una part de la intel·lectualitat alemanya serà qualificada amb l'epítet de 'consciència de la nació', i Heinrich Böll serà un dels representants d'aquest grup més tinguts en compte.

El panorama literari de postguerra alemany, descriu Schnell, presenta uns ingredients molt concrets que cal especificar per entendre posteriorment el valor de la figura literària de Böll i el de les generacions que el seguiran també.

Amb l'arribada dels nazis al poder l'any 1933 s'inicia un procés general de progressiu aïllament d'Alemanya, també pel que fa a la cultura i a la literatura. Paral·lelament, i com a conseqüència de la repressió i persecució nazis, comença l'èxode dels intel·lectuals i artistes que havien marcat el panorama cultural dels tres primers decennis del segle XX a Alemanya i Àustria, època que cal considerar de les més brillants en la història de la seves cultures i literatures. Artistes en molts casos d'origen jueu, o amb tendències polítiques i intel·lectuals contràries a les del règim establert, han de fugir. Els escriptors que romanen a Alemanya o bé són propers al règim nazi o bé es veuen obligats a emmudir, refugiats en l' 'exili interior'. De 1933 a 1945 desapareixen d'Alemanya les veus dels seus principals creadors així com les veus dels principals creadors internacionals.

La postguerra planteja en primer lloc una sensació de buit en el panorama cultural que, paral·lela a la situació del país, obliga els intel·lectuals a la redefinició de la situació. Aquesta situació fou batejada en el seu moment amb l'etiqueta de *Stunde Null* ('hora zero'), assenyala Schnell, i amb els anys els estudiosos han anat demostrant que tal situació de vacuïtat absoluta era aleshores –i és en qualsevol context– un miratge, almenys parcialment. Els professionals de la literatura que s'havien quedat a Alemanya i que es reincorporaren al treball aquells anys, no sorgien del no-res, i per molt que rebutgessin el passat immediat, en cas que ho fessin, aquest formava part de la seva formació i de la seva personalitat literària. Amb tot, sí que és possible parlar d'uns primers anys de temptejos literaris definits per l'absència clara de models i referents.

En aquest context apareix un altre dels termes encunyats en aquest període, concretament per l'escriptor Wolfgang Iser, que després els especialistes han sotmès a la revisió i a la precisió: *Kahlschlag* ('tabula rasa'), cita Schnell. Aquest terme al·ludeix a la necessitat de crear una llengua i una literatura noves que s'allunyin de qualsevol reminiscència del passat i que es facin ressò de les necessitats de la nova generació. Representatiu d'aquesta tendència i esdevingut un símbol d'aquests anys és el poema de Günter Eich '*Inventur*' ('Inventari'), en el qual el poeta fa un llistat de les coses de què disposa un cop acabada la guerra, i amb les quals pot començar a construir-se un nou futur –cal dir que la denominació 'literatura d'inventari' per referir-se a aquest context ha fet fortuna en la historiografia literària alemanya. Una de les tasques que els escriptors consideren prioritària en aquests moments és, així, la d'inventar una llengua nova (*Spracherfindung*), tasca que es manifestarà profundament problemàtica i costosa.

Relacionat amb el concepte de *Kahlschlag* hi ha el concepte de *Trümmerliteratur* ('literatura de les ruïnes'), fixat per Böll l'any 1952 en el seu assaig '*Bekenntnis zur Trümmerliteratur*'<sup>10</sup>, i que ell mateix encarnarà amb la seva obra:

Die Menschen, von denen wir schrieben, lebten in Trümmern, sie kamen aus dem Kriege [...] und wir als Schreibende fühlten uns so nahe, daß wir uns mit ihnen identifizierten. Mit Schwarzhändlern, mit Flüchtigen und allen denen, die auf andere Weise heimatlos geworden waren [...] Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur angehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur. (p.339)  
[Les persones sobre les quals escrivíem vivien en ruïnes, tornaven de la guerra [...] i nosaltres com a escriptors ens sentíem tan a prop d'ells que ens hi identificàvem. Amb estraperlistes, amb refugiats i tots aquells que d'una manera o altra havien perdut la llar [...] Escrivíem doncs sobre la guerra, sobre el que havíem vist a la guerra i trobàvem en tornar a casa: sobre ruïnes; tres etiquetes, penjades a la nova literatura, sorgiren aleshores: literatura de la guerra, literatura dels que tornen a casa i literatura de les ruïnes.]

Malgrat tot, recuperant el discurs de Schnell, el que domina el panorama literari alemany de postguerra, al costat de les iniciatives d'autors de la nova generació, és una tendència manifesta a fugir de la realitat immediata i a recloure's en un món regit per la

---

<sup>10</sup> Assaig recollit en el volum *Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze* (pp.339-343)



bellesa. Cal buscar els orígens d'aquesta actitud escapista en la funció que s'atorgà a la literatura, o que aquesta es veié obligada a adoptar, a Alemanya durant el règim nazi. Aquesta actitud, altrament, també és reconeixible en la societat alemanya d'aquells anys, on no es vol sentir a parlar més d'horrors i desgràcies.

Les plataformes de recuperació d'una certa infraestructura cultural seran les revistes culturals, que gaudiran de condicions de publicació notablement diferents segons el seu lloc d'aparició, i per tant segons si les forces d'ocupació responsables del control d'impremta eren americanes, angleses, franceses o soviètiques. En els sectors occidentals, especialment americans, triomfarà la idea de la *reeducation* i desnazificació de la població alemanya, i a tal efecte s'impulsarà la traducció d'autors sobretot nordamericans. En general la intel·lectualitat alemanya es tornarà a connectar amb el món i també amb la pròpia tradició: es recuperarà l'obra dels escriptors alemanys exiliats. En aquest context històric inicia Heinrich Böll la seva trajectòria literària.

#### 1.4. *L'obra de Heinrich Böll: inicis, característiques generals, periodització i recepció*

Per tal d'oferir una visió sintètica, però alhora profunda, de la trajectòria vital i literària de Heinrich Böll recorreré bàsicament als treballs que li dediquen els quatre autors que d'alguna manera han intentat oferir una interpretació extensa i global de la seva obra, Bernd Balzer, James H. Reid, Jochen Vogt i Heinrich Vormweg, i als estudis de dos autors, Hans Joachim Bernhard i Rainer Nägele, que l'analitzaren també amb un afany de globalitat però quan l'obra de Böll encara no era conclosa. A banda d'aquestes fonts, tindrè en compte l'aportació puntual d'altres estudiosos i el testimoni del mateix Böll, recollit en els seus textos autobiogràfics o en les múltiples entrevistes que concedí. Començant per la narració de les primeres experiències vitals de Heinrich Böll en la seva infantesa i joventut, i seguint amb el relat de les seves primeres temptatives literàries, presentaré els trets generals de l'obra de Heinrich Böll assenyalats pels seus estudiosos. Després en veurem la cronologia i les característiques de la recepció.

Heinrich Böll nasqué l'any 1917 en el si d'una família catòlica de Colònia. El pare era ebenista i regentava un negoci que fins al 1929 permeté a la família de viure amb certes comoditats. La crisi econòmica mundial afectà també l'economia dels Böll i aquests es veieren obligats a canviar diverses vegades de residència, i a passar autèntiques estretors econòmiques. Böll conegué en els seus primers anys de vida diferents barris de

la ciutat de Colònia, amb diferents composicions socials: des de sectors burgesos acomodats fins a barris obrers i pobres. La família es convertí, així, en l'element aglutinador i de recolzament per a Böll, marcà profundament el caràcter de l'escriptor i fou un referent al llarg de tota la seva vida. Es tractava d'una família profundament catòlica però en un sentit liberal i tolerant; l'actitud política del pare podria definir-se d'antimilitarista i antiprussiana, posició gens estranya en la regió alemanya del Rin.

L'any 1939 el jove Böll fou cridat a files, just quan acabava de matricular-se a la Universitat de Colònia per estudiar Filologia Germànica i Filologia Clàssica. En els anys immediatament anteriors, l'encara adolescent havia iniciat les seves primeres temptatives literàries, que si bé no cal considerar com a part de la seva producció, sí que són testimoni d'algunes preocupacions i temes que acompanyaran l'escriptor al llarg de la seva vida. De 1939 a 1945 Böll romangué mobilitzat amb l'exèrcit, encara que passà la major part del temps en destinacions no conflictives i en la reserva. L'any 1943, però, fou enviat a l'Est, on entrà en contacte amb la crua realitat del front durant tres mesos. Després de ser ferit i un cop ja recuperat, féu els possibles per no tornar al front; amb èxit. L'experiència de la guerra i de la vida castrense en tots els seus àmbits marcà per sempre l'obra de l'escriptor alemany i es convertí en un dels seus temes principals i recurrents. Testimoni de primera magnitud d'aquest període són les cartes publicades l'any 2001, *Briefe aus dem Krieg 1939 – 1945*.

Retornat a Colònia l'any 1945, després d'haver estat presoner dels francesos i dels britànics, recomençà la seva vida civil al costat d'Annemarie Cech, amb qui s'havia casat el 1942. Böll, que al llarg de la guerra havia tingut temps de reflexionar sobre el seu eventual futur, intentà establir-se com a escriptor. Els primers anys d'aquesta temptativa són plens d'incerteses i de dificultats econòmiques per a la família, però Böll aconseguirà l'any 1947 publicar la seva primera narració, 'Die Botschaft', a la revista *Karusell* de Kassel, a la qual seguiran col·laboracions diverses a diferents publicacions. No serà fins a 1949, però, que Böll veurà publicat un llibre seu: es tracta de la narració llarga *Der Zug war pünktlich*, apareguda a l'editorial Middelhauven. Caldrà esperar al 1951 per començar a parlar d'un canvi d'expectatives en la seva trajectòria professional. La concessió a Böll, aquest any, del premi atorgat pel grup literari 'Gruppe 47' per la narració 'Die schwarzen Schafe' i la publicació del seu primer èxit editorial *Wo warst du, Adam?* també a Middelhauve, li donaren un ampli ressò en el món literari alemany de l'època, que es traduí en ofertes múltiples de publicació i de treball.

En aquesta primera etapa de la producció de Böll cal assenyalar alguns dels aspectes claus que determinen la seva obra posterior, i la seva recepció. La majoria de les obres d'aquesta època restaren inèdites o no han vist la llum fins a dates molt recents: *Das Vermächtnis*, narració escrita el 1948 i publicada el 1981 o *Der Engel schwieg*, novel·la escrita el 1949/50 i publicada el 1992, en són els exemples més coneguts, al costat d'alguns reculls de contes. L'aparició dels volums de la 'Kölner Ausgabe', però, està canviant profundament aquest estat de coses, i tres dels nou volums que han aparegut fins a finals de 2005 estan dedicats a aquesta època i contenen sobretot material fins ara inèdit. La lectura que es pot fer en l'actualitat d'aquesta producció obre noves perspectives en la interpretació del conjunt de l'obra de l'autor, però no pot suplir l'efecte que aquesta hauria tingut en el públic contemporani a la seva escriptura, i deixa en el terreny de l'especulació la consideració dels camins que hauria seguit la producció de Böll, en cas d'haver arribat al públic de bell començament.

Les dificultats amb què topà Böll els primers anys són de naturalesa diversa: el seu biògraf Heinrich Vormweg assenyala en primer lloc la condició de poc literària de la ciutat de Colònia, allunyada i desconnectada dels centres editorials i literaris alemanys de pes. Més importància, però, cal atribuir a les característiques de la primera producció bölliana, completament lligades a l'experiència bèl·lica, que hi és expressada de forma crua, directa i brutal, diu el crític. Els editors contemporanis es negaren en rodó a publicar aquestes obres, argumentant sobretot el rebuig que la temàtica de guerra, sobretot si era tractada amb la duresa que ho feia Böll, despertava en el públic lector i en la societat en general. Vormweg ho expressa així:

Heinrich Bölls nackte Wahrheit über den Krieg war, als er sie niederschrieb, nicht publizierbar. Und selbst in der abgemilderten Form, in der Böll sie in einige zu ihrer Zeit veröffentlichte Erzählungen eingeschmuggelt hat, aber immer noch deutlich genug, beunruhigte sie die Leser. (Vormweg: 148)

[La veritat despullada de Heinrich Böll sobre la guerra era, quan ell la retratà, impubliable. I fins i tot en la forma suavitzada en què Böll la 'colà' en algunes de les narracions publicades en aquella època, encara de forma massa clara però, inquietà els lectors.]

Aquest fet obligà Böll a modificar alguns trets de la seva obra per tal de fer-la accessible al públic, i per tal d'obrir-se un camí com a professional de l'escriptura, intentant, però, renunciar al mínim a allò que ell volia escriure. En paraules del mateix Böll:

Mein eigentliches Gebiet ist ja offenbar der Krieg mit allen Nebenerscheinungen und keine Sau will etwas vom Krieg lesen oder hören und ohne jedes Echo zu arbeiten, das macht dich verrückt.<sup>11</sup>

[El meu àmbit veritable és manifestament la guerra amb tots els seus aspectes secundaris, i no hi ha Déu que vulgui llegir o sentir res de la guerra; i treballar sense cap mena de ressò et fa tornar boig]

De cara a l'estudi de la recepció de l'autor de Colònia a Alemanya, diu Vormweg:

Einige der packendsten Erzählungen Bölls überhaupt sind in der ganz frühen Nachkriegszeit entstanden, doch damals eben nicht publiziert worden, Werke von erschütternder Wirklichkeitsnähe und Prägnanz, und wenn Böll selbst später bedauert hat, Autoren wie James Joyce und Franz Kafka damals nicht gekannt zu haben, so lassen dies die zu ihrer Zeit unveröffentlichten Arbeiten vergessen. Bis heute ist es erstaunlich, wie rasch Böll nach einigen noch unsicheren Ansätzen trotz –oder vielleicht auch wegen– seiner bedrängten Lage in den Erzählungen auf seinem »Fachgebiet« völlig souverän war. Über Jahrzehnte hin konnte das außer sehr wenigen Lektoren und Redakteuren, die vor ihnen zurückschreckten, niemand ahnen, weil sie ja erst kurz vor Bölls Tod veröffentlicht worden sind, zu einer Zeit, als ihre literaturkritische Diskussion im Zusammenhang ihrer Entstehungszeit überflüssig erschien und vielleicht auch gar nicht mehr möglich war. Von der Lebensgeschichte des Schriftstellers her wird erst ganz deutlich, daß hier ein für sein Werk entscheidendes Glied in seiner Entwicklung als Autor nahezu unbekannt blieb, bis das öffentliche Bild Bölls von ihm her kaum noch zu korrigieren war. Und dies Faktum hat auch Bölls Schreiben elementar beeinflußt. (Vormweg: 139-140)

[Algunes de les narracions més corprenedores de tota la producció de Böll van ser escrites en la primera postguerra, però en aquell temps, com deia, no foren publicades, obres d'un realisme i concisió estremidors, i si bé Böll mateix lamentava més endavant no haver conegut aleshores autors com James Joyce i Franz Kafka, aquests treballs inèdits en el seu temps permeten oblidar aquesta circumstància. Encara avui és admirable la rapidesa amb què Böll, després d'algunes arrencades incertes, es mostrà absolutament segur en les narracions procedents del seu "camp de treball", malgrat –o potser gràcies a– la situació extrema en què es trobava. Al llarg de decennis ningú no ho pogué sospitar, a banda de molt pocs lectors i redactors que davant d'elles quedaren aterrits, ja que no foren publicades fins poc abans de la mort de Böll, en un temps en el qual la discussió crítica en relació al seu context de creació semblava del tot supèrflua i probablement ja era del tot impossible. Només des de la perspectiva de la trajectòria personal de l'escriptor es

---

<sup>11</sup> Citat per Reid (97), extret de Herbert Hoven (Hrsg.) *Die Hoffnung ist wie ein wildes Tier. Der Briefwechsel zwischen Heinrich Böll und Ernst-Adolf Kunz 1945-1953*. Köln 1994. p.18

manifesta amb claredat que aquí un component decisiu per a la seva obra en el seu desenvolupament com a autor restava gairebé inconegut, fins que la imatge pública de Böll, partint d'ell mateix, ja pràcticament no es podia modificar. I aquesta realitat també afectà de forma elemental l'escriptura de Böll]

A pesar de les dificultats que tingué Heinrich Böll per veure publicats els seus treballs, i a pesar de les concessions que hagué de fer als gustos del públic, la seva obra continuà profundament lligada a la narració de l'experiència bèl·lica i a la descripció dels fets de què fou testimoni en la seva etapa de soldat de la *Wehrmacht*. Tots els autors que tracten la producció bölliana destaquen aquest factor, a banda d'assenyalar la guerra com un dels temes als quals tornarà una i altra vegada Böll fins a la darrera de les seves obres.

Des dels seus inicis, l'obra de Böll estarà lligada al present, a la vida i als problemes que envolten l'autor i la societat on viu; el que canviarà i evolucionarà serà la manera d'encabir-s'hi, per part de l'escriptor com a tal, i la manera com els personatges creats per ell es relacionaran amb el món descrit per ell. Tot plegat caldrà contemplar-ho des de la perspectiva de l'evolució de l'obra de l'autor alemany, de les diferents etapes per les quals anirà passant, condicionades per la pròpia evolució personal, per l'evolució dels fets històrics i per l'evolució de la seva obra en interacció amb la societat on s'insereix. En aquest sentit és molt útil la manera com l'estudiós de Böll Jochen Vogt (Vogt:1987) planteja l'anàlisi de la producció completa de l'escriptor de Colònia. Vogt parteix de dos termes que el mateix Böll encunyà per definir, d'una banda, la seva concepció de literatura, i per descriure, de l'altra, les característiques del seu projecte literari: el termes són *Gebundenheit* i *Fortschreibung*. El primer terme, usat per l'autor a les *Frankfurter Vorlesungen* ('Lliçons de Frankfurt'), al·ludeix al lligam que uneix l'autor amb el món que l'envolta i expressa alhora una actitud voluntària per part seva i una ineludibilitat de tipus moral en aquest compromís; el tradueixo com a 'lligam'. El segon terme al·ludeix al procés d'escriptura böllià, situat en el marc d'una única unitat creativa que és l'obra completa de l'autor, procés en el qual es van desenvolupant al llarg del temps els ingredients que conformen aquesta obra; traduiré el terme com a 'escriptura continuada'. El terme apareix usat per Böll en l'entrevista que mantingué amb Wellersdorf, que he trobat citada en la biografia de James H. Reid (1991):

In dem Interview mit Wellersdorf führte Böll einen Begriff ein, der sich bei Diskussionen seines Werkes als sehr fruchtbar erwies: »Fortschreibung«. Er empfinde seine Arbeiten, ob Kurzgeschichten, Romane, Essays oder Rezensionen, als einen kontinuierlichen Prozeß, als Verfeinerung und Erweiterung seines Instrumentariums, der Ausdrucksweise, der Komposition und als eine Entwicklung von Themen und Inhalten. (Reid 1991: 229)

[En l'entrevista amb Wellersdorf, Böll introduí un concepte que es manifestà molt productiu en les discussions sobre la seva obra: 'escriptura continuada'. Ell considera les seves obres, ja siguin narracions breus, novel·les, assaigs o recensions, com un procés continuat, com a destil·lació i ampliació del seu instrumental, de la forma d'expressar-se, de la composició, i un desenvolupament de temes i continguts.]

Jochen Vogt diu:

Das dialektische Modell von Gebundenheit und Fortschreibung dient aber nicht nur zur Beschreibung von Bölls individuellem Schaffensprozeß; es impliziert vielmehr, indem es Literatur kategorisch an Realität und Erfahrung bindet, grundsätzliche Anforderungen an die Literatur und ihre Funktion für den einzelnen wie für die Gesellschaft. (Vogt: 3)

[El model dialèctic de 'l'ligam' i 'escriptura continuada' serveix no només per a la descripció del procés creatiu individual de Böll; implica moltes més coses, en tant que uneix categòricament literatura amb realitat i experiència, exigències bàsiques a la literatura i la seva funció tant per a l'individual com per a la societat.]

Vogt cita encara una frase de Böll per definir el seu projecte literari global. Es tracta també d'una frase extreta de les seves *Frankfurter Vorlesungen*, amb caràcter programàtic, segons la qual literatura és "die Suche nach einer bewohnbaren Sprache in einem bewohnbaren Land" ('la recerca d'una llengua habitable en un país habitable'). Tal com assenyala Vogt, aquesta frase no ha de ser interpretada únicament en el marc de l'Alemanya de la postguerra i en el sentit de la tasca concreta que Böll atribueix a la literatura alemanya, sinó que cal entendre-la com a idea programàtica del concepte bòllià de literatura. Precisament la interpretació restringida de l'obra de Böll a la seva circumstància històrica és una de les característiques més destacables de la seva recepció. L'obra de l'autor alemany és considerada un producte del seu temps, i la forma més habitual d'abordar-la és també la perspectiva històrica o sociològica. Böll, segons aquesta interpretació, aconsegueix una funció que calia que algun escriptor complís: la d'enfrontar el ciutadà alemany mitjà amb el passat recent que ha protagonitzat. El Böll literari queda sovint en un segon terme, si és que és tractat en

algun lloc. En relació a aquesta interpretació de la seva literatura són interessants les afirmacions del mateix Böll quan diu:

«Es hat mich immer wieder verblüfft, wenn ich Menschen kennengelernt habe, die sehr viel mitgemacht haben, KZ, Vertreibung, Emigration. Ich habe sie mir angesehen und mit ihnen gesprochen und über sie nachgedacht. Dabei bin ich sehr zu der Überzeugung gekommen, dass das, was einem von außen auferlegt wird, einen nicht sehr verändert. Und mit dieser Überzeugung muss man, glaube ich, an Literatur herangehen. Alles das, was die Weltgeschichte an Klamotten einem vor die Füße wirft, Krieg, Frieden, Nazis, Kommunisten, Bürgerliche ist eigentlich sekundär. Das, was zählt, ist eine durchgehende, ich möchte fast sagen, mythologisch-theologische Problematik, die immer präsent ist.» (Wintzen: 17)<sup>12</sup>

[Sempre he experimentat un sentiment de confusió en conèixer gent que ha tingut una vida molt dura: camps de concentració, expulsió, emigració. Els he observat i hi he parlat i he reflexionat sobre ells. Al capdavall he acabat arribant al convenciment que tot allò que ens ve imposat des de fora, no ens canvia gaire. I amb aquest convenciment cal acostar-se a la literatura. Tot allò que la història del món ens llença als peus com a vestimenta: guerra, pau, comunistes, burgesos és secundari en realitat. Allò que compta és una problemàtica continuada, mitologicoteològica, m'atreveria a dir, que sempre és present.]

Vogt, en el seu treball –i en això coincideix amb els altres biògrafs– assenyala la *Fortschreibung* de Böll com un projecte que engloba no només la seva producció literària sinó tota la seva obra: crítica, entrevistes, articles, etc. La manera de 'lligar-se' al món adopta totes aquestes formes i el coneixement complet de l'autor passa per tenir-les totes en compte.

Un dels autors que adopta una perspectiva més literària a l'hora d'abordar l'obra de Böll és el responsable de l'edició de les seves *Gesamte Werke* a l'editorial Kiepenheuer & Witsch<sup>13</sup>, Bernd Balzer. En l'edició de 1977 Balzer fa una presentació de la producció bölliana en un estudi que titula '*Anarchie und Zärtlichkeit*' (anarquia i tendresa). Precisament aquestes són les coordenades des de les quals l'estudiós de Böll analitza la producció de l'autor alemany, tot aplicant-les des d'una perspectiva cronològica i evolutiva. Balzer reivindica la revisió de l'obra de l'autor de Colònia i

---

<sup>12</sup> De l'entrevista que mantingué Böll amb René Wintzen i que es publicà en alemany amb el títol *Eine Deutsche Erinnerung*.

<sup>13</sup> Publicades el 1977 primer i reeditades el 1987, han fet la funció d'obres completes, malgrat la gran quantitat de material inèdit del llegat de Böll que fins avui no ha començat a ser publicat, tal com ja he assenyalat, en la 'Kölner Ausgabe'.

denuncia la seva recepció 'estreta'<sup>14</sup>. En els seus treballs, Balzer fa èmfasi en l'anàlisi temàtica i simbòlica de l'obra de Böll: n'assenyala els principals motius i la seva articulació en l'edifici böllià. El terme 'anarquia' al·ludeix d'una banda a un dels trets essencials que configuren la personalitat de Böll, i de l'altra a l'actitud i perspectiva marginals en què se situen la major part dels seus 'herois' en les seves novel·les. Si bé és cert que al llarg de la seva vida Böll prengué part molt activa en el debat polític alemany sobretot, no només des de la seva condició de president del PEN Club alemany o internacional, i fins i tot que donà suport explícit a la candidatura de Willy Brandt en les eleccions de 1972, l'escriptor de Colònia intentà sempre mantenir-se al marge del compromís amb partits o organitzacions de caire polític. La seva condició d'escriptor i intel·lectual, als seus ulls, l'hi obligava. I segurament, i de forma més decisiva, el seu tarannà. Böll protagonitzà algunes de les polèmiques més agres que tingueren lloc en l'opinió pública alemanya després de la Segona Guerra Mundial, però sempre ho féu des de la seva independència d'opinió i amb una consciència clara del seu paper com a intel·lectual i ciutadà de ple dret de la societat de la qual formava part. Aquesta postura d'independència és traslladable a la posició que ocupen els seus personatges en les seves novel·les. Només que aquests personatges són sovint víctimes de la societat en què viuen i ocupen més o menys voluntàriament un lloc marginal. Una marginalitat que, contràriament a Böll, és estèril, perquè aquests personatges majoritàriament sucumbeixen o es resignen a les circumstàncies que els toca viure. La seva vida, la seva existència és el seu únic acte de rebel·lió. Estretament relacionat amb aquest comportament 'anàrquic' hi ha el segon element de les coordenades de Balzer: la 'tendresa'. La religió i l'amor són dos dels temes centrals de la producció bölliana i ambdós elements estan caracteritzats en la seva obra pel transcendentalisme de la seva significació i per la 'humanitat' de la seva vivència. Aquesta humanitat es pot traduir amb la paraula 'Zärtlichkeit' ('tendresa') de Balzer. Les relacions amoroses descrites en les obres de Böll, així com la manera de viure la religió, són 'anàrquiques' en el sentit que no s'ajusten als convencionalismes existents en la societat, i suposen per a la moral dominant –social i religiosa– atacs declarats. Böll reivindica una naturalitat d'aquestes vivències que les retorni a un sentit primigeni i no fet malbé per les institucions que les regulen: Estat i Església. L'amor i la religió, en el món on vivim, viscuts de manera autèntica són actes de rebeldia. Balzer ho expressa així:

---

<sup>14</sup> L'aspecte de la recepció de Böll, el tracta Balzer específicament en el seu article 'Das übersehene Blatt. Konstanten der Böll-Rezeption in der Bundesrepublik.' (Balzer:1995)



In der Konfrontation mit dem sich verändernden »Material« der geschichtlichen Wirklichkeit und durch seine immer neue gestaltende Verarbeitung untersucht er schreibend die Möglichkeiten der Selbstverwirklichung des Menschen in herrschaftsfreier –also anarchischer– Gemeinschaft. Die Liebesbeziehung zweier Menschen in »religiöser« Zärtlichkeit ist dabei das Gegenmodell zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, vom Anspruch her utopisch, durch die Ansiedlung in konkreter Wirklichkeit aber doch auch realistisch. (Balzer 1987: 38)

[En la confrontació amb el “material” canviant de la realitat històrica i a través de la seva ‘digestió’ –que es redefeix contínuament–, [Böll] investiga tot escrivint les possibilitats de l’autorealització dels homes en una comunitat lliure de dominacions –anàrquica per tant. La relació amorosa de dues persones consumada en la tendresa ‘religiosa’ és aquí el contramodel de la realitat social, utòpic per les seves expectatives però realista també a través de la ubicació en una realitat concreta]

Al costat d’aquests dos estudis més cenyits a la interpretació interna de l’obra de Böll –el de Vogt i el de Balzer–, les biografies de Reid i Vormweg adopten més aviat una perspectiva històrica. Ambdues obres són utilíssimes per a la reconstrucció dels elements contextuals i biogràfics que acompanyaren la trajectòria literària de Böll. En el cas de Reid, autor d’altra banda d’estudis interessantíssims sobre aspectes concrets de l’obra de l’autor de Colònia, el fet que la seva biografia estigui adreçada a un públic no alemany i no coneixedor dels detalls de la història recent d’Alemanya fa que l’obra tingui un caràcter d’estudi introductor i molt interessant. En el cas de Vormweg, amic personal de Böll i figura central en el panorama de la crítica literària alemanya contemporània, la seva obra aporta dades molt reveladores sobre la vida de l’escriptor de Colònia i sobre el funcionament del món literari alemany de la postguerra.

Aquests diferents autors presenten l’evolució de l’obra de Heinrich Böll en diferents etapes o períodes, que no coincideixen exactament entre elles, però sí en les seves línies generals. Després d’haver fixat les característiques generals de la producció de Böll, segueixo ara la seva evolució històrica.

Les primeres temptatives de Böll en el panorama literari alemany de postguerra han quedat descrites més amunt. La narració breu –com per a la majoria d’autors de la seva generació– és el gènere preferit, però l’autor també escrigué alguna novel·la –com *Kreuz ohne Liebe*, aparageguda l’any 2002– o alguna narració llarga –com *Das Vermächtnis*, publicada el 1981. La resposta d’editors i revistes és fins al 1947, com ja

he assenyalat, sempre negativa, i només a partir d'aquesta data l'escriptor de Colònia comença lentament a veure publicades les seves obres. La majoria resten inèdites.

La data d'arrencada real de la carrera professional de Heinrich Böll és la de la concessió del premi del grup literari 'Gruppe 47' l'any 1951 en la seva trobada de Bad Dürkheim,<sup>15</sup> que li obre les portes d'editors i publicacions literàries. S'inicia així una etapa de molta activitat que Böll no vol desaprofitar, en tant que significa el seu establiment com a escriptor professional. Vormweg descriu així els anys següents a la concessió de l'esmentat premi:

Während er über einem Roman, einer Erzählung, noch einer Erzählung, dem folgenden Roman saß, mit einem Arbeitspensum, das allein schon die Kräfte der meisten überstieg, hatte er immer mehr Termine für Lesungen, reiste er zu Tagungen, schrieb Berichte, Glossen, Reportagen, bald auch Rezensionen für Zeitschriften und die großen Zeitungen, schrieb Hörspiele, auch nach Vorlagen z.B. von G.K. Chesterton und Ernst Hello, Essays, Reden, Literaturfeatures für den Rundfunk. (Vormweg: 179)

[Mentre treballava en una novel·la, una narració, una altra narració, la següent novel·la, amb uns compromisos laborals que tots sols sobrepassaven la capacitat de la majoria, cada vegada tenia més lectures públiques, es desplaçava a congressos, escrivia informes, glosses, reportatges, ben aviat també ressenyes per a revistes i els grans diaris, escrivia 'Hörspiele' (peces radiofòniques), també a partir d'originals ja existents, per exemple, de G.K. Chesterton i Ernst Hello, assaigs, parlaments, retrats literaris per a la ràdio.]

Tot i que la guerra anirà desapareixent com a temàtica central de les seves obres, ja a començaments de la dècada dels cinquanta, es mantindrà sempre present com a referent de la vida dels seus personatges, i precisament la seva actitud en relació al passat serà una de les fórmules de Böll per caracteritzar els protagonistes de les seves novel·les. Vormweg ho presenta així:

In diese Zeit fiel zudem ein deutlicher Übergang vom »Fachgebiet« Krieg, Menschen im Krieg, zum Fachgebiet Trümmer, Leben der Menschen in den Trümmern. Böll wandte sich den Armen und der Armut der Leute im gewöhnlichen Nachkriegsalltag zu, der ja vom begonnenen Wiederaufbau noch keineswegs überholt war. (Vormweg: 181)

[En aquest temps s'esdevingué a més la transició del »camp temàtic« guerra, gent a la guerra, al camp temàtic ruïnes, la vida de la gent entre les ruïnes. Böll adreçà la seva atenció als pobres i a

---

<sup>15</sup>Hans Werner Richter era l'organitzador d'aquesta trobada anual d'escriptors, editors i crítics, convocats per rigorosa invitació personal. En el si de la trobada els autors feien una lectura de les seves obres i al final es feia una votació entre el públic per determinar quina era l'obra guanyadora. El grup rebutjava explícitament qualsevol vincle ideològic o polític.

la pobresa de la gent en l'habitual quotidianitat de la postguerra, que de cap manera havia estat encara superada per la incipient reconstrucció.]

Jochen Vogt:

Es geht in den Romanen der fünfziger und frühen sechziger Jahre deshalb vor allem um die Tragfähigkeit überkommener moralischer und religiöser Normen in der zertrümmerten und eilig wieder aufgebauten Gesellschaft –beispielsweise um die Funktion und Substantialität von Ehe und Familie. ( Vogt: 6)

[Les novel·les dels cinquantes i principis dels seixantes, per aquest motiu, tracten sobretot de la viabilitat de les normes morals i religioses transmeses en la societat ensorrada i tornada a edificar precipitadament –per exemple sobre la funció i substancialitat del matrimoni i la família.]

A partir del 1953 Böll publica les seves narracions en un dels diaris més importants del país, el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, gràcies a la intervenció del director de la secció de cultura ('Feuilleton'), Karl Korn, que es convertirà en un dels seus principals 'mecenes'. També l'any 1953 obté el seu primer èxit editorial, amb la novel·la *Und sagte kein einziges Wort*. Li seguirà el 1954 *Haus ohne Hüter*, novel·la que rebrà l'any següent el premi dels editors francesos com a millor novel·la estrangera de l'any.

Amb aquestes dues novel·les podem començar a parlar d'una recepció àmplia de Böll a Alemanya, i de l'inici de la seva difusió internacional. Precisament en aquest moment, diu Bernd Balzer, cristal·litzaran algunes de les etiquetes que acompanyaran la recepció de l'autor per bona part de la crítica fins a la seva mort<sup>16</sup>: autor catòlic i moralment íntegre, fixat en la revisió del passat alemany des d'una perspectiva crítica, amb una producció que es belluga entre la crònica i la literatura, i que fa ús d'un llenguatge planer i acostat a la parla popular<sup>17</sup>. Aquestes etiquetes s'aniran reproduint al llarg de la carrera de l'escriptor i es generalitzaran amb la concessió del premi Nobel, associades al qüestionament de la qualitat literària real de l'autor.

*Und sagte kein einziges Wort* i *Haus ohne Hüter* presenten ja molt definides algunes de les característiques principals de la narrativa de Böll, tant des del punt de vista estructural com des del punt de vista temàtic. En ambdues, Böll recorre al recurs

---

<sup>16</sup> Aquest aspecte, el treballa Bernd Balzer, com ja he assenyalat, en el seu article 'Das übersehene Blatt'. Balzer assenyalava els tòpics fixats per la premsa alemanya a començaments dels cinquanta

<sup>17</sup> Böll intentarà rebutjar la majoria de les etiquetes, especialment la d'escriptor catòlic i la de cronista. Ho farà des dels seus escrits teòrics, en els quals exposa la seva concepció particular de literatura.

del canvi de perspectiva en la narració. En el cas de *Und sagte kein einziges Wort* són marit i muller els que alternen la veu en l'articulació del discurs; a *Haus ohne Hüter* són cinc personatges, entre ells dos nens. Una característica que també comparteixen ambdues novel·les és la presència de dos nivells de narració: el del present i el del passat (present de postguerra, passat de guerra). Els personatges d'aquestes obres es poden classificar a partir del que Vogt anomena 'Dialektik von Erinnern und Vergessen' (dialèctica del record i de l'oblit), de manera que aquells que no poden prescindir del record acaben essent uns inadaptats en la nova realitat de la postguerra, i aquells que obliden són els triomfadors del present. Aquesta dicotomia es mantindrà en la majoria d'obres de Böll posteriors.

En la dècada dels cinquanta Böll inicia i aprofundeix cada vegada més en un gènere en el qual destacarà amb mestria, i que avui continua sent la seva producció més unànimement valorada: la sàtira. La sàtira serà el mitjà adequat, gràcies a l'exageració, amb el qual l'autor representarà el procés de reinstauració a Alemanya de les velles estructures, del triomf del capitalisme més descarnat, de l'oblit del passat. Cada vegada es farà més manifest el descontentament de Böll amb el camí que segueix la República Federal Alemanya en la seva reconstrucció com a país democràtic.

Reid ho expressa així:

Die Satire ist aggressiver, möglicherweise emanzipierter als der Roman, wenn sie das Mittel der Groteske einsetzt, um den Leser zum Lachen zu bringen, um eine gewisse Distanz zwischen ihm und den Personen der Handlung herzustellen und ihn dadurch zum Nachdenken über mögliche Alternativen zu veranlassen. (Reid 1991: 165)

[La sàtira és més agressiva, probablement més emancipada que la novel·la, quan es val del mitjà del grotesc per fer riure el lector, per crear una determinada distància entre ell i els protagonistes de l'acció, i d'aquesta manera donar-li ocasió de reflexionar sobre possibles alternatives.]

Una altra forma d'enfrontar-se críticament amb la realitat que Böll inicia aquests anys és la de l'assaig. L'any 1952 apareix a la revista *Die Literatur* el seu treball 'Bekanntnis zur Trümmerliteratur', assaig en el qual formula alguns dels seus principis estètics, que anirà desenvolupant al llarg de la seva obra. En aquest sentit Heinrich Vormweg diu:

Zu einer Zeit, in der die Literatur sich längst wieder in die schwindelnden Höhen des reinen, zeitlosen Gedichts erhoben hatte – gerade auch das gab eine Richtung an –, bekannte Böll sich zur »Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur«. ( Vormweg: 215)

[En una època en la qual la literatura ja feia temps que s'havia tornat a enlairar en les vertiginoses altituds del poema pur i atemporal –justament també això indicava una tendència–, Böll es manifestava partidari de la “literatura de guerra, dels que tornen a casa i de les ruïnes.”]

En les paraules de l'autor:

«Man schien uns zwar nicht verantwortlich zu machen dafür, daß Krieg gewesen, daß alles in Trümmern lag, nur nahm man uns offenbar übel, daß wir es gesehen hatten und sahen, aber wir hatten keine Binde vor den Augen und sahen es: Ein gutes Auge gehört zum Handwerkszeug des Schriftstellers.» (cita, Vormweg: 215)

[No semblava pas que se'ns fes responsables que hi hagués hagut guerra, que tot fossin ruïnes, només queia malament de forma clara que ho haguéssim vist i que ho veiéssim; però no dúiem una bena als ulls i ho vèiem: un bon ull és una de les eines de l'escriptor']

Immers en uns anys d'activitat frenètica, Böll començarà a passar temporades a Irlanda. D'aquesta experiència en naixerà l'any 1957 el seu *Irishes Tagebuch*. Malgrat l'aparença del títol, l'obra no deixa de ser una reflexió, això sí des de lluny, sobre Alemanya. Això no farà, però, que el seu ritme de producció disminueixi: l'autor escriurà ininterrompudament 'Hörspiele' (peces radiofòniques), narracions breus, i començarà juntament amb la seva dona la seva activitat de traductor, que en els anys seixanta anirà augmentant.

L'any 1959 apareix la seva obra més ambiciosa fins al moment, *Billard um halb zehn*, en la qual Böll intenta fer-se ressò de les tècniques aplicades pel *nouveau roman* francès, amb un èxit relatiu. La novel·la vol ser un repàs de la història contemporània alemanya a través de la descripció de la història familiar d'una saga d'arquitectes. Els personatges i la realitat hi apareixen dividits en dos grups: els que segueixen el sacrament del Búfal (partidaris de la violència, oportunistes, trepes, gent del poder...) i els que segueixen el sacrament de l'Anyell (partidaris de la solidaritat, pacifistes, perdedors...). El reduccionisme d'aquesta classificació serà criticat en la seva època, a l'igual que la insistència amb què Böll recorre a aquesta simbologia al llarg de la novel·la. Böll, en l'entrevista amb René Wintzen (1981), considera aquest reduccionisme com a necessari en aquell moment històric. Vormweg destaca en la seva biografia el següent aspecte:

Als der Roman vor mehr als vierzig Jahren erschien, prägte vor allem das öffentliche Bild vom katholischen Schriftsteller Böll die Rezeption und holte seine für Christen unmißverständliche Imagination von den Lämmern und den Büffeln unter den Menschen, den sanften Opfern und den gierigen, gewaltbereiten Tätern samt der Rede vom »Sakrament des Lammes« und dem »Sakrament des Büffels« ganz in der Vordergrund der Aufmerksamkeit. Symbole und Symbolik spielten Ende der fünfziger Jahre noch eine wichtige Rolle im Literaturverständnis. (Vormweg: 244)

[Quan aparegué la novel·la fa més de quaranta anys, la recepció de Böll estava dominada per la imatge pública de l'escriptor catòlic, i el que captà l'atenció en primera línia fou la seva imaginació, inequívoca per als cristians, dels anyells i dels búfals entre els homes: les dòcils víctimes i els àvids i violents culpables conjuntament amb l'al·lusió al "sacrament de l'anyell" i "el sacrament del búfal". Símbols i simbologia, a finals dels cinquanta, jugaven encara un paper important en la concepció de la literatura.]

A *Billard um halb zehn* ja hi ha –incipients– els ingredients que caracteritzaran la producció de l'autor en la dècada següent: el desencís complet cap a les institucions públiques alemanyes i cap a l'Església catòlica, que tindrà com a conseqüència una crítica demolidora de Böll en les seves obres posteriors: l'exemple més conegut és *Ansichten eines Clowns*, de l'any 1963. Precisament aquesta obra desencadenarà una de les primeres polèmiques generalitzades de Böll en els mitjans de comunicació, i una de les més controvertides. Els seus atacs a l'Església catòlica seran mal digerits per aquesta institució i per part d'un sector de la crítica alemanya, sobretot la més conservadora. No es tracta en cap cas d'una novel·la valorada excessivament per cap sector de la crítica, però representa una cesura en la recepció de Böll a Alemanya. Fins als seixanta, la majoria de crítics seguien amb interès i esperança l'obra d'un autor que prometia convertir-se en una de les veus més potents de la literatura alemanya contemporània. D'alguna manera, a partir d'aquesta obra, es podrà parlar d'aquells que consideren Böll com un escriptor de qualitat, i d'aquells que el consideraran un oportunista pamfletari. Malgrat això, aquesta novel·la es convertirà en un èxit rotund de vendes a Alemanya i serà la més coneguda internacionalment, començant per la Unió Soviètica. Encara avui, si algú recorda encara una obra de Heinrich Böll, aquesta sol ser *Ansichten eines Clowns*.

En aquesta dècada dels seixanta apareixen nous conflictes que alteraran profundament la dinàmica sociopolítica alemanya i internacional. Cal destacar els processos d'Auschwitz, celebrats a Frankfurt entre 1963 i 1966; el ressò i les protestes

provocades per la guerra del Vietnam; les revoltes estudiantils; la concentració progressiva de la premsa en les mans d'Axel Springer, que ja disposava del control del 40% dels diaris publicats a la República Federal. I malgrat la sensació de canvi polític ineludible, l'any 1965 la coalició CDU/CSU torna a guanyar les eleccions generals.

Tot i que aquests esdeveniments provocaran la reacció d'una part de la intel·lectualitat, que anirà incorporant-se activament al debat i a l'acció política, en els seixanta encara dominen altres interessos en el món literari –ja sigui l'associat amb propostes més conservadores com més innovadores. La literatura de Böll no encaixa del tot en aquest panorama. Vogt:

Im Literaturbetrieb der frühen sechziger Jahre mit einer Tendenz zum formalen Experiment mochte ein solches Programm, das Literatur als „Bewußtsein von Nöten“ versteht (R. u. R. Wiggenghaus), antiquiert und hausbacken erscheinen –am Ende der siebziger Jahre jedoch ist der Zusammenhang von Literatur und Alltag wieder zu einem Brennpunkt des Interesses geworden. (Vogt: 12)

[En el món literari dels primers seixanta, amb tendència a l'experiment formal, un programa d'aquestes característiques, que concep la literatura com a “consciència de les carències” (R.u.R. Wiggenghaus), devia semblar antiquat i passat de moda –a finals dels setanta, tanmateix, les relacions de literatura i quotidianitat tornaran a ser centre de l'interès]

Heinrich Vormweg considera que és en aquesta dècada on es fa evident una realitat que abans, donades les circumstàncies històriques, no havia pogut manifestar-se encara: Böll està sol en el panorama literari alemany. D'una banda es tracta d'un problema generacional: la seva generació va resultar molt malmesa en la Segona Guerra Mundial, i ell es troba pràcticament aïllat entre els antics escriptors que havien iniciat ja la seva carrera abans de la guerra i les noves generacions que ara irrompen amb força en el panoram literari: Günter Grass o Uwe Johnson. Els joves es declararan abanderats del realisme, però la seva serà una estètica nova, diferent, que primarà l'element grotesc: el que es coneixerà com a 'Neuer Realismus'. La literatura de Böll és d'una altra naturalesa, i l'autor ja no és a temps de renunciar a les seves vivències, a la seva personalitat com a tal. D'altra banda, segueix Vormweg, la seva postura crítica insubornable li ha fet guanyar-se molts enemics també en el món literari. Des d'aquest entorn és des d'on li vindran les crítiques més destructives, aquelles que tendiran a desqualificar amb més duresa la seva feina d'escriptor. Desqualificació que es produeix sobretot als anys seixanta i no parerà de créixer fins a la mort de l'autor.

De l'any 1964 daten les *llicions* magistrals a la Universitat de Frankfurt que duen per nom *Frankfurter Vorlesungen*, i a les quals ja he fet referència, en les quals l'autor presenta de forma més elaborada ja la seva concepció de literatura, que gira a l'entorn del concepte 'Ästhetik des Humanen' (l'estètica de l'humà), i en les quals la defensa com a espai reservat a 'les deixalles de la societat'.

La producció de Böll s'ha diversificat clarament en aquesta dècada i aquests són anys de presència freqüent en el debat públic, des de diverses plataformes. La dedicació a la seva obra de creació disminueix. Jochen Vogt diu al respecte:

Bölls politisch-literarische Publizistik gewinnt in den sechziger Jahren an Breite und Gewicht; seine Stellungnahmen zu gesellschaftlichen Problemen sind zumeist an konkrete Anlässe gebunden, eingreifend, deshalb auch ungeschützt und angreifbar –im besten Sinne subjektiv. (Vogt: 11)

[L'activitat politicoliterària de Böll en els mitjans de comunicació guanya pes i incidència en els anys seixanta, les seves opinions a l'entorn de problemes socials estan lligades a qüestions concretes, prenent partit, i per això també desprotegides i atacables –en el millor dels sentits subjectives.]

L'any 1964 és també una data significativa en la producció de Böll, amb la publicació de l'obra *Entfernung von der Truppe*, en certa manera una reacció de l'autor a la fúria desencadenada per les *Opinions* del seu pallasso en l'opinió pública. Aquesta és una obra de difícil lectura, molt mal rebuda per la crítica contemporània, però destacada com a obra clau per la crítica posterior en tant que manifest generacional de protesta de Böll, de voluntat d'allunyar-se de la societat en la qual viu. Formalment està considerada com una de les creacions de Böll més acostades a una estètica moderna. James H. Reid diu:

*Entfernung von der Truppe* ist das erste von Bölls Werken, das man »post-moderne« Fiktion nennen könnte. Ein zentraler Begriff der Moderne war die Eigenständigkeit des Kunstwerks. Archibald MacLeishs Ausspruch »ein Gedicht soll nicht bedeuten, sondern sein« drückt das am präzisesten aus. (Reid 1991: 194)

[*Entfernung von der Truppe* és la primera de les obres de Böll que es podrien anomenar ficció "post-moderna". Un concepte central de la modernitat era l'autonomia de l'obra d'art. La sentència d'Archibald MacLeish ho expressa amb exactitud: "un poema no ha de significar sinó que ha de ser".]



L'any 1966 apareix, però, una obra de tall clàssic, relacionable amb les narracions satíriques de l'autor, i que obtingué un gran èxit de públic, a diferència de l'obra anterior. L'obra duu per títol *Ende einer Dienstfahrt*, i és una farsa sobre la justícia i l'Estat, molt més benèvola que obres anteriors:

Gegen die Absurdität des Systems setzt Böll die Freiheit der Kunst. Die Kunst spielt in den verschiedensten Formen eine wichtige Rolle in dieser Erzählung. (Reid 1991: 204)

[Contra l'absurdatat del sistema, Böll contraposa la llibertat de l'art. L'art juga en les formes més diverses un paper important en aquesta narració.]

La dècada dels setanta continua presentant un descens en la producció literària de Böll, compensat per un progressiu augment de la seva presència en el debat públic i en els mitjans de comunicació.

Malgrat això, l'any 1971 Böll escriu la que és considerada l'última de les seves grans novel·les, *Gruppenbild mit Dame*, per alguns autors considerada la seva millor obra, i d'alguna manera el resum de la seva trajectòria creadora. Jochen Vogt assenyala tres nivells de lectura d'aquesta obra: la crítica a la contemporaneïtat, la utopia i la perspectiva històrica. En relació a aquest darrer nivell diu:

Ein Vierteljahrhundert nach Kriegsende wird so –nicht nur thematisch– der Krieg als nachwirkende Vorgeschichte der Gegenwart erzählend eingeholt. (Vogt: 14)

[Un quart de segle després del seu acabament es recupera narrativament la guerra –no només temàticament– com a prehistòria encara activa del present.]

L'any 1972 és l'any del premi Nobel, però cal destacar en aquest mateix any dos fets importants protagonitzats per Böll en la vida pública, que indubtablement marcaran la seva recepció a Alemanya i les directrius de la seva producció –vista globalment–: el suport de l'autor a la candidatura de Willy Brandt per a la cancelleria de la República Federal, d'una banda; la polèmica amb el *Bild Zeitung* arran de l'article de Böll publicat per la revista *Der Spiegel* al voltant d'Ulrike Meinhof i les accions de la banda terrorista RAF, i que duia per títol 'Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?', de l'altra. El *Bild Zeitung* aconseguirà difondre una imatge de l'escriptor com a instigador del terrorisme. Vormweg comenta:

Aus dem Abstand einer ganzen seither vergangenen Generation wiedergelesen, ist längst unverständlich, wieso dieser im »Spiegel« erschienene Essay eine Kampagne gegen Heinrich Böll ausgelöst hat, an deren Bedenkenlosigkeit und Wirkung bei der Masse der Leute sich viele noch mit Schrecken erinnern. Sie brachte Böll in den Verdacht, nicht nur Sympathisant, sondern auch einer der Anstifter eines gewaltsamen Angriffs auf die freiheitlich-demokratische Grundordnung der Bundesrepublik Deutschland zu sein. Dabei hatte Böll nur –gegen Springers Massenblatt BILD vor allem– das ins Spiel gebracht, was man »Menschenverstand« nennen könnte und müßte, wenn diese Bezeichnung nicht so heillos korrumpiert wäre. Er argumentierte ganz zweifellos im Interesse und sogar im Dienst der Republik, die er vor einem Rückfall in eine üble Vergangenheit auch hier zu schützen versuchte. (Vormweg: 324)

[Llegit des de la distància d'una generació sencera ja passada és del tot incompreensible per què aquest assaig aparegut a la revista *Spiegel* va desencadenar una campanya contra Heinrich Böll la irracionalitat i efectes en la massa de la qual molts encara recorden amb horror. Aquesta convertí Böll en sospitós no només de veure amb simpatia un atac violent a l'ordre democràtic i de llibertats de la República Federal, sinó de ser-ne un dels instigadors. En realitat Böll només havia posat en joc –sobretot en contra del diari de masses de Springer *Bild*– allò que hom podria i hauria d'anomenar sentit comú, si aquesta denominació no estigués tan irremeiablement corrompuda. Els arguments de Böll, sense cap mena de dubte, eren en interès i fins i tot al servei de la República, a la qual intentava protegir també aquí d'una recaiguda en un passat nociu.]

Resultat literari d'aquesta polèmica és l'aparició l'any 1974 de l'obra *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, amb un èxit rotund de vendes. Un any més tard, el prestigiós director Volker Schlöndorff la durà a la pantalla, també amb un notable èxit de públic. L'obra, una crítica als excessos de poder de l'Estat i de la premsa, i una defensa de l'espai de llibertat individual i de l'individu, serà altra vegada motiu de controvèrsia entre els crítics. Algun d'ells destacaran la poca cura amb què Böll hi emprà la llengua.

Els últims anys de la vida de Böll estan caracteritzats pel seu activisme en el moviment ecologista i el moviment pacifista. La seva dedicació a la creació literària és cada vegada menys intensa. L'estat de salut de l'autor contribueix a aquesta realitat. Les dues novel·les darreres són molt mal rebudes per la crítica: *Fürsorgliche Belagerung* (1979) i *Frauen vor Flußlandschaft* (1985 editada pòstumament). Alguns crítics destaquen el fet que l'escriptor Böll ja no està en condicions d'oferir respostes literàries al món que l'envolta. El seu món ha quedat ja enrere.

Hans Joachim Bernhard i Rainer Nägele, tot i haver escrit els seus estudis els anys 1966 (publicat el 1970) i 1976 respectivament, ofereixen una interpretació global

molt lúcida i interessant de l'obra de Böll fins aleshores publicada i de la seva recepció. Pel que fa a Bernhard cal destacar que es tracta d'un germanista de la República Democràtica Alemanya, país on Böll tingué una recepció extraordinària fins a la publicació de *Ansichten eines Clowns*, que fou censurada en aquell país per l'anomenat 'episodi d'Erfurt' en el qual l'autor de Colònia, a través del seu *clown*, caricaturitza l'establishment comunista. Bernhard, en un treball citat i preuat per molts estudiosos posteriors, atribueix el caràcter sempre controvertit de l'acollida de les obres de Böll a la República Federal al compromís que l'autor adoptà explícitament no només amb la societat en la qual vivia sinó essencialment amb una concepció realista de la literatura. Segons Bernhard, la crítica i els estudis literaris alemanys en l'etapa de la postguerra foren sempre molt reacs a acceptar aquesta estètica, que vinculaven a un passat i a una ideologia superades:

Die Entwicklung von Schriftstellern wie Heinrich Böll ist dadurch gekennzeichnet, daß sie sich von Anfang an einer Hochflut von „Bestandsaufnahmen“ in Literaturkritik, Essayistik, in den Meinungen vieler Schriftstellerkollegen und literaturtheoretischen Arbeiten gegenübersehen, die, unterschiedlich begründet und nuanciert, realistische Wirklichkeitsgestaltung für überholt und unkünstlerisch erklären. Bölls Aufsätze lassen erkennen, daß er seit dem Beginn der fünfziger Jahre –unter dergestalt schwierigen Bedingungen notgedrungen polemisch– gegen solche Auffassungen angeht und eine Basis realistischen Schaffens erstrebt. (Bernhard: 75-76)

[L'evolució d'escriptors com Heinrich Böll es caracteritza pel fet que des d'un bon començament es veuen enfrontats a una allau d'"inventaris" en crítica literària, assaig, en les opinions de molts col·legues escriptors i en treballs de teoria literària que, amb argumentacions i matisos de diversa índole, declaren superat i poc artístic el tractament realista de la realitat. Els articles de Böll –per força polèmics tenint en compte la dificultat de les circumstàncies– deixen entreveure que des de començaments dels anys cinquanta ell combat tals concepcions i ambiciona una base realista per a la seva obra de creació.]

Bernhard descriu així la reacció de Böll davant aquestes circumstàncies, reproduint parcialment paraules que el mateix autor oferia en les *Frankfurter Vorlesungen*:

Vor diesem grob skizzierten Hintergrund wird deutlich, welche Beachtung Bölls Versuch, eine „Ästhetik des Humanen“ zu entwerfen, verdient. In einer Literaturgesellschaft, die vielfältige Methoden hervorgebracht hat, die Entwicklung einer realistischen Kunst zu hemmen und zu unterdrücken, bleibt für den Autor Böll die Ablehnung einer Literatur, die „das Nichtssagende in musterhafter Schönheit ausdrückt, den Menschen der Humanität, Gebundenheit, Sozialität

entkleidet, ihn nichtssagend in nichtssagende Umgebung stellt“, Kernstück einer ästhetische Erfahrungen summierenden Selbstverständigung. Zweifellos voller Kompromisse und Widersprüche, die aus dem Unverständnis für gravierende Erscheinungen des geschichtlichen Entwicklungsprozesses resultieren, kulminiert sie in einer nicht für den Autor in dieser Phase wichtigen, sondern für die Literatur seines Landes bedeutsamen Forderung: der Forderung der ‚Suche nach einer bewohnbaren Sprache in einem bewohnbaren Land‘. (Bernhard: 321)

[Amb aquest rerefons lleugerament esbossat es fa més evident l’atenció que mereix l’intent de Böll d’endegar una “estètica de l’humà”. En una societat literària que ha creat diversos mètodes per tal d’obstaculitzar i reprimir el desenvolupament d’un art realista, per a l’escriptor Böll resta el rebuig cap a una literatura que “expressa la vacuïtat de forma exemplarment bella, que despulla l’home de la humanitat, del compromís, del seu caràcter social, que el col·loca de forma buida en un entorn buit”, centre d’una autorepresentació que acumula experiències estètiques. Carregada òbviament de pactes i contradiccions que resulten de la manca de comprensió envers les manifestacions crucials dels processos històrics de desenvolupament, aquesta literatura culmina amb una exigència significativa no per a l’autor, en aquesta fase, sinó per a la literatura del seu país: l’exigència de la ‘cerca d’una llengua habitable en un país habitable.’]

Pel que fa a Nägele, la seva anàlisi de la recepció de Böll a la República Federal Alemanya fins a l’any 1976 ofereix observacions que són absolutament vàlides per a tota la producció de l’autor. Nägele inicia el seu estudi amb la següent constatació:

Schon vor der Verleihung des Nobelpreises gehörte Böll zu den prominentesten Autoren der Bundesrepublik. Diese Prominenz ist aber nicht ungetrübt von Zweifeln. Gerade der Nobelpreis hatte kritische Reaktionen provoziert, zwar teils bedingt von politischen Ressentiments, teils aber einem Unbehagen an Bölls künstlerischen Fähigkeiten entsprungen. Man anerkennt die menschliche Integrität, das moralische Engagement, auch noch die Fähigkeit, ‚lebensechte Figuren‘ zu schaffen, fragt sich dann aber, ist das alles mehr als gut gemeint? (Nägele: 9)

[Ja abans de la concessió del premi Nobel Böll formava part dels autors més afamats de la República Federal. Aquesta fama, però, no està exempta de dubtes. Justament el Premi Nobel havia provocat reaccions crítiques, en part justificades certament per ressentiments polítics, però nascudes també del rebuig cap a les capacitats artístiques de Böll. Se li reconeix la integritat com a persona, el compromís moral, fins i tot la capacitat de crear ‘personatges autèntics’, però hom es pregunta aleshores també si tot plegat no són res més que bones intencions.”]

Segons aquest autor, la posició d’ambivalència domina la recepció de l’obra de Böll des dels seus inicis, més que no la divisió entre crítics:

Es wäre natürlich eine unerlaubte Vereinfachung, die Böll-Rezeption in eine negative und positive aufzuteilen. Die vielleicht typischste Reaktion dürfte vielmehr die Ambivalenz sein, die

zwischen Gelungenem und Mislungenem hin und her schwankt. Beinahe zur Verkörperung solcher Ambivalenz Böll gegenüber ist der Kritiker Marcel Reich-Ranicki geworden. (Nägele: 54)

[Fóra d'una simplisme intolerable de dividir la recepció de Böll en una de negativa i una de positiva. Tal vegada la reacció més típica és l'ambivalència, que es debat entre els encerts i les pífies. El crític Marcel Reich-Ranicki ha esdevingut pràcticament la personificació d'aquesta ambivalència en relació a Böll.]

Nägele esmenta encara un dels tòpics que recorre de dalt a baix la història de la recepció de Böll, la primacia de l'interès pel contingut de les obres de Böll i el desinterès per la forma:

Ein grosser Teil der Literatur zu Böll beschäftigt sich mit inhaltlichen Fragen. Nur selten werden die formalen Aspekte einer Analyse unterzogen, und besonders rar sind Untersuchungen, die die beiden Aspekte in ihrem Funktionszusammenhang begreifen. (Nägele: 87)

[Una gran part de la bibliografia sobre Böll s'ocupa de qüestions de contingut. Només rarament se sotmeten a anàlisi els aspectes formals, i són especialment rares les investigacions que s'ocupin de l'articulació funcional d'ambdós aspectes.]

Es liegt allerdings zum Teil an Bölls Werk selbst, wenn das Interesse an formallen Aspekten oft in den Hintergrund getreten ist; denn im Gegensatz etwa zur experimentellen Literatur bleibt das Formale bei Böll eher unauffällig, während das emotionale Engagement sich viel deutlicher aufdrängt. (Nägele: 88)

[En part cal atribuir a la mateixa obra de Böll, tanmateix, el fet que l'interès pels aspectes formals ocupi sovint un lloc secundari; ja que al contrari del que passa amb la literatura experimental, per exemple, en Böll el formal passa més aviat desapercbut, mentre que el compromís emocional s'imposa de forma molt més clara.]

Reprendrem la consideració de molts dels aspectes exposats fins aquí en el comentari de les reaccions que es registren en la crítica espanyola i en el comentari de fragments extrets de tres novel·les de Böll.

Veiem, per acabar, algunes de les respostes que ofereixen els estudiosos de Böll a l'especulació al voltant del futur de la seva obra:

James H. Reid:

Ich habe mich in dieser Studie bewußt auf Bölls 'Zeitlichkeit' konzentriert. Die Zeitlichkeit eines Autors, meinte er, müsse das erste sein, das man zu vermitteln versuchte. Kritiker mögen fragen,

was von seinen Werken übrigbleiben wird. Die Antwort könnte lauten, daß diese so lange Bestand haben werden, wie die Themen, von denen sie handeln, von Interesse sind; ich hoffe, daß dieses Buch einen kleinen Beitrag geleistet hat zum Verständnis dieser Themen. Immer wieder haben Kritiker Böll als *passé* abgetan. Das Leser-Publikum war nie dieser Ansicht; innerhalb weniger Tage nach seinem Tod waren alle seine Bücher praktisch ausverkauft. (Reid 1991: 292)

[En aquest estudi m'he concentrat conscientment en la temporalitat de Böll. La temporalitat d'un autor, deia ell, ha de ser el primer que l'autor ha de mirar de transmetre. Els crítics es pregunten tal vegada què en quedarà, de les seves obres. La resposta podria ser que aquestes perduraran mentre els temes de què tracten continuïn sent d'interès; espero que aquest llibre hagi contribuït d'alguna manera a la comprensió d'aquests temes. Des de sempre hi ha hagut crítics que han menystingut Böll, per passat de moda. El públic lector no ha compartit mai aquesta opinió; pocs dies després de la seva mort tots els seus llibres estaven pràcticament esgotats.]

Jochen Vogt fa aquestes constatacions:

Er war, alles in allem, der meistgelesene und –diskutierte, auch im Ausland bekannteste und geachtete, kurz: der ‚erfolgreichste‘ Schriftsteller der Bundesrepublik (Vogt: 2)

[Comptat i debatut, era l'autor de la República Federal més llegit, i discutit, també el més conegut i respectat a l'estranger, en poques paraules el que havia aconseguit un èxit més gran.]

i afegeix:

Und es bleibt eine offene Frage, ob und wie spätere Lesergenerationen, denen der historische Wurzelgrund seiner Texte nicht mehr vertraut sein kann, einen Zugang zu ihnen finden werden. „Ob man im nächsten Jahrhundert seine Romane noch lesen wird, wissen wir nicht“, schreibt Marcel Reich-Ranicki. „Aber solange es eine deutsche Literatur geben wird, wird man seiner [...] mit Respekt und Dankbarkeit gedenken.“ Und in einem anderen Nachruf heißt es, ohne Bölls „herzhaftes Streitlust“ habe die „Bundesrepublik einen Grund weniger, von ihrer politischen Kultur zu reden. Sie bestand zu einem großen Teil aus Böll-Debatten.“ (M. Schreiber) Wohl möglich, daß der öffentlich argumentierende und kritisierende Heinrich Böll – unbestechlich, wenn auch nicht unfehlbar- zuletzt wichtiger geworden ist als der Erzähler von – teils meisterlichen, teils problematischen– Geschichten. (Vogt: 23)

[Resta una pregunta oberta, la de si generacions posteriors de lectors, a les quals s'escaparan les raons històriques primigènies dels seus textos, hi trobaran accés i com. “Si en el pròxim segle es llegiran les seves novel·les, no ho sabem”, escriu Marcel Reich-Ranicki. “Però mentre existeixi una literatura alemanya, [...] se'l recordarà amb respecte i agraïment”. I en un altre obituari es diu: sense “la lúdica bel·ligerància” de Böll té “la República Federal d'Alemanya una raó de menys per parlar de la seva cultura política. En bona part aquesta consistia en els debats de Böll” (M. Schreiber). És probable que el Heinrich Böll públic, crític i argumentatiu –insubornable, si

bé no infal·lible— esdevingués al final més important que el narrador d'històries –en part magistrals, en part problemàtiques.”

## II CAPÍTOL

### 2. El panorama cultural a l'Espanya de la postguerra (1939-1975). La situació del món literari català.

#### 2.1. *El panorama cultural a la postguerra espanyola*

L'editorial que introdueix l'obra de Heinrich Böll a Espanya és Seix Barral, de Barcelona. La primera novel·la de l'autor alemany que traurà a la llum és *Casa sin amo*, l'any 1959, en traducció de Margarita Fontseré<sup>18</sup>. A partir de la publicació d'aquesta obra, Seix Barral publicarà fins als nostres dies 12 títols diferents de l'autor i nombroses reedicions d'aquestes obres<sup>19</sup>. Sobretot a partir de 1972, però, deixarà de ser l'editorial exclusiva de Böll entre nosaltres i només escadusserament publicarà nous títols de l'autor de Colònia. No obstant això, tant les obres publicades com la seva representativitat i repercussió fan de Seix Barral, inequívocament, l'editorial de Böll a Espanya.

Destaco aquest fet al començament d'aquest capítol per la importància i la influència que aquesta editorial tingué en l'articulació i renovació del món literari espanyol de postguerra, especialment durant els anys seixanta i setanta, que és l'època central de la recepció de Böll en el nostre país. Paral·lelament a la presentació de les característiques de l'editorial Seix Barral, de la seva significació, i de la personalitat del seu editor literari, Carlos Barral, em referiré al context politicocultural en què les obres de Böll s'introduïren entre nosaltres.

Espanya presenta una situació política excepcional en el context internacional un cop acabada la Segona Guerra Mundial. És l'únic estat europeu on es manté, després de 1945, un sistema polític nascut o almenys emparentat amb els moviments feixistes que triomfaren en l'Europa dels anys trenta, i que Itàlia i Alemanya representaren en el conflicte bèl·lic mundial. El feixisme espanyol, a diferència del que havien fet els altres moviments europeus paral·lels amb anterioritat, s'alià en el poder, a partir de 1939,

---

<sup>18</sup>L'original alemany (*Haus ohne Hüter*) és de l'any 1954, i l'obra fou guardonada pels editors a França l'any 1955 com a millor novel·la estrangera. La traducció catalana data de 1970 i la responsable de fer-la fou Carme Serrallonga a Edicions 62. En el meu treball d'investigació DEA, al qual em referiré al capítol quart, presento una anàlisi de les traduccions al català i al castellà d'aquesta obra.

<sup>19</sup>Barral Editores, després de la desvinculació de Carlos Barral de Seix Barral en publicarà un títol nou i una traducció nova. El nou títol és *El consejo mundial de los indiscretos* i la nova traducció és precisament la del best-seller *Opiniones de un payaso*



amb les forces polítiques conservadores –i ultraconservadores– de l'Estat i amb l'Església, i mantindrà amb aquestes una pugna al llarg de la història del franquisme que es pot considerar com a desfavorable per als falangistes des del final de la Segona Guerra Mundial. La dictadura franquista, que s'allargarà fins a la mort del dictador el 1975, es caracteritzarà des del punt de vista ideològic i cultural per un marcat caràcter retrògrad i confessional, i acabarà rebent per part de la historiografia el nom de nacionalcatolicisme.

La victòria de les forces aliades en la Segona Guerra Mundial ofereix una esperança de democratització per a l'Espanya vençuda, però en el panorama desolat de la primera postguerra primer i en el nou context de la Guerra Freda més tard, una intervenció des de l'exterior serà inviable, i els països occidentals s'estimaran més una Espanya franquista que una eventual Espanya comunista o políticament inestable. Al llarg de la dècada dels cinquanta, així, el règim de Franco anirà rebent el reconeixement internacional: primer dels Estats Units, després de la Santa Seu i més tard de les Nacions Unides. Durant aquesta dècada s'acomplirà la reintegració gradual d'Espanya en el món occidental, tot i que parcialment, i es produirà l'abandó de l'autarquia econòmica i l'aïllacionisme polític de l'Estat, que en el fons tant seduïa a Franco, malgrat la misèria que dominava en amples capes de la societat.

La societat espanyola viurà des de 1939 fins a 1975 sota un règim dictatorial confessional que passarà per diferents etapes de definició interna i externa. En aquest capítol em centraré en l'anàlisi d'alguns aspectes de l'evolució del món cultural i literari al llarg de la dictadura. El meu interès se centra especialment en el període iniciat en la dècada dels seixanta, que és quan l'obra de Böll es publica i es llegeix a Espanya, però caldrà retrocedir sovint a la dècada anterior –o a la dels quaranta– per explicar i entendre les seves característiques. Per reconstruir el panorama cultural d'aquesta època, al costat de diferents treballs que analitzen l'evolució en el camp de la literatura, m'ha estat d'extrema utilitat el manual de Jordi Gracia i Miguel Ángel Ruiz Carnicer *La España de Franco (1939-1975)* que se centra en una anàlisi àmplia del món de la cultura i la vida quotidiana durant el franquisme. Un altre material de valor inestimable de què m'he servit per reconstruir aquesta època són les memòries d'alguns dels seus

protagonistes, especialment les d'aquells vinculats d'una manera o altra amb la figura de Heinrich Böll: Carlos Barral, Joan Gomis i Josep M. Castellet.<sup>20</sup>

Del llibre de Gracia i Ruiz Carnicer, a banda de l'extrema utilitat de les informacions que conté, m'ha interessat el plantejament i l'anàlisi global que els autors fan d'aquest període, amb reflexions i enfocaments altament aclaridors i suggestius. Interessant és l'estudi de la realitat cultural espanyola de la postguerra que plantegen com un resultat tant de la nova situació política creada amb el franquisme, com de les profundes transformacions que s'havien viscut en aquest àmbit en els anys trenta durant la República. Malgrat les extremes mesures de control ideològic i estètic imposades pel règim, malgrat l'exili d'una bona part de la intel·lectualitat espanyola més progressista i innovadora, malgrat la voluntat de difondre una determinada cultura des de l'oficialitat, les transformacions en el domini intel·lectual experimentades en els anys trenta es veuran represes d'una forma o altra al llarg del franquisme, i condicionaran profundament tota la producció cultural del període. Gracia ho formula així:

Nombres mayores de las letras desaparecieron de los papeles escritos, no fueron tampoco reeditados y sus obras no eran accesibles en las librerías, y a veces ni siquiera en bibliotecas cuidadosamente expurgadas. Y sin embargo afloraron en las conversaciones privadas, en las lecturas personales y en los propios modelos, en las tertulias, en los cenáculos de una nueva vida literaria porque la literatura, o la experiencia estética, ignora el avance sobre el vacío. Solapadamente persistió el diálogo y la relación con el pasado liberal y quizá ese papel lo cumplieron algunos ensayistas menores pero forjados en una España distinta: desde Guillermo Díaz Plaja [...] hasta críticos o periodistas como Juan Ramón Masoliver, Jorge Campos o Ricardo Gullón. (Gracia 2001:139-140)

Gracia destaca la presència ambiental i d'alguna manera coercitiva de la realitat cultural de preguerra al llarg del franquisme:

---

<sup>20</sup> Naturalment parteixo del fet que les memòries són una forma d'expressió literària i que els seus autors no les escriuen amb una voluntat científica. Malgrat la relativització necessària a l'hora d'aportar-les com a fonts de dades, cal considerar-les testimonis de primer ordre de la seva època. Nogensmenys els seus autors són protagonistes del període històric que descriuen, i la seva crònica és d'un valor inestimable. A banda de les ja citades, les de Terenci Moix –cronològicament més tardà– també m'han ajudat a completar la imatge d'una època que m'és naturalment familiar però que no he viscut ni directament ni conscientment quan Franco va morir jo tenia set anys i quan Heinrich Böll va rebre el premi Nobel de Literatura en tenia quatre.

Pero entre los complejos más incurables de los nuevos intelectuales estuvo desde muy temprano la nostalgia por la plenitud cultural y estética que había logrado la España de preguerra. (Gracia 2001:138)

Aquesta situació és comparable d'alguna manera a la situació que he descrit per a l'Alemanya postnazi, encara que el signe de les transformacions sigui completament contrari. El que és inimaginable en ambdós casos, tanmateix, és l'existència d'una hora zero que permeti la construcció des del no-res d'una nova realitat: ho serà per a les formes democràtiques alemanyes a partir de 1945 i ho serà per a les forces franquistes a partir de 1939. El paper que el passat exerceix en el present, però, no cal entendre'l només en el sentit de la continuïtat i evolució de tendències i problemàtiques existents en l'àmbit de la cultura, sinó també com a experiència i realitat que cal afrontar. En el cas espanyol, l'enfrontament amb el passat històric i cultural recent es convertirà en una de les assignatures pendents al llarg de tot el franquisme per part de la cultura oficial i del poder establert, perquè el conflicte a Espanya se solucionà amb la victòria dels uns sobre els altres, i amb l'intent d'anul·lació absoluta dels vençuts –culturalment, ideològicament, políticament, històricament– per part del règim. La voluntat frustrada del franquisme de crear, un cop al poder, una realitat cultural i social nova sense afrontar ni el passat ni els problemes reals de la societat espanyola explicarà el fracàs de totes les iniciatives culturals endegades pel règim. Gracia ressaltava amb les següents paraules la distància existent entre l'oficialitat sumptuosa franquista i la crua realitat dels espanyols:

El resorte ético es el que explica la urgencia por contar al mundo del presente más allá del enmascaramiento hipócrita y la retórica suntuosa de la vida oficial. En las mismas familias domina aún el silencio por mucho tiempo porque hay demasiados destinos personales que callar: separaciones abruptas, hijos tenidos fuera del matrimonio, cónyuges sin papeles en regla, hermanos exiliados, identidades falsas, prostitución forzada y enmascarada, miseria sobrevinida sin aviso o enriquecimientos inesperados, relaciones desconocidas, tratos de delación y mala conciencia. De estos asuntos humanos iba a estar hecha la vida cotidiana de muchas familias durante el régimen franquista, y muchos de ellos esperan todavía el relato que ilumine la mezquindad o el veneno que una sociedad represora es capaz de inyectar en sus ciudadanos. (Gracia2001:254)

El franquisme no aconseguirà en certa manera el seu propòsit de crear una societat poc conflictiva, satisfeta i oblidadissa fins a la dècada dels seixanta, amb el

creixement i bonança econòmics i l'aparició d'unes classes mitjanes dominants en la societat –autèntica obsessió del règim–, bàsicament apolítiques i sense cap interès cap a una cultura bel·ligerant. Ruiz Carnicer ho descriu així:

El nuevo lenguaje político de la tecnocracia desplazaba a las ideologías, que se proclamaban trasnochadas, y el franquismo, aparentemente venido a menos su potencial represivo, aparecía ya no como el bando vencedor en la guerra o el aliado de los nazis durante la guerra mundial, sino como un Estado de orden que era capaz de propulsar el desarrollo económico. (Ruiz Carnicer 2001:274)

Tanmateix, el creixement econòmic, anirà lligat als canvis de costums i a un desig de llibertat que, malgrat la censura i la repressió, aniran imposant-se en la societat a través d'escletxes cada vegada més grans en l'edifici franquista.

La vida cultural espanyola de la postguerra viurà condicionada tràgicament per la repressió i el control del règim franquista, però lentament serà possible resseguir i fer-se ressò dels camins que segueix la rearticulació de la vida cultural a Europa, després de la Segona Guerra Mundial. La Guerra Freda, així mateix, defineix la postguerra al món occidental no com un període de triomf de les llibertats i com a època progressista, tal com calia esperar després de la derrota del nazisme i el feixisme a Europa. Les societats europees, i occidentals, viuran en un context altament ideologitzat, atemorides per la perspectiva d'una tercera guerra mundial i per la pèrdua del benestar econòmic que lentament es va aconseguint. Ruiz Carnicer, parlant dels moviments estudiantils de revolta que tenen lloc a Europa a partir dels seixanta, i fent al·lusió al període immediatament anterior, diu:

Esta rebeldía compartida por buena parte de la juventud europea más allá de las fronteras sería fruto de, por un lado, un proceso global de recuperación económica y de consolidación política en Europa y, por otro, de la insuficiencia de un estado y una sociedad rígidos y poco abiertos a la nueva sociedad que nace al amparo de ese cambio económico. Si en el caso de Italia Crainz habla de una “democracia congelada” por las propias rémoras del sistema de partidos y por el clima de anticomunismo característico de la guerra fría, en el caso de España tendríamos la herencia del fascismo prebélico y del tradicionalismo católico-integrista en el campo de la cultura y un régimen que aparece como monolítico y sin alternativas a la par que mediocre en el plano político. (Ruiz Carnicer 2001:223)

En l'Europa democràtica, i en general en el món occidental, acabada la Segona Guerra Mundial, s'experimenta una lenta evolució en la cultura de la llibertat, molt restringida a l'inici a determinats cercles intel·lectuals. D'una forma no institucionalitzada com a Espanya, també a l'Europa occidental s'exerceix d'alguna manera una censura o control ideològic i de costums. És en aquest context que cal interpretar les primeres obres de Heinrich Böll. I si avui algunes d'elles –amb els conflictes morals i religiosos que plantegen, també polítics: el fet de qüestionar la institució matrimonial, la desconfiança en la jerarquia eclesiàstica i les estructures de poder, etc.– ens semblen innòcues i terriblement moralitzants, en el seu moment històric foren un baló d'oxigen per a molts lectors, i en certa manera revolucionàries.

Salvant les distàncies, i puntualitzant en tot allò que calgui, es pot dir que a Espanya, a partir dels anys cinquanta, com a Europa, s'anirà experimentant un procés de modernització, de progrés i d'un cert debat en el camp de les idees i de la cultura. Els responsables de mantenir Espanya, de forma directa o indirecta, en el tren de l'evolució del debat de les idees en el món occidental, sempre relativament i de forma molt minoritària, provindran, com no podria ser d'altra manera, dels cercles socials benestants i franquistes, d'aquells que tenen accés al món de la cultura i als quals és permès d'entrar en contacte amb el món exterior. Des d'un punt de vista ideològic i estètic, el franquisme es veurà traït d'alguna manera per gent que surt de les seves pròpies files. Jordi Gracia es refereix al món de les lletres amb aquestes paraules:

No es esta una paradoja extraña, vista desde las aportaciones de la última historiografía. Las raíces de casi todo lo relevante en el ámbito de la cultura, la estética y las ideas arrancan de una primera fragua en los años cincuenta y cerca del Estado, como expresión de una política cultural cuyos resultados finales condenan o invalidan su misma naturaleza política y desde luego sus principales supuestos ideológicos [...] Quienes están impulsando la maquinaria de una transformación de largo aliento y lenta maduración son quienes han vivido la guerra sólo como niños –*los niños de la guerra*, según acuñó Josefina Rodríguez Aldecoa hace muchos años– y carecen de una vivencia directa o indirecta de lo que condujo a la guerra. (Gracia 2001:240-241)

Aquest fet és explicable gràcies a la naturalesa mateixa de la dictadura franquista: d'una banda la dictadura de Franco, prescindint ja des de molt aviat de la ideologia falangista, es basarà en l'exaltació de valors ultraconservadors i catòlics integristes, que suposadament defineixen l'espanyolitat més autèntica. D'altra banda,

però relacionat amb això, el franquisme no sabrà desenvolupar un missatge atractiu per a la joventut, ni tan sols per a la joventut de les seves classes afins, la qual cosa el convertirà a la llarga en un règim culturalment i ideològicament sense futur. Ruiz Carnicer ho formula així:

Con el mantenimiento del franquismo, estamos ante el triunfo del ruralismo cultural, de la provincia sobre el cosmopolitismo, que era lo que la victoria franquista en la guerra significaba también. Se trataba de volver a la cultura castiza, costumbrista y folclorista, frente a ciudades como Madrid –la obsesionante Madrid para los franquistas– y Barcelona, como capitales extranjerizadas durante la República, traidoras a sus cometidos históricos. Se trataba de reconstruir España desde la provincia, desde ese universo mental mezcla de “romerías, procesiones, juegos florales y sainetes”, que se veía como el macizo de la raza española: la tradición del siglo de oro, el casticismo, el catolicismo integrista, la variedad regional, y las pequeñas culturas locales hostiles a la apuesta modernizadora de la República. (Ruiz Carnicer 2001:67-68)

Parlant dels anys cinquanta i de la relativa estabilització del règim després del reconeixement rebut a nivell internacional, Ruiz Carnicer planteja el fenomen de deserció de la joventut ‘franquista’ de la següent manera:

Sin embargo, en esta situación, en conjunto tan positiva para la consolidación y reproducción del régimen franquista, nos encontramos con unas importantes semillas de cambio, que muestran cómo precisamente esta consolidación del régimen hace desarrollar unas contradicciones internas, alentando la aparición de un progresivo alejamiento de este régimen de las nuevas generaciones, que cada vez más reparaban en lo mediocre, vacío, grotesco y absurdo del sistema [...] Un distanciamiento que no se corresponde tanto con un activo y claro compromiso político, que no existe, sino con un rechazo moral, estético, intelectual, hacia un régimen taciturno, opaco, tristón, mediocre, autoritario y en absoluto sugerente para quien buscase en él los aires de la revolución joseantoniana o simplemente la libre discusión de ideas o personas”. (Ruiz Carnicer 2001:202-203)

El procés d’articulació de moviments intel·lectuals crítics amb el règim serà lent i difícil, i comptarà sempre amb l’acció de la censura i amb la por de les represàlies possibles. Aquells que estaran en disposició de difondre opinions o postures crítiques amb el franquisme ho hauran de fer des de plataformes aprovades pel règim, ja que l’exili i la clandestinitat eren veus inexistents en la vida pública i per tant pràcticament desconegudes per a la gran majoria dels espanyols. No és fins ben avançat el franquisme

que els moviments clandestins aniran guanyant presència i influència en la vida pública, però durant molt de temps seran molt minoritaris i amb una capacitat d'acció reduïdíssima. Els sectors intel·lectuals, com deia, que inicialment seran susceptibles d'adoptar una postura pública heterodoxa amb el règim –sempre moderada i encoberta, és clar– seran sobretot els sectors falangistes desenganyats del seu projecte concret de ‘modernització’ d'Espanya, i determinats sectors progressistes en el si de l'Església. Els intel·lectuals espanyols que acabaran tenint una veu important alternativa provindran d'aquests sectors fidels al règim. Caldria veure més exactament quina serà individualment la trajectòria política i ideològica de cadascun d'ells, aquí en veurem algun exemple en Josep Maria Castellet i Carlos Barral sobretot.

Les plataformes del relatiu debat intel·lectual i de la difusió de noves idees seran les universitats i institucions acadèmiques, les revistes culturals i els diaris, i les editorials, tots ells subjectes naturalment al control ideològic directe –la universitat– o a l'acció de la censura, especialment estricta en els diaris. La literatura esdevindrà, per les característiques del seu discurs, un àmbit d'expressió ideològica de primer ordre, i potser l'esclat més factible d'‘insurrecció intel·lectual’. Al llarg de la dècada dels seixanta la literatura, especialment la novel·la, adquirirà una notable dimensió política i la seva funció en la societat serà motiu de debat entre els intel·lectuals. Jeroen Oskam, a *Historia y crítica de la literatura española (8/1)*, parlant de les revistes culturals diu:

De manera que estas publicaciones minoritarias se convirtieron en los factores dinámicos dentro de un ambiente intelectual y cultural por lo demás paralizado e impregnado de dogmática nacionalcatólica. (Oskam:40)

Oskam cita els exemples següents:

*Insula* (fundada el 1946), sería una isla de tolerancia en medio de una cultura puesta al servicio del franquismo, dando cabida en sus páginas a los intelectuales más influyentes en cada momento, y particularmente a los que se encontraban vedados de la cultura española en publicaciones oficiales”. (Oskam:41)

Otra «brecha de diálogo» de carácter menos literario y más político, fue la publicación barcelonesa *Revista*. Reclamaba un mayor grado de apertura ideológica, y su principal función radicaba, aparte de poner en contacto las «grietas» de Madrid y Barcelona, en defender la

«comprensión» de la España vencida [...] y su reincorporación a la cultura de la España franquista. (Oskam:41)

Altres revistes de la dècada dels cinquanta que assenyalava aquest autor: *Laye* (“a menudo relacionada con el falangismo estudiantil, aunque gozara de una extraña independencia todavía sin aclarar”); *La jirafa* i *El Ciervo* (“ambas independientes, defensora la primera de un liberalismo católico abierto inspirado en el pensamiento de Joaquín Ruiz-Giménez, Pedro Laín y José Luis Aranguren, y la segunda a la búsqueda de un progresismo de signo católico.”), *Papeles de Son Armadans* (“dirigida desde Mallorca por Camilo José Cela. Sobre esta revista puede decirse que apoyaba las distintas corrientes de innovación artística, aunque no reflejara directamente la politización y las preocupaciones sociales que se estaban imponiendo en los demás órganos aperturistas”).

I en les dècades posteriors: *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo*, *Índice...*

José María Martínez Cachero, en la seva anàlisi de la novel·la espanyola posterior a la Guerra Civil, assenyalava en la dècada dels seixanta l'aparició d'una certa especialització entre els crítics culturals que demostra una millora del nivell en què s'havia mantingut la crítica durant els anys quaranta i cinquanta. Martínez Cachero destaca dues publicacions per la seva voluntat renovadora i exigència de qualitat en aquesta dècada: *Acento Cultural* i *Insula*. El principal retret de Martínez Cachero a la crítica, recollint l'opinió d'alguns intel·lectuals contemporanis, és la no assumptió de la seva funció orientadora per al públic de presentar la realitat literària del país en les seves manifestacions concretes i en l'articulació de determinats moviments. La crítica no només estigué subjecta a la censura, sinó a altres servilismes ideològics i d'amistat. L'absència d'una crítica responsable, permeté a editorials i a determinats premis literaris exercir la funció de reguladors de la vida literària espanyola durant bona part del franquisme, diu l'historiador. Referint-se a la dècada dels cinquanta, afirma:

La falta de crítica responsable y la confusión que esta falta producía en la década de los cuarenta parecen continuar ahora si aceptamos (de entre otros) este par de testimonios: el de M.A, 1953, a quien preocupa el estado de crisis que atraviesa nuestra crítica literaria[...]; y el de José María Castellet, 1955, para quien la mayor parte de los que entonces andaban metidos a críticos adolecía de importantes carencias. (Martínez Cahero:237-38)



Jordi Gracia destaca en aquest sentit els efectes devastadors de la censura i l'autocensura:

Lo que anduvo muy lejos de niveles aceptables fue la crítica y el comentario literario de periódico. Le afectó no sólo el mal general del ensayo de la época –la impersonalidad y el engolamiento, la fatuidad retórica y el aplauso lacayuno– sino particularmente la cobardía o la incapacidad de señalar la escasez de obras de alguna entidad. La espesa capa de silencios y de complicidades bajo la que había que escribir sobre autores y libros sumió en el descrédito integral a la crítica de la prensa oficial –casi toda–, que se fabricó improvisando cuartillas de compromiso, con una retórica elogiosa casi siempre y algunos latiguillos que se extendieron a múltiples colaboradores. (Gracia 2001:144)

Les característiques que destaca Gracia per al conjunt de la crítica literària espanyola durant tota l'època franquista són identificables en els articles que presentaré i analitzaré en aquest estudi sobre la recepció de l'obra de Heinrich Böll. Una sensació de desconcert i vacuitat domina en finalitzar la lectura de la majoria d'aquests treballs. Crec, tanmateix, que caldria establir una diferència entre la crítica que s'ocupà d'autors i literatures estrangeres, molt minoritària i en certa manera menys compromesa, i la crítica que s'ocupà de la producció castellana sobretot, que era naturalment més arriscada i en la qual es barrejaven interessos molt diversos.

De la mateixa manera que els altres àmbits de cultura i del debat d'idees, però, l'activitat crítica anirà evolucionant en el si d'un règim que es va transformant i, amb inesperades reaccions involutives, anirà permetent la presència pública d'una relativa pluralitat d'idees, actitud que cal agrair bàsicament a la inexistència d'un ideari propi o d'un projecte cultural determinat per part del franquisme. Ja als anys cinquanta apareix en el món de la crítica una veu amb personalitat definida i una voluntat renovadora, que marcarà profundament la producció literària espanyola i catalana a partir d'aquests anys i fins a finals del franquisme almenys, la veu de Josep Maria Castellet. Més endavant tractarem la seva acció conjunta amb Carlos Barral per fer triomfar el 'realisme històric' en la narrativa espanyola. Les seves primeres accions, però, cal relacionar-les amb la introducció de l'objectivisme en la literatura espanyola i el rebuig de la 'novel·la burgesa' psicologitzant <sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Les obres de referència d'aquest període són *Notas sobre la literatura española contemporánea* (1955) i *La hora del lector* (1957).

La crítica apareguda en publicacions literàries i culturals, de la mateixa manera que diaris i llibres, haurà de passar pel sedàs de la censura, una de les institucions més truculentes de la vida cultural franquista. Les comissions de censors, amb seus provincials per a les publicacions periòdiques i centralitzades a Madrid per a l'edició de llibres, dependran de la Delegació de l'Estat per a la Premsa i Propaganda, adscrita primer a la Vicesecretaria d'Educació Popular i més tard al Ministeri d'Informació i Turisme. La llei que regirà l'activitat censora serà en primer lloc la llei de premsa de Serrano Suñer, de 1938, i la llei de premsa de Fraga Iribarne a partir de 1966. En un principi la censura serà un més dels organismes de 'reeducació' de la població, al costat de la divulgació de la ideologia del règim a través dels mitjans de comunicació i les institucions d'ensenyament. Amb els anys la censura acapararà pràcticament tota la funció de control ideològic del règim. Ruiz Carnicer descriu aquesta evolució:

Estamos hablando de una estructura ciertamente muy amplia y ambiciosa, que se puede comparar perfectamente con sus homólogos italiano y alemán, aquí lógicamente corregido por los resultados de la Segunda Guerra Mundial, que hace que poco a poco esta estructura esté más nutrida de personal católico y no tanto de ardientes falangistas (aunque muchos permanecieran) y que el paso del tiempo vaya derivando en burocratización tanto en el nivel central como en la red provincial y las iniciativas desaparezcan para quedarse prácticamente en la actividad censora. Pero esta evolución, que podemos apreciar claramente en los años cincuenta, no impide ver la enorme voluntad de control y de intervención (Ruiz Carnicer 2001:77)

Malgrat la ubiqüitat de la censura en el franquisme, al llarg del règim hi haurà una certa evolució, de vegades involució també, cap a una obertura dels plantejaments de control. Manuel Abellán, estudiós de la censura a Espanya, proposa en el seu treball "Fenómeno censorio y represión literaria"<sup>22</sup> una periodització en la seva acció que consta de quatre fases.

La primera fase estaria caracteritzada per una ferma voluntat de destrucció de tot allò que no s'ajustés a les premisses del nou Estat:

Este celo aniquilador de los productos de la cultura fue el homólogo al que guió las auditorías militares en sus procesos sumarísimos: la destrucción de todo lo anterior mediante la búsqueda y la delación del enemigo. Se crearon comisiones de depuración no sólo encargadas de discernir lo que era bueno y aconsejable para los súbditos del nuevo estado, sino también habilitadas para incautar y destruir todo impreso, gráfico, negativos y copias de películas, discos gramofónicos,

---

<sup>22</sup> Abellán (1987)

etc. [...] Al cabo de poco tiempo –algunos meses– se había cortado de raíz cuanto podía hacer referencia a la situación anterior al ‘Glorioso Movimiento Nacional’.” (Abellán 1987: 22-23)

Una segona fase està determinada per la nova situació internacional, que té com a conseqüència una moderació en l’acció censora, i pel comandament definitiu d’Arias Salgado:

El fin del cerco internacional y diplomático, la apertura de fronteras y los inicios del primer turismo, el apoyo logístico e ideológico del franquismo a la guerra fría, la aceptación factual del régimen en el foro internacional, el reconocimiento por el Vaticano mediante Concordato, todo ello incrementa desmesuradamente las influencias exteriores. (Abellán 1987: 24)

Malgrat això es procurarà contenir la influència del liberalisme democràtic procedent d’Europa, i es controlarà l’allau de literatura estrangera publicada en traduccions procedents de països llatinoamericans on l’emigració republicana s’havia instal·lat.

La tercera fase està determinada per la llei de premsa i impremta de 1966, de Fraga. Abellán diu:

Esta ley abre un período de franco deterioro. La nueva ley y su aplicación no pueden contrarrestar la inercia sociológica de la sociedad española. La falaz tramoya jurídica de Fraga y colaboradores se pone en evidencia a la vista del sinnúmero de conflictos que suscita en escritores y editores [...] Formalmente hablando, la nueva ley ofrecía, en su falacia, resquicios de libertad. Pero como tantas veces ocurrió durante el régimen de Franco, las disposiciones legales no eran concreción de una voluntad política sino remedo y cortina de humo. (Abellán 1987: 24-25)

El canvi essencial de la Llei Fraga era que els textos a publicar no havien de passar censura prèvia, sinó que l’editor els podia treure a la llum sense cap protocol. La censura s’aplicava a posteriori, i podia passar, com va passar efectivament sovint, que una publicació o un llibre fos arrestat o retirat del mercat perquè d’alguna manera violava la llei, la qual formulava en el seu article 2 i en termes absolutament ambigus i inoperants (al·ludint a la moral i a la veritat) què era i què no era publicable. Els editors, per tant, van haver d’aguditzar els seus mecanismes autocensors ja que cada publicació, en tant que inversió econòmica, era un risc, i en tant que publicació amb caràcter social o polític, podia tenir conseqüències penals.

En la darrera època del franquisme i amb la Llei Fraga en vigor es produeix una etapa de relativa obertura. Abellán la descriu així:

...‘apertura vigilada’. El aparato censorio actúa con mayor o menor rigor según las señales que recibe de los grupos o personajes influyentes dentro del sistema y de acuerdo también con el talante democrático del funcionario de mayor rango. (Abellán 1987: 25)

Els editors espanyols, l’any 1977 i de forma conjunta, signen el pròleg de l’estudi *Diez años de represión cultural: la censura de libros durante la ley de prensa (1966-1976)* que els periodistes Cisquella, Erviti i Sorolla havien realitzat sobre els efectes de la censura a Espanya des de l’entrada en vigor de la Llei Fraga. En ell diuen:

Los procedimientos censoriales que hemos sufrido los editores han traducido en nuestro terreno un sistema generalizado al que ha estado sometida la sociedad española cerca de cuarenta años [...] Los procedimientos paralegales, los escollos administrativos y los impedimentos burocráticos han sido la realidad cotidiana del quehacer editorial. (Cisquella 1977: 10)

Precisament en aquest volum hi ha un apèndix amb el llistat de les obres arrestades, prohibides o obligades a modificacions i a retallades durant els anys d’aplicació de la Llei Fraga. Pel que fa al meu estudi és significatiu de comprovar que no hi ha cap obra de Böll afectada per aquestes mesures censors, tot i que les obres de l’autor publicades aquests anys, també a Espanya, tenen un signe altament crític amb les institucions eclesiàstiques i el poder polític. En canvi, les obres d’altres escriptors alemanys, Grass o Brecht, apareixen en diversos apartats. Més endavant veurem que Böll és introduït a Espanya amb l’etiqueta d’autor catòlic que ja duu a Alemanya, i que això li estalviarà determinats problemes amb la censura espanyola. En el cas de Grass o Brecht, autors compromesos políticament de forma explícita, la censura actuà amb una conseqüència absoluta.

Els efectes de la censura, però, no es reduïren en cap cas a l’acció del llapis vermell del censor damunt els manuscrits, assenyalant modificacions, supressions, correccions, etc., sinó que aquesta institució tingué un efecte directe en el treball d’autors i periodistes, els quals, conscients del tràmit censor, sotmeteren la seva producció al fenomen que rep el nom d’autocensura.

Com assenyala Joan Gomis, però, cal distingir entre la censura aplicada als diaris, a les publicacions periòdiques o als llibres. Si bé la censura a la premsa,

especialment en els articles d'opinió, era més estricta, donada la difusió d'aquest mitjà, les prohibicions i modificacions imposades als llibres tenien conseqüències més greus, per les característiques del seu procés d'elaboració:

La censura prèvia també s'aplicava als llibres, i les seves conseqüències podien ser més terribles encara, perquè una cosa era que et prohibissin un article i una altra un llibre, que significava molt més temps de feina. (Gomis 1984: 216)

Gomis parla de l'activitat periodística en general com d'un repte per al periodista, i com d'una activitat que també estigué subjecta a evolució al llarg del franquisme:

Resultaven indignants les limitacions i les amenaces de sancions; eren ridículs, vistos des d'avui, els marges de llibertat en els quals les Underwood<sup>23</sup> ens movíem; però resultava alhora igualment cert que treballaves, després de molts anys de gran silenci, amb la sensació que podies aconseguir alguna cosa i que hi havia amplis sectors que seguien aquells diaris amb atenció i que comprenien el llenguatge que havíem creat entre molts i que aconseguies, malgrat les limitacions, comunicar-te amb molta gent. Fins i tot podia ser una feina apassionant, i suposo que tots els qui la vam compartir des de posicions semblants ho pensem. Fou un temps en el qual a diversos diaris barcelonins hi va haver periodistes amb una tasca excel·lent. (Gomis 1984: 235)

Les anècdotes d'experiències amb la censura d'escriptors i editors són in comptables i ratllen sovint l'absurd: novel·les acceptades i després arrestades, obres prohibides presentades amb un títol diferent, i aleshores acceptades, creació de llenguatges críptics, etc. Moltes d'aquestes històries, per a nosaltres en certa manera còmiques avui, eren el dia a dia de molts autors i són una prova de l'arbitrarietat dels criteris censors i de la seva imprevisibilitat relativa.

El món editorial també anirà sofrint transformacions i tindrà un paper molt actiu en la fixació de corrents literaris i estètics durant la postguerra. Contràriament al que caldria esperar, en el període immediat a la finalització de la guerra civil, l'activitat editorial, mai no interrompuda del tot, es reactiva sobretot amb la publicació de traduccions d'obres estrangeres, innòcues políticament parlant. Al costat de dificultats primàries que afecten l'edició de llibre, com la dificultat de disposar de paper o els

---

<sup>23</sup> Joan Gomis en les seves memòries parla de 'les Underwood' per referir-se als periodistes, generalitzant la metonímia que rigorosament s'aplica primer a ell a partir de la seva màquina d'escriure.

problemes en el proveïment elèctric, com assenyalen els historiadors d'aquest període, la censura domina l'edició de llibres, i per als editors serà menys arriscada la publicació d'obres d'autors estrangers, normalment novel·les sentimentals situades en escenaris allunyats, poc problemàtiques, que no pas l'obra d'autors autòctons. A això, hi contribuirà el fet que la literatura falangista tampoc es manifestarà gaire productiva, exceptuant el gènere del biografisme, a mig camí entre la història, la recreació literària i la manipulació ideològica, que anirà quallant amb força. Els autors espanyols que publicaran les seves obres en aquests primers anys s'han de relacionar inequívocament amb el franquisme, com assenyala Joan-Lluís Marfany en el seu excel·lent article 'Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra',<sup>24</sup>.

Ja durant els anys quaranta, Barcelona recuperarà el seu paper de centre editorial important i es convertirà en el centre de l'edició espanyola. Martínez Cachero diu:

Nadie acaso como el catalán José Janés (1914-1959) representa, con sus más y sus menos, la actividad editorial de los años 40. Janés, que llegó a lanzar casi 1.600 títulos distintos, no era solamente un hombre de negocios, poseía sensibilidad literaria y estética. (Martínez Cachero: 89)

Al costat de Janés, hi haurà altres projectes editorials d'importància a la Barcelona dels quaranta, entre els quals cal destacar Luís de Caralt i Destino, editorial organitzadora del premi "Nadal" a partir de 1945, que de seguida es convertirà en un premi de referència obligada per als joves novel·listes espanyols. Xavier Moret, en el seu excel·lent estudi *Tiempo de editores*, destaca els següents aspectes del panorama editorial de la primera postguerra:

Hay quien dice que si en aquellos años se publicaban tantas traducciones fue, en primer lugar, porque los españoles preferían leer libros extranjeros; y, en segundo lugar, porque la cuestión del pago de derechos de autor no siempre se cumplía. España era en los años cuarenta un país aislado y no era nada fácil conseguir divisas, lo que dio lugar en algunos casos a la picaresca editorial de publicar sin pagar lo convenido. (Moret: 64)

---

<sup>24</sup> Un dels objectius principals de l'article és recordar la funció de reconstructor dels fets del passat que ha de tenir l'historiador de la literatura, i en aquest sentit l'article és un atac a bona part de la historiografia literària espanyola contemporània, que analitza la producció literària de postguerra des d'uns postulats ideològics molt marcats i selecciona, interpreta i oblida autors i novel·les amb una facilitat extraordinària i amb una voluntat manipuladora evident. L'article és de 1977.

En 1946, un número extraordinario de *La Estafeta literaria* se preguntaba si las restricciones eléctricas habían afectado a la creatividad de los autores españoles. La polémica duraría todavía unos cuantos años, aunque no por ello se frenaría la traducción de autores extranjeros. Editoriales como Janés, Caralt, Juventud, Éxito y La Nave fueron las “culpables” de esta inundación de autores de fuera. Otra editorial de Barcelona, sin embargo, se encargó –con la convocatoria de un premio que adquirió rápidamente prestigio–, de revitalizar la desprestigiada literatura española de los cuarenta: se trataba de Ediciones Destino y de su Premio Nadal. (Moret: 68)

La tònica general de publicacions durant els cinquantes no canvia massa en relació a la dècada anterior, Gracia la descriu en el següent paràgraf:

Lo que seguía leyendo masivamente el español medio era literatura sentimental, exótica y que entonces se llamó *mundana*. Fue una etapa abrumada de traducciones de literatura extranjera, aunque casi nunca anduvo entre la más leída la mejor valorada por la crítica. Se tradujo en España a Faulkner, a Hemingway, a Virginia Wolf [sic], a Conrad, pero se leyó sobre todo a Chesterton, a Somerset Maugham, a Lajos Zilahy o Hans Hamsnuden [sic]. Algunos editores promovieron con plena conciencia un tipo de literatura que se recibió con particular alivio: trama de corte sentimental y ambientación exótica, distinguida o cosmopolita, escasas preocupaciones de índole político o ideológico, protagonismo de la aventura galante frente a cualquier insinuación de conflicto, o de análisis del mundo de la posguerra en España o Europa. Los autores que mejor satisficieron las ansias de fabulación y fantasía de las clases medias españolas, disminuidas y amedrentadas, fueron Pearl S. Buck o Vicky Baum, que fueron servidos en ediciones caras y traducciones generalmente muy deficientes por editores como Planeta, Janés, Plaza, Luis de Caralt, etc. (Gracia2001: 150)

Però al costat d'aquest panorama general –que d'altra banda no devia ser massa diferent en altres països europeus pel que fa al públic mitjà–, el que anirà canviant poc a poc és l'edició de llibres amb una certa ambició intel·lectual i exigència literària, camp en què Espanya es trobava a anys llum dels països occidentals. Gracia descriu la segona meitat dels anys cinquanta com un moment crucial de l'activitat intel·lectual a Espanya, que determinarà profundament la trajectòria cultural del país fins a l'actualitat:

Pero la etapa que pone las bases intelectuales e institucionales de una nueva cultura es la segunda mitad de los años cincuenta porque ahí se fechan las iniciativas que promoverán la maduración intelectual de la sociedad española. La literatura emprende la búsqueda y, de hecho, la invención de un nuevo público desde el neorrealismo literario y una poesía que enlaza con el presente histórico y moral de decepción y protesta por la mezquindad franquista [...] Nuevos sellos editoriales –Seix Barral, Taurus, Tecnos, Guadarrama o Ariel– y nuevas revistas culturales o

literarias –desde *Destino* a *Índice* a *Papeles de Son Armadans*, desde *Revista Española* o *Laye* a *Alcalá* o *Acento Cultural*– serán los servidores de nuevos nombres con un talante de desafío y modernización desconocido desde la guerra. (Gracia 2001: 242)

Concretament l'editorial Seix Barral –fet destacat per tots els estudiosos de la literatura d'aquest període– és una de les empreses més serioses en aquest projecte de modernització del panorama editorial espanyol. Gracia ho retrata així:

A finales de los cincuenta, Luis Goytisolo obtiene el premio Biblioteca Breve, que va a marcar decididamente los derroteros literarios de calidad de la década de los sesenta. Lo han fundado algunos jóvenes escritores, desde la editorial Seix Barral, que dirige desde 1955 Carlos Barral, con la colaboración de algunos maestros –Joan Petit, sobre todo– y amigos también escritores: el entonces crítico J.M. Castellet, los poetas Jaime Gil de Biedma, Gabriel Ferraté o José Agustín Goytisolo. Han fundado ya una colección humanística, la Biblioteca Breve, que se convertirá durante muchos años en el punto de referencia hegemónico de la alta cultura literaria española – su catálogo cubre un amplio espectro de materias culturales y es muy sensible a la traducción de novedades europeas y norteamericanas del momento– y deciden promover en 1958 el premio Biblioteca Breve, alternativo al Nadal para nueva novela española. En sus bases aparece un requisito inexistente en el Nadal, porque se premiará a aquellas obras que muestren una voluntad de exigencia e innovación técnica sin desatender su capacidad para retratar los problemas de la España contemporánea: Juan García Hortelano, con una novela crítica sobre la burguesía ociosa madrileña, *Nuevas amistades*, o Juan Marsé con *Últimas tardes con Teresa*, son dos de los más evidentes aciertos de ese premio. (Gracia 2001: 245)

Xavier Moret aporta en aquest sentit els següents testimonis en el seu estudi:

Jorge Herralde, editor de Anagrama, recuerda la irrupción de la editorial Seix Barral en el ámbito cultural español a mediados de los años cincuenta: «En la etapa de opulencia bibliográfica que vivimos ahora es imposible imaginar lo que representó Seix Barral. Fue un banderín de enganche; comprábamos todo lo que salía». (Moret: 179)

Barral decía a principios de los años setenta: «Cuando hace más de veinte años comencé mis actividades editoriales en Seix Barral, después de estudiar la producción de libros en otras empresas, llegué a la conclusión de que la necesidad más urgente, tanto de España como de los países de lengua española, era ponerse al día de las diferentes manifestaciones literarias y humanísticas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial. Entonces me puse a publicar obras de autores europeos considerados de vanguardia, incluyendo a los que entonces escribían lo que se llamó, genéricamente, *nouveau roman*, es decir, la novelística nueva, que daba al traste con la estructura tradicional de la narrativa y creaba algo verdaderamente novedoso, que satisfizo



la inquietud intelectual del público letrado, sobre todo de los jóvenes. Esa manera de aproximarse a los lectores sorprendía, por lo inesperado, a los directivos de otras editoriales, quienes consideraron que ese criterio mío de lo novedoso me llevaría al fracaso. Afortunadamente, el buen éxito de las ediciones demostró lo contrario. (Moret: 181)

La renovació que assenyalen els estudiosos i els protagonistes d'aquest període, afecta, tant pel que fa a la literatura com pel que fa al món literari que l'envolta, sectors molt minoritaris de la societat, i encara es trigarà anys a fer arribar cultura amb segell de qualitat a un públic ampli. En aquest sentit són simptomàtics un conjunt d'articles de fons publicats a la secció cultural del diari ABC 'Mirador' al llarg del mes de febrer de 1966, amb els quals vaig topar tot buscant eventuais crítiques de la novel·la de Böll *Opiniones de un payaso* la traducció de la qual publicà Seix Barral a finals de 1965.

El 3 de febrer de 1966, apareix l'article "El libro de bolsillo. ¿Por qué no se desarrolla este tipo de edición en España?"; el dijous 10 de febrer "Las librerías y su polvoriento estilo decimonónico" i el 17 de febrer "Los librereros: gente nueva para tiempos nuevos". Com els títols ja deixen entreveure, des d'aquests articles sense signatura d'autor es demana una reestructuració profunda del mercat literari espanyol. En aquesta sèrie es denuncia el fet que el llibre a Espanya continua sent una raresa i un luxe, que no s'ha produït una democratització d'aquest objecte de consum en una societat capitalista com l'espanyola, com de fet ja s'ha produït en altres àmbits de l'economia, i que totes les infraestructures relacionades amb la cultura, des de les llibreries fins a les editorials, es troben a Espanya en un estat de subdesenvolupament preocupant. I caldrà esperar a finals dels seixanta perquè el llibre de butxaca triomfi, per exemple.

També per il·lustrar les característiques del món l'edició espanyola en comparació amb l'edició europea, la següent anècdota de Carlos Barral és molt interessant. L'editor hi explica els seus primers moviments en el món de l'edició europea, de la mà de l'editor italià Giulio Einaudi:

El aeropuerto de Hamburgo, en aquellos años, continuaba siendo una instalación provisional y postbélica o estaría en obras, lo cierto es que se hacía aduana en un mostrador muy incómodo y estrecho, de tablas de pino, ante el que se apiñaban los viajeros esperando turno. Yo coincidí en él, al desembarcar de aquel último vuelo de la tarde, mientras Giulio ordenaba su equipaje, con el doctor Witsch, el editor de la Kiepenhauer & Witsch, que llevaba un juego de pruebas en la

mano, un mazo de compaginadas cuyas primeras hojas se separaron cuando las desplazó para saludarme. Alcancé a ver, sin fijarme, distraídamente, el título y el pie de imprenta, pero olvidé ambas cosas instantáneamente. El nombre del editor era para mí entonces desconocido. Del título me quedó la palabra *Trommel*, tambor eso es todo [sic]. Ya en el hotel, mientras tomábamos el primer whisky con Heinrich Ledig-Rowohlt, se me ocurrió mencionar el encuentro con Witsch. ¿Cómo? ¿De qué libro se trataba? ¿*Trommel*? No, Witsch no era, desde luego, el editor, pero podía tener las pruebas. ¿Witsch venía en el avión de París? No, era improbable, vendría de Frankfurt. Claro, las pruebas procedían de Frankfurt y se trataba «del libro». Rowohlt sólo sabía que se hablaba de un libro importante, que iba a ser lanzado con toda clase de músicas. ¡Ojalá le hubiera tocado a él! No, no sabía. Recitaba los nombres de los editores posibles, conocidos y desconocidos. No me decían nada. No había siquiera, probablemente, leído el nombre, como no vi el del autor. Pero ¿qué clase de editor era? ¿De qué extraña raza...? Los nombres del autor y del editor se leen siempre, aunque sea en sueños. Einaudi me iba sirviendo nerviosamente nuevos whiskys con la esperanza de despertar mi memoria, de resucitar la imagen óptica de la página impresa. Por fin recuperé algo. Neuwies. ¿Neuwied? ¡Ah! Entonces era Luchterhand. Einaudi saltó a las cabinas telefónicas, decidido a encontrar a sus gentes en Francfort. Demasiado tarde, se trataba de la novela de Günter Grass, *El tambor de hojalata*, y la había comprado aquella misma tarde Feltrinelli, que había enviado ex profeso a la Renania al futuro *novissimo* Nanni Filipini. Einaudi quedó consternado y decidió mandar al carajo a Rowohlt con sus sugerencias de juerga para después de la ya más que tardía cena. Así es que Ledig se quedó solo conmigo para reexplorar la Reperbahn [sic], el alucinante barrio de Sankt Pauli, como solía hacer lleno de nostalgia, con casi todos sus visitantes extranjeros. Salimos no sin antes, para no enfurecer más a Giulio, enviar un telegrama urgente a Luchterhand solicitando una opción preferente sobre los derechos de traducción al castellano para Seix Barral. Era perfectamente inútil, porque la competencia española no operaba a semejantes velocidades y no me corría ninguna prisa, pero Einaudi no hubiera comprendido mi parsimonia. Obtuve los derechos, que no me sirvieron para nada porque la censura de Madrid se opuso obstinadamente a la publicación del libro en España y hubo al fin que cederlos a un editor mejicano, futuro amigo y compañero de aventuras profesionales, Joaquín Díez Canedo. (Barral: 480-481)

La renovació literària autòctona, de la mateixa manera que la renovació del món editorial i de la crítica, estarà en mans, sobretot, de les generacions no implicades directament en la guerra civil, com ja hem vist. El corrent literari que s'anirà imposant a partir de la dècada dels cinquanta i que acomplirà un paper central al llarg del franquisme, promogut des de sectors importants de la crítica i del món editorial, serà el 'realisme històric', especialment a partir dels anys seixanta. Editors i crítics, com Barral o Castellet, donaran prioritat en els seus catàlegs i treballs a la promoció de novel·listes autòctons 'de tema social' i a la traducció de literatura estrangera vinculada d'una

manera o altra amb aquest corrent. Serà un dels primers intents de crear una literatura de base realista amb intenció crítica. Com assenyala Marfany a ‘Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra’, sí que hi havia hagut una producció narrativa important a l’Espanya dels quaranta i cinquanta relacionada amb un determinat realisme, el que es batejà amb l’etiqueta de *tremendismo*, però en absolut hi havia al darrera d’aquest corrent, d’altra banda tolerat pel règim i producte d’escriptors relacionats amb ell, una intenció social crítica. El mateix Marfany, en el volum 11è de la *Història de la literatura catalana* d’Ariel<sup>25</sup>, ofereix una definició del terme ‘realisme històric’ relacionada, als ulls dels seus promotors, amb un canvi profund en la concepció de la literatura i de la tasca de l’escriptor en la societat des del final de la Primera Guerra Mundial:

...en el fons, el canvi consistia en la comprensió, per part dels escriptors, de la naturalesa històrica de la seva activitat, del fet que la literatura no és més que una superestructura determinada per la base estructural sòcio-econòmica en els seus avatars històrics, i en la plena assumpció d’aquesta realitat: conscient de ser un home immers, com els altres, en la història, l’escriptor decidia d’acceptar aquesta situació objectiva i de contribuir, doncs, amb la seva obra a determinar el curs d’aquesta mateixa història. (Marfany 1988: 250)

Martínez Cachero descriu el paper de Barral i Castellet gairebé com el de dictadors en el terreny de l’edició i la crítica. En el seu estudi ja esmentat, l’historiador de la literatura presenta els dos personatges com a conductors de tota la producció literària espanyola des de finals dels cinquanta i fins als setanta. En primer lloc, diu, seran els responsables de promoure el ‘realisme social’; un cop esgotada aquesta línia es dedicaran –Barral sobretot– a la promoció de la narrativa hispanoamericana; i després, esgotat aquest filó, retornaran als autors autòctons amb propostes estètiques innovadores. L’actitud distanciada –o ressentida– de Martínez Cachero cap aquestes figures es manifesta al llarg de tot el seu manual, i es pot entreveure en aquestes paraules:

Al realismo de base y a semejante intención politizadora, se añaden otros rasgos característicos: el descuido del estilo; el menosprecio hacia el experimentalismo, entendido como ánimo lúdico y sin sometimiento a ulteriores aplicaciones interesadas; la proscripción de lo psicológico y, casi casi, del protagonista individual; la negación de lo imaginativo puro y de la omnipotencia del

---

<sup>25</sup> L’article duu precisament per nom ‘El realisme històric’

novelista-narrador, obligado a ser un fidelísimo o magnetofónico notario de palabras y conductas externas; el empleo de sólo ciertos asuntos, con determinados planteamientos. Tales son, enunciados, los principios teóricos a que se sometió la práctica narrativa de unos cuantos novelistas, estimulados y vigilados de cerca por el crítico José María Castellet, antes de que sonase la hora de su infidelidad, y por el editor Carlos Barral, benemérito desde luego aunque no poco exclusivo y excluyente y, llegado el momento, no menos abandonista que Castellet. Novelistas, crítico y editor insistieron tan empeñadamente en sus respectivos hacer y decir que a la altura de 1962 era posible hablar de un *terrorismo intelectual* [citant Leopoldo Azancot] debido a «la confusión deliberada de las posturas estéticas y morales, la conversión del juicio moral en juicio estético –y viceversa [que] caracterizan los modos mentales de una gran parte de los jóvenes intelectuales españoles y vuelven difícil y cuestionable en España el oficio de pensar [...] El arte es «comprometido» o no es. Pero ¿quién no está comprometido?, preguntan los marxistas. «El que no está conmigo, está contra mí», añaden luego. Y de ello resulta que, al confundir los valores estéticos y los morales, al confundir el Bien con la Belleza, niegan que un no comunista pueda ser un artista». (Martínez Cachero: 258-59)

Ignacio Soldevila descriu els diferents grups d'escriptors actius en la dècada dels cinquanta a partir de criteris generacionals i d'origen geogràfic, i malgrat aquestes diferències, afegint-hi la vivència directa o no de la guerra civil, l'autor assenyala el següent aspecte com a denominador comú dels escriptors espanyols joves de la dècada dels cinquanta:

No todos los escritores de esta generación histórica (que, insistimos, no hay que confundir con el movimiento social, que engloba a ésta y a otras generaciones en una parte de sus miembros) han evocado los traumatismos de la guerra. Aquellos nacidos entre 1933 y 1936, sobre todo, eran demasiado niños para guardar memoria consciente de ella, y no son infrecuentes los casos de los que, por circunstancias de ubicación geográfica, o por haberse ausentado la familia de España durante la guerra, no conservan de la guerra más que una noción de algo vago y ajeno, sentido más a través de conversaciones y discusiones de los mayores, o que no vieron más que los aspectos externos y las apariencias heroicas de la guerra: héroes magníficos, manipuladores de estupendas invenciones mecánicas. Pero en lo que todos van a coincidir es en enfrentarse con la realidad cotidiana del país surgido de aquella guerra, y sobre cuya interpretación como resultante de una cruzada habían sido adoctrinados sistemáticamente en la escuela. (Soldevila: 204)

La necessitat d'enfrontar-se a la realitat existent i, en part, al passat acaba imposant-se entre els intel·lectuals i escriptors. També Soldevila relaciona l'origen dels escriptors 'socials' de primera fornada amb les classes afins al règim:

Para volver a encontrar un contexto favorable al renacimiento de la novela de crítica sociopolítica hubo que esperar a que las repercusiones de la represión dictatorial, de la mala gestión administrativa y de la situación política internacional creasen un cierto descontento en las élites intelectuales del país, y particularmente en muchos de los antiguos falangistas. (Soldevila: 214)

L'autor assenyala, en aquest sentit, una contradicció central en tot el projecte de renovació literària i ideològica que promou aquesta generació i que conduirà aquest moviment al seu fracàs:

Por otra parte, los defensores del realismo social han vivido a menudo en la contradicción: de una parte, sus orígenes y costumbres burguesas; de otra, su programa revolucionario. No hablamos aquí solamente de los novelistas y de los poetas, sino también, y sobre todo, del público lector. Pues si, entre los escritores, no deja de encontrarse –aunque excepcionalmente– alguno nacido de clase obrera o campesina, como Armando López Salinas, o Francisco Candel, es bien evidente que no hubo entre los lectores de la novela social de entonces ni obreros ni campesinos, demasiado sujetos a las condiciones de explotación de su trabajo para contar con tiempo libre, disposición mental y, mucho menos, dinero libre para adquirir y leer *La mina*, *Central eléctrica* o *La piqueta*. Si esta literatura tuvo un alcance, éste fue en primer lugar el de suscitar o confirmar el malestar en los jóvenes universitarios de extracción burguesa que constituyeron su exclusivo auditorio. (Soldevila: 217)

El comentari de Carlos Barral a les seves memòries també és molt revelador, en aquest sentit:

Ser resistentes de tertulia, cachorros rebeldes, ahora ya adultos, de la paz fascista, intelectuales vigilados y con ficha policíaca, no era suficiente. En realidad, nuestro desprecio disimulaba verdadero desentendimiento; estábamos mucho más atentos a la actualidad internacional y a sus posibles interpretaciones que a los ocultos asuntos internos de los que nos informaban escuetamente la cotidiana lectura de *Le Monde*. Supimos mucho más y opinamos mucho más – gracias a *Les Temps Modernes*– de la comedia de Suez o de la crisis de Hungría que de los primeros intentos de huelga general en Asturias. (Barral: 461)

Des de mitjans de la dècada dels cinquanta, doncs, i fins als anys setanta el panorama literari espanyol està dominat per la 'literatura social', amb signes d'esgotament ja a mitjans del seixanta. Aquesta és l'època de major recepció de l'obra de l'escriptor alemany Heinrich Böll. Carlos Barral, a més de Böll, serà l'editor d'escriptors europeus representants dels corrents més innovadors en la novel·la: italians

com Pavese, Svevo, Gadda o francesos relacionats amb el *Nouveau Roman* com Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Marguerite Duras o Nathalie Sarraute, moviment del qual es farà una lectura *sui generis* a Espanya, perquè se l'adaptarà a la voluntat crítica i d'acció en la societat que tenen els escriptors espanyols. L'obra de Heinrich Böll no desentona en aquest catàleg. La seva literatura és una literatura de compromís amb el món contemporani i en aquest sentit s'adiu amb el programa barralià de renovació. En va he cercat a les memòries de Carlos Barral algun comentari relacionat amb les novel·les de l'autor de Colònia o al voltant de l'autor mateix, això m'hauria estat d'una gran utilitat. L'únic comentari que he trobat de l'editor al voltant de l'obra de l'escriptor alemany apareix en una cita que Manuel José González García Carrascal inclou en el seu article sobre la recepció de Böll a Espanya<sup>26</sup>, de la qual el germanista espanyol malauradament no dóna cap referència:

Bölls früher und damals einziger spanischer Verleger, Carlos Barral, erklärte, mit Bölls Werk habe er viel verdient, doch seien Frisch und Grass bessere Schriftsteller. (González 1981: 182)  
[El primer i aleshores únic editor espanyol de Böll, Carlos Barral, explicava que amb l'obra de Böll havia fet molts diners, però que Frisch i Grass eren escriptors millors.]

Aquest comentari corrobora dos aspectes de la recepció de Böll que confirmaran el mateix González, i més tard Ubieto. D'una banda que Böll fou un autor amb un gran èxit de vendes a l'Espanya de finals dels seixanta i principis dels setanta, un *bestseller*. De l'altra que la qualitat de la seva obra va ser sempre posada en quarantena, també a Espanya. Aquesta opinió la trobem expressada i repetida en boca de molts crítics literaris de l'època. La recepció de la literatura de Böll, com hem vist en l'anterior capítol, està fortament condicionada pel seu caràcter històric, i la seva dimensió literària no és sovint tinguda en compte a Alemanya, i no ho serà a Espanya, com veurem en els més endavant.

El que sí que descriu a bastament Barral en les seves memòries és el procés de maduració del seu projecte editorial, que Alberto Oliart resumeix en el pròleg a la seva edició de l'any 2001 de la següent manera:

---

<sup>26</sup> El títol de l'article és 'Die Aufnahme des Nobelpresitraegers Heinrich Boell in Spanien'.

Sin embargo, como he dicho en otras ocasiones, Carlos Barral fue para el ojo público el editor de vanguardia que en los años cincuenta, rompiendo con el miedo y con la prudencia forzada, triunfa vertiginosamente gracias a una política editorial que fue un modelo de coherencia, de rigor y de visión de futuro.

Gracias, primero, a Joan Petit, el hombre que Carlos encuentra en la editorial y que le apoyará de una manera decisiva en su proyecto, además de introducirle en los clásicos latinos tan presentes en su poesía, y después al grupo de amigos que formará un comité de lectura excepcional. Jaime Gil de Biedma, José María Castellet, José María Valverde y Gabriel Ferrater y, en la logística y organización, Jaime Salinas, le ayudarán en esa espléndida aventura cultural y, por el momento histórico en que se da, política, que fue la editorial Seix Barral mientras Carlos la dirigió. (Oliart: 14)

El relat d'aquest procés de maduració que fa Barral, especialment al volum de les memòries *Los años sin excusa*, permet de reconèixer el seu desig de construcció d'una plataforma cultural que contrarestés els terribles efectes del franquisme en aquest camp, i alhora situés el món literari i d'edició espanyol al nivell de l'europeu. Carlos Barral, però, no amaga la contradicció que íntimament sent a l'hora d'engegar un projecte literari amb unes característiques estètiques molt marcades, i que no s'adiuen precisament a la seva personalitat literària ni a la seva obra poètica, però que es corresponen amb les necessitats de la societat espanyola:

Había, eso sí, que destilar alrededor de ese juego una filosofía elástica acerca del realismo que permitiera la convivencia de nuestras oscuras poéticas de jóvenes líricos formados en el tardío simbolismo, con trastiendas psicologistas y utillaje de tradición barroca, con el simple naturalismo, la poética de la avaricia de medios y el descaro ideológico del grueso de los prosistas. Pero todo eso se apoyaría en las muchas horas de charla que habíamos dedicado todos al tema de la *littérature engagée* y a la lectura crítica e interesada –quiero decir con intereses justificativos– de Lukács, Brecht y Gramsci. Era el momento de aplicar a las declaraciones programáticas nuestra heterodoxia sartriana, la escuela tan fiel y críticamente asimilada de *Les Temps Modernes*, sus contradicciones tan sutilmente discutidas. No en vano éramos la generación poética de Juliette Greco.” (Barral: 432)

Al costat de la novel·la social, i a vegades confonent-se amb ella, els estudiosos al·ludeixen a un subgènere present en la narrativa espanyola a partir dels anys cinquanta, i ja assenyalat a Europa, que guanyà en importància a partir de la segona meitat dels seixanta quan 'el realisme històric' entrà en crisi: la novel·la catòlica. Es tracta d'un moviment, diu Martínez Cachero, que en els seus inicis cerca una alternativa

estètica i literària al *tremendismo* dominant en la narrativa espanyola des dels quaranta, i que difícilment es pot considerar des d'una perspectiva generacional o programàtica. Aquest tipus de novel·la ha plantejat sempre problemes a la historiografia literària, i la seva existència en tant que subgènere ha estat negada per historiadors i escriptors –Böll mateix rebutjà sempre aquesta etiqueta per a la seva obra. Sí que és possible reconèixer en alguns escriptors europeus al llarg del segle XX, però, una perspectiva cristiana en el tractament de la realitat en el seu univers narratiu, que és l'element que caracteritzaria aquest tipus de literatura. Martínez Cachero diu:

Fue Aranguren quien planteó en 1955 el extraño caso de que habiendo sido y siendo España una nación caracterizada por su religiosidad no se haya producido en su literatura una novela religioso-católica abundante en títulos y destacada en calidad estética e importancia del contenido. (Martínez Cachero: 218)

El panorama que descriu Aranguren va canviant lleugerament durant els cinquanta, de manera que van apareixent obres i autors vinculables a aquesta tendència. Als seixanta apareix el grup d'autors catòlics conegut amb el nom de "Grupo Metafísico". La motivació que mou als integrants d'aquest grup –altrament escriptors completament heterogenis– és la voluntat d'oferir una alternativa a la novel·la social, tot reivindicant una novel·la igualment de compromís però que abordi la realitat des d'unes altres premisses, amb unes propostes de renovació que es basin en valors espirituals i morals.

Ignacio Soldevila atribueix l'escàs reconeixement que ha rebut la novel·la catòlica en la historiografia literària espanyola als següents motius:

Suponemos que en los últimos años se habrá señalado el olvido en que se ha tenido a la novela de inspiración cristiana inconformista a la hora de inventariar la novela social. A ese olvido contribuyeron en su tiempo no pocos críticos y tratadistas al considerar como categorías del mismo nivel la «novela social» y la «novela católica», y por tanto inconfundibles. Esta separación fue, insistimos, consecuencia en parte de esa identidad entre marxismo y crítica social que se sobreentendía. (Soldevila: 209)

Soldevila, a banda d'oferir un llistat d'autors espanyols classificables sota l'etiqueta d'autors catòlics, entre ells Manuel García Viñó o Jorge Ferrer-Vidal, assenyala els referents estrangers diferenciats dels escriptors catòlics:



Las distintas fórmulas de renovación intentadas por nuestros novelistas de la generación del medio siglo se inspiran en las grandes corrientes de renovación de la novelística europea y americana [...] En la tendencia de la novelística social ya hemos visto que la inspiración les viene de la novela expresionista revolucionaria europea y del conductismo americano. En la novela de inspiración existencial cristiana podría afirmarse igualmente que el modelo es, sin duda, Mauriac y Graham Greene. (Soldevila: 325-326)

I si d'una banda en la seva vessant literària el catolicisme compromès tingué uns resultats més aviat modestos, pel que fa a altres dimensions de la producció intel·lectual, Xavier Moret recull els següents testimonis:

Francisco Pérez González dice: “Yo entonces editaba los libros que a mí me gustaban. Uno de los filones de aquel momento fue algo que se llamaría ‘progresismo cristiano’. Me asesoraban Xavier Zubiri, José Luis Aranguren y otros. También tenía amistad en esa época con Antonio Tovar, Pedro Laín, etcétera. La cuestión es que me fui rodeando de gente que, sin estar en la violencia contra el sistema, eran muy críticos. Editaba libros de pensamiento, seguramente porque yo de literatura sabía muy poco. Mi formación había sido mala y me interesaba más el pensamiento. Fueron pasando los tiempos y todo seguía igual. Yo era amigo de Julio Cerón, de Dionisio Ridruejo, de Jesús Aguirre, de los amigos de la revista *El Ciervo*... y siempre los asesores se movían. (Moret: 271)

Un repaso del catálogo de Taurus de 1956 muestra ya la línea de libros de ensayo que publicaría la empresa, en la tendencia del progresismo cristiano, con títulos de Teilhard de Chardin, José Luis Aranguren y otros autores. La *Enciclopedia del Sacerdocio* se apunta también como un libro de fondo de aquellos primeros años. (Moret: 271)

Si bé, com ja assenyalava, el corrent catòlic de la novel·la té una relativa importància a Espanya, o bé una importància que encara caldria esclarir, el que és cert és que existeix un públic lector potencial d'aquest tipus de literatura que serà el que celebrarà la traducció de les obres de Böll, al costat de la d'altres autors de prestigi internacional. Martínez Cachero aporta la següent informació:

En un breve ciclo de conferencias celebrado en el Ateneo madrileño los días 3, 10 y 13 de febrero de 1960 acerca de la novela católica en general –su historia, autores y títulos, sus peculiaridades formales y de contenido– trataron los participantes de precisar algunos de los rasgos más destacados de esa especie narrativa que, a tenor de ilustres y recientes nombres extranjeros –Graham Greene, Julien Green, Bernanos, Mauriac, Gertrudis von le Fort o Carlo Coccioli, traducidos y publicados en Argentina y, menos, en España–, no puede resolverse ni en

tópica apologética ni en sobada moralina; más que contraponer tesis, encarnadas en personajes (lo cual sería un regreso a la decimonónica y, casi siempre, maniquea novela de tesis), se trataría de pensar, dudar, interrogar, caer para levantarse, etc., y un tal problematismo, tan distante de la tradicional fe del carbonero, acaso pudiera producir fricciones con la censura y entre los lectores. (Martínez Cachero: 224)

Seran els sectors catòlics progressistes que assenyalava els receptors d'aquest tipus de literatura, sectors que aniran evolucionant cap a postures polítiques cada vegada més compromeses i radicals, com assenyala Joan Gomis en les seves memòries. A partir dels anys seixanta un determinat cristianisme s'afegirà a les veus més crítiques al règim franquista, i cristianisme i marxisme apareixeran sovint relacionats. Gomis, durant uns anys director de la prestigiosa Escola Superior de Ciències Socials, a Barcelona, per la qual passaren alguns dels intel·lectuals catalans més influents de la transició i la democràcia, fa el següent comentari:

Diria ara que fou cert que en aquells anys hi hagué grosso modo a l'Escola Superior de Ciències Socials dues grans influències de pensament i d'actitud: el cristianisme renovador de l'època i el marxisme occidental també de l'època, de les quals la segona tingué evidentment menys pes. Aleshores tot això no em semblà malament, ni m'ho sembla ara, si d'ambdues realitats n'aprofitàvem dues coses que les acostaven prou, més ençà de les seves diferències: la importància de l'ésser humà i la importància de la pràctica. (Gomis 1994: 277)

Cal relacionar la traducció i l'àmplia difusió de les novel·les de Heinrich Böll a Espanya tant amb el moviment renovador de la narrativa espanyola, promogut sobretot per Barral i Castellet, com amb la receptivitat de sectors socials amplis de la societat espanyola –entre ells sectors catòlics progressistes– d'un discurs crític i heterodox com el de l'autor alemany.

No ha estat el meu propòsit en aquestes pàgines de fer una presentació exhaustiva de tots els corrents literaris existents en la postguerra espanyola, ni de donar fe de totes les manifestacions culturals i debats que tingueren lloc al llarg d'aquest període històric. En aquesta breu presentació del context cultural en què s'introdueix l'obra de Heinrich Böll a Espanya m'ha interessat destacar aquelles facetes i figures que tingueren a veure –activament o passivament– amb aquest procés de recepció.

## 2.2. La situació del món literari català

El món literari català de la postguerra es desenvolupa en circumstàncies encara molt més extremes que les descrites més amunt per a la literatura espanyola, especialment en els primers anys del franquisme. Tot i que la prohibició absoluta de la presència pública del català dels primers anys deixarà pas a escletxes cada vegada més grans per a l'idioma al llarg de la dictadura, el català no serà mai present en òrgans de difusió tan importants com la premsa diària, o tindrà una presència tardana, molt reduïda i estrictament controlada en altres òrgans de difusió cultural com les revistes literàries, els teatres, la universitat, la ràdio i la televisió: *Serra d'Or*, la primera revista cultural catalana amb permís d'edició, comença a vendre's l'any 1959. L'edició de llibres en català serà permesa a partir de 1946, però estarà sotmesa a un control abassegador, i s'haurà d'ajustar a disposicions estrictíssimes: la de només publicar textos de normativa prefabriana a l'inici, o la de no poder publicar traduccions noves, per exemple, en una època en què les editorials vivien bàsicament de traduccions, com hem vist. La censura a llibres catalans, pel sol fet de la llengua, serà encara més dura, si convé. Algunes d'aquestes disposicions aniran desapareixent o suavitzant-se al llarg de la dictadura, però és innegable la voluntat del règim franquista d'acabar amb el català com a llengua de cultura per tal de convertir-lo en un element folklòric i residual.

La relativa normalitat de què gaudeix el món editorial català a partir dels seixanta es veu contrarestada per l'absència de mitjans de divulgació i crítica en llengua pròpia. És cert que la premsa catalana d'expressió espanyola, l'única existent d'altra banda, dedicarà a les seves pàgines cada vegada més atenció a la literatura escrita en català, a partir dels anys seixanta, però la manca d'una crítica en la llengua pròpia contribueix a convertir el món literari català en esquifit i anormal.

El franquisme suposa per a la cultura catalana la interrupció dramàtica d'un procés de reconstrucció que amb la Generalitat republicana havia assolit una fita important: la de l'oficialitat de l'idioma, reconeixement legal d'una realitat innegable de represa del català com a llengua de cultura i de cohesió social. La vitalitat i ebullició de què gaudia el món cultural català des de començaments de segle, amb les seves crisis i etapes, es veuen estroncades amb l'arribada de Franco al poder, i la producció cultural catalana es veu abocada a la clandestinitat o a l'exili. Tal com assenyalen Campillo i

Castellanos<sup>27</sup>, el principal problema de la literatura catalana serà a partir de 1946, moment en què per primera vegada el català accedeix a la vida pública, el de la reconstrucció d'un mercat literari que permeti la comunicació entre l'escriptor i el públic.

El franquisme suposarà, també, la substitució d'aquest món cultural, que ja als anys trenta presentava una idiosincràsia molt definida, per un món cultural d'expressió castellana exclusiva. Això passarà de forma passiva –el públic lector i consumidor de cultura només tindrà l'opció castellana–, però també de forma activa. A banda dels escriptors que, romasos a Catalunya, continuaran la seva activitat literària exclusivament en català, sempre en la clandestinitat, Catalunya contribueix decididament a la configuració del món literari espanyol des dels primers anys quaranta. Campillo i Castellanos, en el treball ja esmentat, ho formulen així:

En efecte, Barcelona s'havia convertit en el centre editorial més important de l'estat i el fet diferencial català, des de la mateixa tradició literària fins a la demanda que va anar creant el públic [...] havia actuat com a generador d'una literatura independent de les directrius oficials emanades del règim [...] En tot cas, la presència de Catalunya en el món editorial espanyol, a través d'editors com Josep Janés o Destino –creador del premi Nadal– i d'autors com Ignasi Agustí –l'obra del qual seria incompreensible sense la tradició catalana que arrenca de Narcís Oller–, Carmen Laforet, Lluís Romero, Lluïsa Forrellad, Josep M. Gironella o Anna Maria Matute, entre d'altres, és inqüestionable. (Campillo/Castellanos: 45)

Entretant l'escriptor en llengua catalana viurà permanentment en un estat d'expectativa en relació a l'edició dels seus llibres, i abocat professionalment o bé a escriure en castellà –a la premsa, a revistes, etc.– o a viure d'una altra activitat professional. Campillo i Castellanos ho descriuen així:

La situació, per tant, afavoreix el ressorgiment del tipus d'escriptor conegut com a «croat de la causa», que escriu per incentius extraliteraris i amb remarcables mancances d'ofici, excusades en nom del servei que pretesament realitza. I aquesta presència provoca l'aparició de la polèmica entorn del professionalisme. Es tracta d'una polèmica constant, però que no esclatarà, al Principat, fins a la darrerria de la dècada dels seixanta entorn d'un motiu: els «escriptors de diumenge a la tarda». (Castellanos/Campillo: 49)

---

<sup>27</sup> En el capítol 'La novel·la', dins la *Història de la literatura catalana* d'Ariel, volum 11

Pel que fa a l'articulació de corrents novel·lístics, diàleg de generacions, debat cultural, padrinatges estètics, etc., en el món literari català, les següents observacions de Joan-Lluís Marfany són absolutament eloqüents:

Hi ha, en primer lloc, una simple qüestió de nombre: els qui publiquen en català són quatre gats i, doncs, els possibles corrents, escoles, o moviments, no poden incloure més d'un o dos individus a tot estirar. Dir-ne moviments hauria estat una grotesca exageració. L'aparició d'un nou moviment –sobretot si és de les característiques ideològiques del «realisme històric»– implica el rebuig més o menys explícit i intolerant de la literatura immediatament anterior: pensi's amb quin absolut menyspreu els joves autors del «realisme social» espanyol condemnen –o, senzillament, ignoren–, en aquestes mateixes dates, tota la literatura produïda a Espanya de Pío Baroja ençà. No cal ni dir que una actitud així era impossible a la Catalunya dels cinquanta, on tothom hi hauria vist una traïció o, com a mínim, una criminal irresponsabilitat. Per damunt de les diferències ideològiques –forçosament mínimes, de tota manera, perquè les condicions històriques limitaven molt el ventall d'òrgens i tipus socials entre els escriptors catalans–, tots els qui escrivien en català veien en els altres que també ho feien, no sols uns col·legues respectables, sinó uns abnegats companys en la causa primordial de la salvació de la literatura autòctona. L'actitud, no ja dominant, sinó única, era la del resistent. (Marfany 1988: 221-222)

Tanmateix, i malgrat l'estretor i petitesa del món literari català, serà possible observar al llarg de la dictadura franquista un cert debat al voltant de la creació literària, especialment a partir dels anys seixanta. I si bé durant la dècada dels cinquanta, les editorials actives en el món català són comptades, també és possible endevinar-hi determinades posicions estètiques o ideològiques. Així, l'editorial Aymà s'adreçarà a un públic més aviat culte i la Selecta a un públic més popular. En el si de l'editorial Aymà s'endegarà la col·lecció «El Club dels Novel·listes», més tard independitzada com a «Club Editor», que de la mà de Joan Sales promogué els corrents novel·lístics catòlics, potser el corrent dominant en la narrativa catalana dels cinquanta. Campillo i Castellanos descriuen la presència d'aquest corrent i la seva influència d'aquesta manera:

En els anys de postguerra, doncs, es realitza, ara enmig de mancances teòriques i crítiques, allò que s'havia apuntat a la pre-guerra. Deixant de banda el grup de «El Ciervo», d'escassa incidència en els sectors culturals catalans, és sobretot el «Club dels Novel·listes» el que presentarà programàticament la novel·la catòlica. Així, divulga, en traducció de Joan Sales, escriptors com Dostoievski (*Els germans Karàmazov*) i Nikos Kazantzákis (*El Crist de nou crucificat*), entre d'altres, i publica autors com el mateix Sales, Benguerel, Blai Bonet, i encara,

obres de Sarsanedas o d'Espinàs relacionables amb el corrent. Cal destacar que la vigència de la novel·la catòlica s'estén fins ben entrada la dècada dels seixanta, amb la «Col·lecció Isard», de l'Editorial Vergara, i l'Editorial Proa, en la seva represa, al costat d'Edicions 62 que en recull també determinats ressons. Així, en ser permesa l'edició de traduccions, trobem els noms de François Mauriac, de Saint-Exupéry, de Graham Greene, de George Bernanos, i de tants d'altres, que acompanyen l'aparició d'una crítica, representada sobretot per Joan Triadú i que compta amb diverses plataformes, des de «Serra d'Or» a «Qüestions de Vida Cristiana», que, si bé no exclusivament, tendeix a promoure'n els models, fent costat als corrents existencialistes que no havien derivat cap al marxisme (com Camus i l'anomenat «existencialisme catòlic») i, doncs, com a rèplica a les propostes novel·lístiques del realisme històric. (Castellanos/Campillo: 73)

Heinrich Böll, d'alguna manera relacionable amb aquest corrent novel·lístic, serà publicat en català per primera vegada l'any 1965 a Edicions 62 amb la novel·la breu *El pa dels anys joves*, traduïda al català abans que al castellà. A aquesta traducció en seguiran tres més fins l'any 1972, any de la concessió del premi Nobel a l'autor alemany, sempre publicades a Edicions 62. L'obra emblemàtica de l'autor alemany, però, *Opinions d'un pallasso*, no veurà la seva versió catalana fins a 1982 a l'editorial Nova Terra (Llar del Llibre), d'orientació catòlica, ja en plena era democràtica. La vinculació de Böll a Edicions 62 pot considerar-se paral·lela a la vinculació de l'autor alemany a Seix Barral, tot i que el volum de títols de l'autor publicats per Seix Barral és molt superior. També cal considerar l'activitat d'Edicions 62, paral·lelament a Seix Barral en el panorama espanyol, com a decisiva en la renovació del panorama literari català a partir dels seixanta. Sota els auspicis de Josep Maria Castellet, amic i col·laborador de Carlos Barral, Edicions 62 anirà introduint a Catalunya autors contemporanis de presència internacional i promourà autors autòctons joves i amb propostes renovadores.

L'atenció que Joan Gomis, editor de la revista catòlica «El Ciervo», dedicarà a l'obra de Böll<sup>28</sup> demostra l'interès de determinats sectors catòlics catalans cap a aquest autor. Castellanos, en la cita anterior, desvincula el grup de «El Ciervo» de l'articulació de la vida literària catalana o almenys en català. I així fou en tant que grup i projecte editorial; individualment cal destacar l'excepció de Joan Gomis. Gomis dedicà a l'estudi de la literatura catòlica quatre assaigs escrits en català i ell mateix té producció literària en català. La perspectiva dels treballs de Gomis és certament, però, més sociològica que literària, i el seu interès i presència en la vida cultural catalana de la postguerra té més a

---

<sup>28</sup> En el seu volum *Catolicisme i societat capitalista*

veure amb qüestions socials que no culturals. D'altra banda, la revista «El Ciervo» recull un sector de la burgesia catalana preocupat per temes socials i confessionals, en certa manera polítics, i les seves mires són clarament de dimensió espanyola, malgrat la perspectiva catalana.

El cas de «El Ciervo» és simptomàtic i representatiu de la realitat cultural de la postguerra a Catalunya. L'editor Carlos Barral, també. Bona part del món d'expressió castellana a Catalunya viu completament d'esquenes a la producció cultural catalana, que malgrat la seva migradesa és existent i malda per fer-se un lloc en la vida pública. El mateix Barral afirma conèixer la producció catalana contemporània només en l'obra de Gabriel Ferrater, pertanyent al seu cercle d'amics, i prou. Barral, parlant de la seva condició d'editor en llengua castellana a Catalunya, diu en les seves memòries:

Escribíamos en una situación incómoda desde dentro y hacia fuera. Éramos extraños y a lo sumo tolerables desde el punto de vista de una literatura nacional, la catalana, a la que nuestro medio de expresión traicionaba. Escribir en castellano nos hacía cómplices de la Guardia Civil, de las fuerzas represoras de una cultura cuyo destino histórico y cuya condición política compartíamos, pero que no era la nuestra, a la que éramos inmediatamente extranjeros. Para los escritores en lengua catalana, para la sociedad literaria catalana, como diría el profesor Tierno, resultábamos ser, aunque fuese sin conocimiento, instrumentos del ocupante, colaboradores de la cultura imperial y castradora. Es evidente que éramos extraños a los diminutos mecanismos de expresión, a las mínimas ocasiones de presencia que podía deparar esa cultura perseguida, y eso se reflejaba en las relaciones estrictamente personales. Yo me sentía, me consideraba amigo de Carles Riba o hubiera querido serlo –lo traté mucho más tarde– de Josep Vicenç Foix, por ejemplo. Pero para Riba, mi profesión de poeta –él no lo hubiera definido así, pero es la sensación que tengo– era un enmascaramiento. Cuantas veces conversé con él se repitió la misma dificultad para hablar de poesía viva, de la que él escribía o de la que escribía yo, que era, claro, la que me importaba. Un mecanismo automático nos transportaba a los dos al papel de lectores de «otras poesías», de lectores de Hölderlin o de Giuseppe Ungaretti, nos desterraba a un espacio neutral, indirecto de la relación literaria. Nos rehuíamos, en el fondo, y nuestra conversación, en un catalán agresivamente culto y con abundantes galicismos por mi parte, se poblaba de citas en otras lenguas. (Barral: 436-437)

Fins a quin punt un editor de la importància de Barral, com a representant d'una classe intel·lectual catalana d'expressió castellana, influent i cohesionada, podia haver fet alguna cosa per la cultura catalana en els anys cinquanta i seixanta és entrar dins el terreny de la història-ficció. Per què, però, malgrat la consciència de la crua realitat en

què viu, el món català és vist amb hostilitat i ressentiment, com es pot desprendre del to de les paraules de Barral?

Les relacions entre la intel·lectualitat catalana d'expressió catalana i la d'expressió castellana al llarg del franquisme no són l'objectiu del meu estudi i no puc determinar ara quina fou la seva naturalesa, però no devien ser massa fluïdes, especialment a l'inici. Un fet sembla clar, però: al llarg de la dictadura franquista els representants de la cultura d'expressió catalana van haver-se d'emmotllar lingüísticament a les infraestructures culturals existents, gairebé exclusivament d'expressió castellana, que els permeteren la seva supervivència com a professionals: des de la universitat fins a la ràdio, passant per les editorials, les revistes culturals, els diaris, etc. I lògicament la producció literària catalana es veié condicionada, influïda, pel debat literari espanyol, a través del qual arribaven també els debats literaris que es produïen a nivell internacional. Parlant de Josep M. Espinàs, Joan-Lluís Marfany diu:

No és estrany, doncs, que els primers aires de novetat –i de signe neo-realista– en la literatura catalana hi fossin introduïts per un col·laborador de «Destino», la darrera incorporació de la revista, Josep M. Espinàs. Admirador declarat de Delibes i, indubtablement, de Cela, crític habitual de llibres en castellà –encara que, més endavant, esdevindria el titular de la primera secció fixa dedicada a la revista a la literatura catalana–, membre jurat del Premi Nadal, Espinàs va ser, però, des del primer moment, un escriptor català. (Marfany 1988: 222)

Sembla clar que a l'hora de definir el sistema literari català d'aquesta època és imprescindible referir-se al sistema literari espanyol, que el condiciona i modela decisivament. Des de molts fronts. Fins a quin punt el sistema literari espanyol es veu condicionat per una catalanitat 'estructural' d'intel·lectuals i escriptors com Barral, Castellet, Sacristán, Laforet, Agustí, Gironella, els Goytisolo, Gil de Biedma, etc. és un tema molt més difícil de precisar. Aquest autors són autors d'expressió castellana, en qualsevol cas, i amb comptades excepcions, desconeixen la tradició literària d'expressió catalana.

En el debat que té lloc en el si de la literatura espanyola en la dècada dels seixanta al voltant del 'realisme històric' hi té un paper central i decisiu Josep Maria Castellet, la veu més influent de la crítica espanyola d'aquells moments, que des de 1964 és director literari d'Edicions 62. I aquest debat serà naturalment també present en el món literari català, de la mà de Castellet i de Joaquim Molas. Joan-Lluís Marfany



descriu així el paper d'aquests dos personatges en la configuració de la literatura catalana dels seixanta:

Els esquemes de Castellet i Molas patien d'una ambivalència essencial: hom no podia dir on acabava la interpretació i on començava la prescripció. Era una ambivalència que Molas, en particular, vivia, migpartit entre les seves dues personalitats d'historiador de la literatura i crític militant. De fet, si la interpretació de la història de la poesia catalana<sup>29</sup> era, malgrat certes simplificacions a les quals els autors no eren pas cecs, en línies generals correcta, el realisme històric era menys un fenomen objectiu que no un intent per part d'ells de donar un *pedigree* legitimador a la seva pròpia idea del que havia de ser i de la funció que havia de complir, a Catalunya i en els anys seixanta, la literatura. Immersos ells mateixos, al capdavant, en la història, els crítics compartien amb altres escriptors joves la idea, nascuda, com he intentat d'explicar abans, de les circumstàncies del moment, que la literatura havia de ser per damunt de tot un instrument de transformació de la societat [...] Exagerant una mica, podríem dir que Castellet i Molas van inventar el realisme històric. (Marfany 1988: 251)

I és en el context del triomf del realisme històric, els anys seixanta, que la literatura catalana anirà normalitzant la seva situació, immersa ja en “el poderós i multiforme procés de recatalanització de la societat que ja no s'aturaria.” Molas reivindicarà ara una literatura feta per professionals, a diferència de la de dècades anteriors, i promourà el realisme històric des de la seva posició influent d'historiador i crític. Castellet, com a editor, publicava a Edicions 62 obres traduïdes, literàries o d'assaig, vinculables amb aquest moviment. En relació a la introducció de corrents renovadors estrangers, Marfany comenta:

Més significatiu era encara el catàleg de la col·lecció «El balanci», on les novel·les representatives de les darreres tendències estrangeres, com el *nouveau roman*, la trilogia fantàstica d'Italo Calvino, o *El punt dolç de la senyoreta Brodie*, de Muriel Spark, alternaven amb els ja relativament vells clàssics del realisme americà (Dos Passos, Caldwell, els més moderns Capote i Mailer) i del neo-realisme italià (Pratolini, Pavese, Pasolini, Vittorini), i amb les novel·les de Brecht (Marfany 1988: 254)

Marfany també assenyala a partir de finals del seixanta un esgotament notable del moviment realista històric a Catalunya i una orientació cap a altres tendències per part de les noves generacions d'escriptors. Paral·lelament Castellet i Molas també obriran els seus camps d'acció cap a altres propostes. Marfany relaciona la crisi del

---

<sup>29</sup> Marfany es refereix a l'obra de Molas i Castellet *Poesia catalana del segle XX*

moviment realista històric a Catalunya amb la crisi de l'esquerra marxista, amb l'anacronisme dels seus principis i amb l'absència de resultats satisfactoris, com ja s'havia comprovat amb anterioritat en la literatura espanyola i per descomptat en l'occidental.

Els darrers comentaris de Marfany a la crisi d'aquest moviment són alhora una reflexió al voltant del paper de la literatura en el món actual, que crec que encara avui és vàlida, i que crec que explica també el destí i la recepció a Catalunya, a Espanya i a Alemanya de l'obra d'un autor com Heinrich Böll, com veurem:

Em sembla, però, que al darrera de tot això hi havia, com a factor més bàsic, les grans transformacions sòcio-econòmiques dels anys del *desarrollo* –justament els del realisme social– i, en particular, l'accés d'àmplies capes –les més joves– dels sectors mitjans urbans al mercat internacional de béns de consum. La poesia social no anava amb els Beatles o els Rolling Stones, els cabells llargs, i la maxifaldilla: era massa provinciana –*de la berza*, en deien els castellans. I eren precisament aquests sectors joves que venien a ampliar el públic de la literatura catalana, cosa que, en un mercat tan esquifit, els donava una influència molt considerable sobre aquesta [...] En els moments inicials del moviment, a les darreries dels cinquanta, quan els estudiants i els intel·lectuals eren la punta de la llança de l'oposició –o ho semblaven– i hom podia creure que escriure era una manera directa de transformar el món, era fàcil d'embriagar-se amb la idea de l'extraordinària missió històrica confiada a l'escriptor. Quan els fets mateixos –l'emergent moviment obrer, l'eficàcia de l'acció directa a ETA– es van encarregar de demostrar que, en aquests afers, a la literatura li corresponia un paper molt menys lluit –encara que no necessàriament menys digne–, la majoria d'escriptors van decidir potser de buscar per altres bandes les justificacions teòriques de la seva elevada idea del lloc que els pertoca dins la nostra societat. (Marfany 1988: 283)

Creo que la pèrdua de prestigi, en general, de la literatura que emplaça la seva funció en el compromís amb la societat en què es produeix, sigui 'realisme històric', sigui 'novel·la catòlica', és paral·lela a la despolitització i desideologització de les societats occidentals en les últimes dècades del segle XX. La dictadura franquista fins al 1975 i la transició democràtica, potser retarden a Espanya aquest fenomen d'abast occidental, tot i que el franquisme del *desarrollismo* havia aconseguit ja la despolitització d'àmplies capes de la societat.

L'obra de Heinrich Böll, que a Alemanya continua rebent l'atenció del públic fins avançats els setanta, desapareix pràcticament del món literari espanyol i català

després de la concessió del Nobel a l'autor de Colònia l'any 1972. Si bé presentaré detalladament aquest procés en el pròxim apartat, ara és possible presentar-ne les causes més clares. D'una banda, la societat espanyola de meitat dels setanta viu en l'expectativa de la mort imminent de Franco i ocupada profundament amb la pròpia problemàtica històrica. La producció de Böll, molt centrada en la problemàtica alemanya des de la guerra fins a l'actualitat, és en aquests moments molt menys atractiva que en la segona meitat dels seixanta i primers setanta. L'obra de Böll, que s'ha d'entendre primer en les coordenades de compromís amb la pròpia societat, té a més un ingredient religiós que en l'Espanya de la transició devia ser sobrer al públic sensible a la veu crítica de Böll. El catolicisme de Böll és crític, però no és classificable com a cristianisme marxista. I és un catolicisme molt definit per la història i el present de l'Església catòlica alemanya. La consideració de Böll com a autor catòlic no devia fer cap favor d'entrada a la possible recepció d'aquest autor en la societat espanyola a partir de 1975. De tota manera es podrà parlar d'una recuperació de la seva obra a principis i mitjans dels vuitanta, data de la mort de l'autor. Aquest aspecte el presentaré en el pròxim apartat.

### III CAPÍTOL

#### 3. Història i fases de la recepció de l'obra de Heinrich Böll a Espanya

##### 3.1. *Plantejament i precisions prèvies*

En aquest tercer capítol del meu estudi faré un seguiment de la presència de Heinrich Böll a Espanya i del tractament que hi ha rebut la seva obra des de la publicació de la novel·la *Casa sin amo* l'any 1959 a l'editorial Seix Barral. Proposaré a tal efecte una periodització en etapes d'aquest procés de recepció que doni compte dels diferents factors –i/o actants– que hi intervenen, i que posi en relació la trajectòria que segueix l'obra de l'autor alemany en el nostre país amb les transformacions de les circumstàncies historicoculturals i literàries que s'hi duen a terme. No deixaré de tenir present al llarg de tot l'estudi l'evolució de l'obra i de l'autor en el seu país d'origen, de manera que intentaré oferir per a cadascuna de les etapes fixades en la recepció de l'autor a Espanya una comparació amb la recepció contemporània a Alemanya.

En el punt 3.2., oferiré una breu descripció de les passes seguides en la introducció i difusió de l'obra de Böll a Espanya.

En el següent punt, presentaré i comentaré els dos treballs ja existents en la bibliografia espanyola al voltant d'aquest procés de recepció: el de Manuel José González García-Carrascal i el de M<sup>a</sup> Clara Ubieto Artur.

En el darrer apartat exposaré la meua proposta de periodització de la recepció de l'obra de l'autor d'*Opinions d'un pallaso* a Espanya i l'anàlisi del material en què m'he basat per fer-la. En l'annex 1 presentaré cronològicament i organitzat en fitxes tot el material que he utilitzat per a fer aquesta proposta.

En el planteig i desenvolupament d'aquest capítol, com ja indicava a la introducció, he intentat ser exhaustiu pel que fa a la consideració de factors que intervenen en el procés de recepció de l'obra de Böll (vàlids naturalment també en qualsevol altre procés contemporani de recepció literària): món editorial, premsa, públic lector i món acadèmic i intel·lectual, bàsicament. El meu estudi, però, se centra sobretot en l'anàlisi del material escrit que he pogut localitzar sobre l'obra de Böll a Espanya des de 1959 ençà. M'animava la voluntat de ser exhaustiu també en aquesta empresa, però d'una banda les circumstàncies d'elaboració del treball i de l'altra la consideració que la representativitat és un criteri que cal prioritzar de vegades en treballs de les dimensions i

les característiques d'una tesi doctoral, han fet que hagi prescindit –o hagi hagut de prescindir– de vegades de determinat material. En tot cas, assenyalaré en tot moment les mancances de què jo mateix sóc conscient, en aquest sentit.

Al llarg de la meva anàlisi m'ha semblat pertinent de classificar els materials trobats en diferents apartats, que he etiquetat bàsicament segons l'àmbit de publicació:

- premsa diària o crítica d'actualitat
- premsa o crítica especialitzada
- publicacions acadèmiques o amb caràcter científic
- assaig
- col·leccions editorials

La consideració d'aquests diferents espais de divulgació i anàlisi, de la seva influència i repercussió en el medi social i literari permet de fer una valoració de la difusió pública de l'autor alemany a Espanya i de la profunditat amb què se l'estudià. Sembla evident, així, que, a efectes de conèixer la divulgació d'una obra literària en un mercat editorial, és important d'observar la seva presència en els mitjans de gran divulgació, com els diaris. Contràriament, el nombre d'estudis especialitzats que es dediquen a un autor parla de l'interès que suscita en l'àmbit acadèmic i intel·lectual, i això permet valorar la seva influència qualitativa en un sistema literari. Alhora també sembla plausible afirmar que l'atenció rebuda per un llibre en la premsa diària és una conseqüència del fet que un determinat editor hagi apostat per ell, o que un estudiós o crític determinat l'hagi valorat positivament. El cert és, en qualsevol cas, que els diferents treballs que analitzo, pel fet d'aparèixer en un àmbit o en un altre generen unes expectatives determinades en el lector que n'emprèn la lectura, i cal precisar en cada cas quin és l'horitzó d'influències de cadascun d'aquests mitjans.

### *3.2. Breu descripció de l'evolució de l'obra de Böll a Espanya*

La introducció de l'obra de Heinrich Böll a Espanya, com ja he assenyalat, és responsabilitat de l'editorial Seix Barral, un dels puntals de la renovació literària en l'àmbit hispànic entre mitjans dels anys cinquanta i fins al final de la dictadura franquista. Carlos Barral és un dels editors més inquiets i més ben connectats –a tots nivells– del panorama editorial espanyol: en el seu catàleg aposta decididament pels joves valors literaris autòctons i per la incorporació al castellà dels principals corrents i

autors de la narrativa occidental contemporània. Víctor Seix, el seu soci capitalista, està estretament relacionat amb els grups catòlics renovadors i progressistes que en aquests anys experimenten una especial embranzida a Catalunya. Seix Barral és l'editorial castellana de Böll fins a l'any 1972 –bé que no exclusivament– i continuarà reeditant les seves obres fins avui dia, tot incorporant encara esporàdicament algun títol nou. L'etiqueta Seix Barral és als anys seixanta i setanta a Espanya símbol de renovació, modernitat i qualitat literàries; el lector de Seix Barral és un lector inquiet i exigent, amb una formació cultural sòlida i una actitud crítica.

Fins a començaments dels anys setanta el ressò de l'obra de l'autor alemany entre el públic espanyol cal restringir-lo a la premsa especialitzada, on alguns crítics comencen a ressenyar-ne les novel·les. Les revistes literàries –com *Reseña*– o les revistes culturals –com *Revista de Occidente*– dediquen a partir de 1964 les seves primeres crítiques a l'autor alemany. No es pot considerar que aquests articles siguin un mitjà de difusió de primer ordre, però sí que creen un estat d'opinió entre els especialistes i capten l'atenció dels lectors especialitzats. L'obra de Böll comença a ser valorada per crítics, escriptors i determinats sectors del públic. I tanmateix, com veurem, les crítiques d'aquests anys són d'una qualitat molt qüestionable i d'un rigor més aviat dubtós, al contrari del que sembla que caldria esperar del mitjà on apareixen. En general, es destaca Böll com a escriptor catòlic amb una postura intel·lectual i moral crítica i íntegra en relació a l'evolució social i política a l'Alemanya de la postguerra i la contemporània. La seva figura pot resultar atractiva per a amplis sectors de la societat espanyola, que des de la seva confessionalitat duen a terme una tasca profundament crítica amb el règim franquista –i naturalment no cal restringir l'interès que pot despertar aquest autor només a aquells sectors que comparteixen el seu credo religiós.

En aquests primers anys de la introducció de l'obra de Böll a Espanya hi ha alguns factors que juguen al seu favor: l'any 1965, en ple debat a l'entorn dels resultats del Concili Vaticà II, com es desprèn de la lectura de la premsa de l'època, es publica entre nosaltres la seva novel·la *Opiniones de un payaso*. La discussió al voltant de la institució eclesiàstica i de la necessitat urgent de la seva renovació i adaptació al món modern són temes candents. L'obra de Böll, catòlic extremament crític, té en aquest sentit una oportunitat esplèndida en un estat confessional i dictatorial com l'espanyol, on en altres circumstàncies potser no hauria superat l'examen rigorós de la censura. A tot Europa, cal recordar-ho, *Ansichten eines Clowns* és un èxit rotund: no cal desestimar la influència del clima conciliar en aquesta realitat. És interessant d'observar, en aquest

sentit, un anunci inserit per l'editorial Seix Barral a la premsa d'aquells dies –jo l'he localitzat en el número de gener de 1966 de la revista *Insula*. En reproduïxo el text sencer:

#### **BIBLIOTECA BREVE**

##### **Opiniones de un payaso, de Heinrich Böll**

el conflicto entre

-espíritu evangélico y rigor dogmático

-matrimonio natural, sacramento y adulterio

-humanismo católico y fariseísmo político

Son los grandes temas que debate la mejor novela del gran escritor alemán, «bestseller» en toda Europa

És innegable l'encert de l'editorial de publicar Böll en aquests anys, i de fet, aquesta novel·la, com assenyala M<sup>a</sup> Clara Ubieto, acabarà capitalitzant la recepció de l'autor a Espanya, afirmació que jo voldré matisar sense rebatre-la. En el mateix número, els editors d'aquesta revista inclouen aquesta obra com a novetat editorial recomanada, juntament amb altres obres. No he localitzat, en canvi, en els suplementes de literatura dels diaris 'ABC' i 'La Vanguardia' d'aquestes dates –els més representatius de l'època– cap ressenya d'aquesta obra de Böll. Cal destacar que els articles de fons dedicats a literatura o autors estrangers són inexistents en les pàgines d'aquests suplementes i que les obres estrangeres ressenyades són molt poques i tractades amb una gran brevetat. No descarto l'existència d'una ressenya d'aquesta novel·la en aquests diaris, però jo no l'he localitzada: de la publicació d'una obra literària fins al comentari crític dels especialistes hi ha un lapse de temps d'impossible determinació. Del novembre de 1965 –data de publicació d' *Opiniones de un payaso*– fins al febrer de 1966 –data en què he deixat de consultar aquests suplementes– no he localitzat cap ressenya de l'obra de l'autor alemany<sup>30</sup>.

La presència de Böll a la premsa diària –la de màxima difusió– no arriba fins a la concessió del premi Nobel a l'autor de Colònia, l'any 1972. A partir d'aquí la seva obra accedirà a un públic amplíssim, se'n reeditaran constantment les obres, se'n traduiran d'antigues i es compraran els drets de les noves ràpidament, etc. González

---

<sup>30</sup> No disposem d'una versió informatitzada d'aquests diaris en aquesta època.

García-Carrascal parla d'*Opiniones de un payaso* com d'un veritable *bestseller* de l'any 1973. Ubieto classifica Böll com l'autor alemany contemporani traduït amb més freqüència a Espanya encara fins a l'any 1999 –data de la publicació del seu estudi, dades que Cuéllar<sup>31</sup> confirma en el seu treball de tesi doctoral. Els articles apareguts en aquestes dates en la premsa –moltíssims– comparteixen el to laudatori de l'obra de l'autor alemany –amb algunes reserves– i en destaquen alguns trets definitoris, convertits ràpidament en etiquetes: catòlic, crític, insubornable, literàriament qüestionable, simpàtic... No es tracta de treballs excessivament profunds –a banda de comptades excepcions– com correspon a la premsa d'aquestes característiques. La premsa diària arriba a un gran públic i ofereix una imatge global i coherent d'un autor. Els articles publicats presenten la seva vida i les seves principals obres, amb resums de les seves principals preocupacions i temes. Böll, com qualsevol altre escriptor, arriba al gran públic a través d'aquest mitjà de comunicació. En aquestes dates, a més a més, ja cal començar a tenir en compte la influència de la televisió i naturalment de la ràdio en la difusió literària.

A partir d'aquest moment comencen a aparèixer alguns treballs científics que s'ocupen de Böll, provinents del camp de la sociologia i els estudis literaris. Aquests treballs no tenen un públic ampli com a destinatari, però demostren l'impacte de l'autor a Espanya i l'interès suscitat per la seva obra. En aquest sentit cal destacar dos autors com a principals estudiosos de l'obra de l'autor alemany a Espanya: en primer lloc Joan Gomis, que li dedica un capítol en el seu llibre *Catolicisme i societat capitalista*<sup>32</sup>, estudi sociològic escrit des d'una postura confessional explícita on s'analitzen les relacions entre el capitalisme i el catolicisme a través de l'obra de tres escriptors contemporanis. Aquesta obra, escrita en català, apareix publicada l'any 1973 a l'editorial Nova Terra, editorial d'orientació catòlica dedicada especialment a tractar temes socials, econòmics i polítics del món contemporani. Gomis és un intel·lectual vinculat a grups catòlics renovadors i progressistes, i a plataformes de crítica al règim franquista i de reivindicació de la democràcia; també és editor de la revista barcelonina *El Ciervo*, publicació obertament catòlica.

---

<sup>31</sup> Cuéllar (2000): "Heinrich Böll (1917-1985) es el escritor contemporáneo en lengua alemana que ha visto mayor número de obras traducidas al castellano en España en estos 46 años. En total son 36 títulos..." (p.75)

<sup>32</sup> Analitzat a la Fitxa 24 de l'annex 1



En segon lloc cal esmentar Manuel José González García-Carrascal, que estudia alguns aspectes tècnics de la narrativa de Böll en un conjunt d'articles apareguts en diverses publicacions de caràcter acadèmic i especialitzat. Els treballs de González són bàsicament de l'any 1973 també. Cal relacionar González amb el món universitari; en els anys setanta fou professor del departament de Germàniques de la Universitat de Deusto i va continuar posteriorment la seva carrera a la Universitat Complutense de Madrid. És dels pocs germanistes espanyols que s'han ocupat de l'obra de Heinrich Böll amb una certa profunditat. Més modernament cal esmentar M<sup>a</sup> Clara Ubieto, els treballs de la qual també analitzaré.

Böll fou probablement un escriptor que creà un cert conflicte, o una certa incomoditat, en el món intel·lectual espanyol, perquè tot i ser crític amb la seva societat, i sobretot amb la revisió de la pròpia història, no fou políticament radical com altres i es mantingué sempre tan allunyat com pogué del compromís de partit; defensà aferrissadament la seva independència intel·lectual i literària, desentenent-se de modes i corrents; i fou, també com a escriptor, profundament catòlic. Tot i l'èxit rotund a Espanya de la seva obra més coneguda internacionalment, *Ansichten eines Clowns*, Böll no arribà a ser entre nosaltres un autor de gran popularitat, com passà a Alemanya o a la Unió Soviètica. Fou un autor que es divulgà àmpliament en un determinat moment històric i que progressivament s'anà oblidant, amb alguna revifada entremig, com veurem.

### *3.3. Estudis existents de la recepció de Böll a Espanya: Manuel José González García-Carrascal i M<sup>a</sup> Clara Ubieto Artur*

Abans de presentar la meua proposta de periodització de la recepció de l'obra de Böll a Espanya, m'he de referir a dos treballs que ja han estudiat aquest mateix procés, puntualitzant que es tracta en tots dos casos d'articles breus, i que conseqüentment estan plantejats des d'unes possibilitats d'anàlisi ben diferents de les que jo em plantejo. Tanmateix, tant l'un com l'altre ofereixen un posicionament clar en la seva anàlisi i parteixen d'uns supòsits teòrics, especialment un d'ells, que presentaré i comentaré críticament. En tots dos casos es tracta d'autors que han dedicat en la seva producció científica, com ja veurem, una atenció especial a l'obra de Heinrich Böll.

### 3.3.1. Manuel José González García-Carrascal (1981)

L'autor del primer treball és Manuel José González García-Carrascal, i es tracta d'un article publicat el 1981 a les "Akten des 1. Iberischen Germanistentreffens", primera trobada dels germanistes ibèrics celebrada a Salamanca i a Coimbra l'any 1978. En el moment de l'elaboració de l'article i també de la seva publicació, Heinrich Böll es trobava plenament en actiu, encara, i la seva obra, per tant, encara no es podia donar per conculsa. Les alteracions en la direcció tant de la seva producció com de la seva recepció eren possibles encara, almenys teòricament. Precisament la mort de Böll no només revifà el procés de revisió de la seva obra a Alemanya, i en menor mesura també a Espanya, sinó que mogué els editors a treure a la llum les seves darreres obres, l'última d'elles publicada pòstumament, en un moment en què el novel·lista feia temps que gairebé havia desaparegut del mapa literari.

L'article de González García-Carrascal duu per títol "Die Aufnahme des Nobelpreistraegers Heinrich Böll in Spanien" ("La recepció del Premi Nobel Heinrich Böll a Espanya") i és un petit estudi de set pàgines marcat clarament per les circumstàncies en què fou presentat i en què s'elaborà –una ponència de quinze minuts en el si de la trobada de germanistes abans esmentada. González hi emmarca el procés de recepció de l'obra de Böll en la història de les relacions d'intercanvi cultural entre el món hispànic i el món germànic, que ell qualifica de 'vives i significatives' ('lebhafter und bedeutsame'). Més concretament, González es refereix a la percepció que d'Alemanya es tenia a Espanya al llarg de la dècada dels cinquanta –moment d'arrencada literària de Böll– i que es reduïa als següents aspectes: guerra, nacionalsocialisme, Pla Marshall, miracle econòmic, Adenauer, Heuss, Erhardt...:

Von Heinrich Böll selbstverständlich keine Spur. (p.179)

[De Heinrich Böll, evidentment, ni rastre.]

L'autor justifica tot seguit la impossibilitat d'incorporar l'obra de Böll en el context de postguerra civil a Espanya, postguerra que presenta unes característiques ben diferenciades de la postguerra mundial a Europa i concretament a Alemanya. L'ambient a Espanya, diu González, està dominat per l'esperit victoriós de la «Cruzada Nacional», els valors d'unitat, de progrés i benestar són els que prevalen, i de la literatura s'esperen herois i actes heroics. Per tant la denúncia que fa Böll a *Wo warst du, Adam?* (1951) de

l'absurd de la guerra no té sentit en l'Espanya d'aquells moments, afirma l'autor. D'aquí el retard –vint anys– de l'aparició d'una obra com *Der Zug war pünktlich* en el mercat literari espanyol, novel·la protagonitzada per antiherois de guerra en un context bèl·lic gairebé grotesc. L'apreciació de González, que segurament és certa per a determinats àmbits de la societat i per a l'ambient oficial dominant a Espanya, cal contrastar-la amb la realitat de la gran massa social. No està de més de fer una comparació amb la realitat de la postguerra a Alemanya i recordar les dificultats que Heinrich Böll va trobar a l'inici de la seva carrera literària per publicar les seves obres, que, com ja he dit, tematitzaven l'horror de la guerra i el seu absurd d'una forma crua i directa. El biògraf de Böll Heinrich Vormweg diu en aquest sentit:

Heinrich Bölls nackte Wahrheit über den Krieg war, als er sie niederschrieb, nicht publizierbar. (Vormweg: 148)

[La realitat despallada de Heinrich Böll sobre la guerra era, quan ell l'escriví, impubliable.]

Die meisten frühen Kriegserzählungen Bölls jedoch, darunter »Jak, der Schlepper«, sind eben erst Jahrzehnte nach ihrer Zeit veröffentlicht worden, und dies Faktum ist bisher nahezu unbeachtet geblieben, obwohl es viel sagt über diesen Schriftsteller in der frühen Nachkriegszeit. (Vormweg: 138)

[La majoria de les primeres narracions de Böll, però, i entre elles, »Jak, der Schlepper«, no foren publicades fins dècades més tard al seu temps, i aquest fet fins ara no ha estat tingut en compte, malgrat que diu molt d'aquest escriptor en els primers anys de la postguerra.]

I l'explicació que dona Vormweg a les dificultats de Böll per publicar és la següent:

Unmittelbar nach 1945 wollten die Deutschen von solchen Vorgängen, solchen Untaten deutscher Soldaten nichts wissen, noch weniger als später, wie glaubwürdig auch von ihnen erzählt wurde. Wie bis zur Atemlosigkeit gehetzt und als erster hat Böll exemplarisch diese Geschichte von Massenmördern und Opfern erzählt, eine Geschichte, deren Aussage lange tabu bleiben sollte in Deutschland und noch zur Jahrtausendwende durch die Wehrmachtausstellung<sup>33</sup> für Erregung sorgte. (Vormweg: 139)

---

<sup>33</sup> Exposició itinerant organitzada pel 'Hamburger Institut für Sozialforschung' amb el nom 'Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1949', fou inaugurada el 5 de març de 1995. El 1999 va haver de ser clausurada després d'haver visitat 33 ciutats, acusada d'exposar materials falsos. La implicació i complicitat de la 'Wehrmacht' amb els crims nazis, malgrat els documents i proves que ho demostren, continua sent polèmica a Alemanya. L'exposició va ser reoberta, un cop examinats els materials que havien estat denunciats com a falsos, amb el nom 'Verbrechen der Wehrmacht'.

[Immediatament després de 1945, els alemanys no volien saber res dels fets, de les barbaritats comeses pels soldats alemanys, menys encara que més tard, tant li feia la versemblança amb què fossin explicats. Fins a perdre l'alè i essent capdavanter a fer-ho, Böll va narrar de forma exemplar aquesta història d'assassinats en massa i de víctimes, una història la formulació de la qual encara havia de ser molt de temps un tema tabú a Alemanya i que fins al canvi de mil·lenni, amb l'exposició sobre l'exèrcit, encara havia de resultar polèmica.]

És evident que el context de postguerra alemany i l'espanyol no tenen res a veure des d'un punt de vista polític i social. Així, no és comparable la situació de derrota total soferta per Alemanya –amb les barbaritats a què tots els alemanys s'hagueren d'anar enfrontant– amb la situació resultant de la guerra civil a Espanya –on també s'havien comès barbaritats (i se'n seguiren cometent)–, país dividit entre vencedors i vençuts en el qual els primers se sentiren legitimats per exercir una repressió duríssima contra els segons. Tanmateix, l'horror i el fastigueig de tot allò que pogués fer referència a la guerra i a la situació real de la postguerra foren presents en tot dos països de forma similar. Tornaré a aquest punt més endavant, quan miri de precisar les etapes de l'evolució literària de Böll i de la seva significació en el procés de 'revisió' i 'digestió' ('Verarbeitung') de la història d'Alemanya, de la qual ell és un destacat representant.

Ara tornem a González.

González assenyala tres fases en la recepció de Böll a Espanya, tot indicant que en el seu estudi no inclou dades ni estadístiques relatives a la difusió de l'obra de l'autor alemany, i que la seva classificació segueix criteris temporals i causals:

Dies ist zunächst die Epoche des »Kriegsprüfers« oder des Erzählers (1960-1970), zweitens der Triumph des Romanschreibers, des Anklägers der Heuchelei der Demokratie, des Nobelpreisträgers (1970-1974) und zum Schluss die Zeit der Revolution des »Extremisten der Moral« (1974-1978). (p.180)

[En primer lloc hi ha l'època del »revisor de la guerra« o del narrador (1960-1970), en segon el triomf del novel·lista, del denunciador de la farsa de la democràcia, del Premi Nobel (1970-1974) i per acabar, el temps de la revolució de l'»extremista de la moral« (1974-1978).]

Veient aquesta breu sinopsi que fixa les fases de recepció de l'obra de Böll a Espanya, podríem pensar que els criteris que ha utilitzat González per fer la seva

---

Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941-1944' el 2001 a Berlín, i es pogué visitar a diferents ciutats alemanyes fins al març de 2004.

classificació no tenen res a veure amb l'evolució que segueix aquest procés a Espanya, sinó més aviat amb les fases d'evolució de l'obra de l'autor a Alemanya. Però en realitat, el professor madrileny, com veurem tot seguit, se centra efectivament en les passes que segueix Böll entre nosaltres. Vegem-les:

*Primera fase:* González assenyala la dècada dels seixanta com l'etapa de la incorporació de l'autor a Espanya, en un moment en què el panorama literari espanyol està dominat per la censura. Les obres de Böll que es publiquen són les de la "Trümmerliteratur" ('literatura de les ruïnes') i la "Nachkriegsliteratur" ('literatura de postguerra'). Tanmateix, diu l'estudiós espanyol, els autors germànics que tenen realment presència en el mercat literari espanyol són Stefan Zweig, la vienesaamericana Vicky Baum, Gertrud von Le Fort, Hans Hellmut Kirst, Plievier i Habe, juntament amb Thomas Mann. González precisa que en realitat els autors germànics preferits a Espanya són d'origen austríac, i al mateix temps representants i defensors de la monarquia i de la cultura austríaca.

El germanista assenyala també la dècada dels seixanta com l'època de la lenta introducció de les noves generacions d'escriptors alemanys (fills ja de la "Wohlstandsgesellschaft" (societat del benestar), diu González), capitanejats per Böll. Les causes que l'autor d'aquest article atribueix a aquest canvi en la direcció de la naturalesa de la recepció de literatura germànica són de naturalesa diversa, però tenen el comú denominador de la intensificació de les relacions entre Alemanya i Espanya, tant de tipus socioeconòmic, com de tipus sociocultural: des de l'onada d'emigrants d'Espanya cap a Alemanya buscant treball, fins a les primeres generacions d'estudiants espanyols que trien la República Federal d'Alemanya com a lloc per a fer pràctiques o ampliació d'estudis. També la fira del llibre de Frankfurt contribuï a acostar els dos mons, diu l'autor. Les causes particulars que expliquen que Böll es donés a conèixer a Espanya, segons González, són la seva implicació política de recolzament dels socialdemòcrates alemanys (SPD), la seva amistat amb Willy Brandt, la seva activitat com a president del PEN-Club internacional, i naturalment la concessió del Premi Nobel a la seva obra.

El germanista declara que tot plegat desperta l'interès dels editors barcelonins, i en pocs anys Seix Barral fa arribar als lectors espanyols les obres més conegudes de Böll: *Billard um halb zehn*, *Ansichten eines Clowns*, *Ende einer Dienstfahrt*, que

ràpidament interessaren al públic espanyol. El professor madrileny destaca la figura del clown com la més representativa de tot el procés.

*Segona fase:* González assenyala el lliurament del premi Nobel com el moment àlgid de la recepció de Böll a Espanya:

...der eigentliche triumphale Einzug Bölls im Spanien der absterbenden Franco-Ära. (p.181)  
[...l'arribada efectiva i triomfal de Böll a l'Espanya de l'agonitzant era de Franco.]

González defineix la situació política i cultural de l'Espanya dels setanta com a radicalment diferent a la de les dècades anteriors. Les veus que auguren i demanen un canvi en el país cada vegada es deixen sentir més, cada vegada tenen més tribunes i cada vegada són més influents. González dóna com a exemples dues publicacions: *Cuadernos para el diálogo*, al voltant de la qual s'aglutinen grups liberals d'esquerra, i *Tácito*, publicació dels democratacristians liberals. Aquesta situació afavoreix la incorporació de Böll al mercat literari espanyol i González destaca la cordialitat amb què els catòlics progressistes espanyols reberen el seu clown.

El professor madrileny no creu, tanmateix, que l'obra de l'autor alemany s'arribés a polititzar a Espanya –com passava al seu país–, i el lliurament del Nobel de Literatura, així, no fou qüestionat per la premsa espanyola:

Von Bedeutung sind für uns die Reaktionen, die die Preisverleihung in Spanien provozierte: Obwohl man 1972 in Spanien den Nobel für Borges erhofft hatte, wurde die Auszeichnung Bölls allgemein als eine gerechte Entscheidung betrachtet. (p.182)  
[D'interès per a nosaltres són les reaccions que la concessió del Premi provocà a Espanya: tot i que l'any 1972 a Espanya s'esperava el Nobel per a Borges, la distinció de Böll fou considerada com una decisió justa.]

Tanmateix:

Bei einer Umfrage unter spanischen Schriftstellern erwies sich das Werk Bölls nur als teilweise bekannt, wobei sich arrogante Ablehnung besonders bei Autoren und Kritikern zweiten Ranges und entgegengesetzter politischer Tendenz (ich will keinen Namen nennen) zeigten [sic]. (p.182)  
[En una enquesta feta a escriptors espanyols quedà clar que l'obra de Böll era només parcialment coneguda, tot i que per part d'alguns escriptors i crítics de segona fila i tendències polítiques oposades es manifestà un rebuig arrogant (no vull citar noms)]

González no precisa de quina enquesta es tracta ni en dóna cap referència. De seguida veurem per què.

Un aspecte interessant de la recepció de Böll que González destaca és la rendibilitat econòmica que l'autor alemany va suposar per al seu editor espanyol, Carlos Barral. González diu:

Bölls früherer und damals einziger Verleger, Carlos Barral, erklärte, mit Bölls Werk habe er viel verdient, doch seien Frisch und Grass bessere Schriftsteller. Merkwürdigerweise hat Barral nicht mehr die Übersetzungsrechte für »Gruppenbild mit Dame« erhalten. Die Biographie Leni Pfeiffers ist bei Noguera erschienen. (p.182)

[L'antic editor i aleshores l'únic, Carlos Barral, va declarar que amb l'obra de Böll havia fet molts diners, però que Frisch i Grass eren més bons escriptors. Curiosament Barral ja no ha adquirit els drets de traducció de »Gruppenbild mit Dame«. La biografia de Leni Pfeiffer ha aparegut a Noguera.]

Tot documentant les reaccions de la premsa alemanya al lliurament del premi Nobel a Böll, vaig topar a l''Innsbrucker Zeitungs Archiv' amb l'article següent, aparegut al *Frankfurter Allgemeine Zeitung* el 21 d'octubre de 1972, que presenta paral·lelismes evidents amb la formulació que González fa al seu article –o més aviat al revés:

In Spanien, wo man den Nobelpreis für Borges erhofft hatte, wird die Auszeichnung Bölls allgemein als eine gerechte Entscheidung bezeichnet. Der Bonner Korrespondent von "ABC" stellt in einem sehr gut dokumentierten Artikel vor allem Bölls politische Tätigkeit und seinen Ruf als moralische Instanz heraus. Bei einer Umfrage unter spanischen Schriftstellern erweist sich das Werk Bölls nur als teilweise bekannt, wobei sich arrogante Ablehnung besonders bei unbedeutenden Autoren, wie Garcia Hortelano, zeigt. Bölls spanischer Verleger Carlos Barral erklärt, mit Bölls Werk habe er viel verdient, doch seien Frisch und Grass bessere Schriftsteller.<sup>34</sup>

Tornaré a fer la traducció, tot i que el text citat del *FAZ* i el text de González presenten tants paral·lelismes que gairebé no fóra necessari:

[A Espanya, on s'esperava el Nobel per a Borges, es considerà la distinció de Böll en general com una decisió correcta. El corresponçal a Bonn del diari *ABC* destaca en un article molt ben

---

<sup>34</sup> *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 21 d'octubre de 1972 'Reaktionen auf Bölls Preis', signat fwhs

documentat sobretot l'activitat política de Böll i el seu renom com a instància moral. En una enquesta feta a escriptors espanyols queda clar que l'obra de Böll és només parcialment coneguda, tot i que per part d'escriptors sense importància, com García Hortelano, es manifesta un rebuig arrogant. L'editor espanyol de Böll, Carlos Barral, declara que amb l'obra de Böll ha fet molts diners, però que Frisch i Grass són més bons escriptors.]

És clar que González utilitza aquest article per elaborar el seu treball, però així com dona les referències pertinents a la majoria d'articles periodístics que cita, no documenta l'enquesta a què al·ludeix. Jo no he pogut localitzar aquesta enquesta o almenys una enquesta en què García Hortelano es manifestés en relació al Premi Nobel, sí que he localitzat un reportatge de l'*ABC*, especial Premi Nobel del 24 d'octubre de 1972<sup>35</sup>, que analitzaré més tard i en el qual es demana a sis escriptors espanyols que es manifestin sobre el lliurament del Nobel a Böll, però García Hortelano no hi és. Tampoc l'al·lusió a les opinions de Barral està documentada en cap dels dos articles, i això m'hauria interessat de forma molt especial.

El que potser és més rellevant de tot de cara al meu estudi, per exemplificar els camins que pot arribar a seguir el procés que analitzo, és que alguns dels aspectes i informacions més importants de la recepció de Böll a Espanya assenyalats per González són formulats originàriament per un periodista alemany que es fa ressò del que al seu torn un corresposal espanyol a Bonn ha publicat o sap d'un diari de Madrid.

González passa revista tot seguit a algunes de les crítiques aparegudes en publicacions espanyoles especialitzades o a revistes d'abast general: *Insula*, *La Gaceta Ilustrada*, *Cuadernos para el diálogo*, *Cambio 16*. El germanista destaca la pràctica unanimitat entre els crítics a declarar el Nobel per a Böll com una decisió justa.

El professor madrileny conclou l'anàlisi d'aquesta segona fase, però, fent l'observació que amb la mateixa rapidesa que Böll arribà a l'èxit i al reconeixement públic, la seva obra va perdre aquest protagonisme molt ràpidament.

*Tercera fase:* Dominada per la ràpida pèrdua de presència pública de Böll a Espanya, malgrat alguns indicis editorials de signe positiu, com la setena reedició de la novel·la *Opiniones de un payaso*.

González assenyalava que la publicació de la novel·la *El honor perdido de Katharina Blum* (1975) a l'editorial Noguer, l'obra havia aparegut un any abans a

---

<sup>35</sup> Fitxa 18 de l'annex 1



Alemanya amb el títol *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, o bé la polèmica a l'entorn de l'article "Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?", publicat a la revista *Spiegel* l'any 1972, i recollit en un volum publicat per Seix Barral l'any 1976 amb el títol *H. Boll: garantía para Ulrike Meinhof (un artículo y sus consecuencias)* no van obtenir cap ressò.

Com he citat amb anterioritat, González atribueix aquest fracàs a les diferències existents entre el món de la crítica literària a Espanya i a Alemanya. El germanista també aventura com a motius de la desaparició pública de Böll el fet d'haver rebut 'honors' massa prematurament. Finalment esmenta la voluntat explícita de l'escriptor de no convertir-se en el "Heinrich" alemany, és a dir, en la figura familiar i entranyable que tothom estima però a qui es fa un cas relatiu –tot i que aquest argument aplicat a la recepció de Böll a Espanya és poc plausible.

González, per acabar, planteja la pregunta de si Böll és o no un clàssic. Per respondre-la l'autor d'aquest article recorre a dues fonts:

En primer lloc a una enquesta realitzada a la Universitat Complutense de Madrid sobre Böll, feta a estudiants no especialment relacionats amb la literatura –González no aporta dades més concretes a l'entorn d'aquesta enquesta. Segons els resultats que presenta, ni el 15% dels enquestats estava familiaritzat amb el nom de l'autor alemany; alguns el relacionaven amb *Opiniones de un payaso* i molt pocs afirmaven haver-ne llegit alguna cosa.

En oposició a això, González destaca l'aparició a Espanya en els darrers anys –tot i que modesta– d'una bibliografia secundària dedicada a l'estudi de l'obra de Böll, especialment vinculada a l'àmbit universitari. Dels cinc treballs que esmenta, sense donar-ne referències bibliogràfiques, tres són seus i un no l'he sabut o pogut localitzar. González el cita en alemany 'Die Struktur in Bölls Roman »Billard um halb zehn«.'

González encara afegeix, abans d'acabar, algunes informacions rellevants en relació a la recepció de Böll a Espanya:

La presència del crític de la revista *Spiegel* Helmut Karasek a diverses universitats i centres culturals alemanys a Espanya tot presentant la conferència que duia per títol «El hombre bueno de Colonia»<sup>36</sup>.

La presència de l'obra de Böll a les classes d'alemany que s'imparteixen a Espanya:

---

<sup>36</sup> Tot fent una al·lusió lúdica a l'obra teatral *Der gute Mensch von Sezuan* ('La bona persona de Sezuan') de Bertold Brecht.

Unter den Prosaschriftstellern der Moderne nimmt er in den Lesebüchern besonders der Mittelstufe den ersten Rang ein. (p.184)

[Entre els narradors moderns ocupa un lloc de primer ordre en els llibres de lectura especialment del *Mittelstufe*.]

González acaba recordant que la presència de Böll a Espanya es limita a la seva obra narrativa de creació i el seu vessant d'autor dramàtic, d'autor de 'Hörspiele', d'assagista polític o fins i tot literari, etc., és absolutament desconeguda. Tampoc les filmacions d'obres de Böll han obtingut ressò a Espanya, diu González.

Les paraules finals són una premonició, que fins a cert punt es pot considerar acomplerta:

Bölls Ruhm und sein Clown, der spanische «payaso», werden demnächst, wenn Grass nach Spanien kommt, von dem drohenden Grass'chen Butt verschlungen werden. (p.187)

[La fama de Böll i el seu pallasso, el «payaso» espanyol, aviat se'ls empassarà, quan Grass vingui a Espanya, el turbot de Grass.]<sup>37</sup>

Com ja apuntava al començament, l'estudi de González García-Carrascal cal emmarcar-lo en la circumstància en què es produí: és el trasllat a article del que havia estat una ponència de 15 minuts, publicat després en les actes d'un congrés. En aquest sentit no es pot exigir profunditat a l'autor en l'anàlisi dels fets que exposa, però sí que s'espera concentració en els aspectes fonamentals de l'obra de l'autor que tracta i en les característiques essencials de la seva recepció. A González, com veurem més endavant, no se li pot retreure en absolut desconeixement de l'autor de Colònia i de la seva obra, però l'anàlisi de la recepció de Böll a Espanya que presenta en aquest treball està feta a partir de generalitzacions molt vagues, d'uns quants tòpics i d'alguna afusellada, com ja hem vist. Tenint en compte que el mateix González denuncia, en certa manera, el tracte poc acurat rebut per l'autor alemany a Espanya, ell mateix en aquest article, no en els altres, peca del mateix.

No és que jo no coincideixi amb González en la fixació de períodes per a la recepció de Böll que ell proposa, més aviat discrepo en la forma de presentar les argumentacions i el material que les ha de sustentar, i en la manera de valorar-lo. Quan

---

<sup>37</sup> Fent al·lusió òbvia a la novel·la *Der Butt* de Grass, traduïda al castellà per Miguel Sáenz com *El rodaballo* i de la qual no hi ha traducció catalana.

González al·ludeix a la unanimitat de la crítica espanyola a considerar justa la concessió del Nobel a Heinrich Böll, per exemple, no esmenta la sensació que es pot obtenir ràpidament de la lectura de les crítiques contemporànies que el coneixement que els crítics espanyols tenien de Böll és més aviat superficial i que en alguns casos és més que dubtós que haguessin llegit les obres que comenten. Per tant, presentar una fase de la recepció de Böll a Espanya en aquests anys com a fase de divulgació i coneixement de l'autor basant-se en aquestes fonts és força qüestionable. Més aviat podrem parlar d'una crítica que davant la realitat de la concessió del Nobel a l'autor, i sense massa arguments, es decanta cap a una valoració positiva prudent, però tampoc entusiasta, de la seva obra.

Aquesta serà una de les conclusions centrals del treball, a la qual anirem arribant a mesura que aniré presentant i analitzant el material recollit: sí que és cert que l'escriptor Böll i la seva obra obtenen una certa difusió a Espanya en uns moments històrics determinats, fins i tot una gran difusió, però que la seva obra arribés a ser estudiada o seguida en *profunditat* és més aviat dubtós. Potser només en casos molt concrets. Ja citaré alguns exemples que contradiuen aquesta tendència general, però es pot afirmar que Böll, com diu M<sup>a</sup> Clara Ubieta i veurem tot seguit, és un escriptor que ha deixat poca empremta en les literatures i en la crítica a Espanya. L'interessant a esbrinar fóra més aviat el contrari: per quins motius això és així, per què un autor de les característiques de Böll, editat per una editorial com Seix Barral, no cala més profundament en la vida literària espanyola? I quan dic un autor de les característiques de Böll vull dir: un autor que fa una literatura de tall realista a primer cop d'ull, molt assequible a tot tipus de públic; un autor que parteix d'una visió profundament catòlica de la realitat i profundament crítica amb la institució que com a catòlic el representa; un autor que ha dut a terme un procés implacable de revisió crítica de les estructures de poder reals de l'Estat al qual pertany. Un dels comentaris fets per González és que Böll triomfa en uns moments en què en la vida pública espanyola s'experimenta clarament una obertura d'opinions, i en què existeixen tribunes en què aquestes veus poden ser formulades. La literatura de Böll es filtra per aquestes escletxes i obté un cert ressò. Per què la seva veu és tan efímera si obra i autor semblen del tot adequats per a l'Espanya dels seixanta i setanta?

No sé si podré respondre adequadament a aquestes qüestions, també això s'escapa als plantejaments d'aquest treball, en tot cas intentaré acostar-m'hi en la mesura de les meves possibilitats, perquè crec que és una qüestió interessant i que ens

pot revelar moltes coses de la situació de la literatura i dels estudis literaris a Espanya en aquesta època.

Deixant aquestes especulacions de banda, les tres fases que assenyala González en la recepció de l'obra de Böll s'han d'ampliar fins a l'actualitat: comprovarem una crescuda important de la publicació d'obres de Böll després de la seva mort, i paral·lelament un augment progressiu en l'elaboració de treballs que analitzen la seva obra. Però això ja ho veurem en el seu moment.

Coincideixo amb González a assenyalar tres períodes en la recepció de Böll a Espanya des de la data de publicació de la seva primera novel·la *Casa sin amo*, l'any 1959, fins a finals dels setanta. Les dates que assenyala González i la descripció que fa de l'evolució d'aquest procés em semblen també les enraonades. En el seu moment ho veurem, però crec que tot el procés de recepció està dominat pel desconcert a l'hora de formular opinions sobre la literatura d'aquest autor. Els crítics no saben ben bé què fer-ne. I així com el desconcert al començament és molt gran, més tard es va centrant i és un desconcert relatiu. Però desconcert al capdavant.

Passem ara a veure el segon dels treballs a què em referia.

### 3.3.2. *M<sup>a</sup> Clara Ubieto Artur (1999)*

El segon treball dedicat a la recepció de l'obra de Heinrich Böll a Espanya és de M<sup>a</sup> Clara Ubieto Artur, i duu per títol "La recepción de Heinrich Böll en España". L'article és de 1999 i per tant pot oferir una visió més àmplia del fenomen que no pas el de González, encara que es tracta també d'un article breu, de dotze pàgines. L'autora, com el professor de la Complutense, ha dedicat a l'obra de Böll una especial atenció en els seus estudis, els quals analitzaré més endavant. A Ubieto, però, com de seguida veurem, no li interessa de plantejar un estudi històric de l'evolució de l'obra de Böll a Espanya, encara que evidentment és una dimensió que no perd de vista, sinó que podríem dir que fa una anàlisi 'qualitativa' d'aquesta recepció. En aquest sentit, l'autora se centra en l'anàlisi de l'obra de l'autor alemany més divulgada a Espanya, *Opiniones de un payaso*, la seva obra més representativa, i analitza els motius del seu èxit i les possibles repercussions que tingué en l'àmbit literari espanyol. Per al seu estudi, Ubieto se serveix d'un conjunt de categories que veurem de seguida.

La germanista comença el seu treball fent algunes puntualitzacions i aclariments metodològics i conceptuals importants de cara a fixar la perspectiva de la seva anàlisi.

El primer pas consisteix a fixar l'abast del terme 'recepció', tema central de l'article ja expressat en el seu títol, i dels seus diversos significats. La primera accepció de 'recepció' que comenta Ubieto és la del terme entès com a sinònim de traducció. Ella ho formula així:

En ésta [*en la recepción*] un Texto 1 (T1) escrito en una Lengua 1 (L1) se convierte en el mismo T1 pero esta vez en una lengua distinta (L2) y con una serie de características propias que no necesariamente debe coincidir con las del texto original. El T1 leído en una lengua distinta a aquella que su autor utilizó no resulta de un acto de creación original y libre –por mucho que la tarea de traducir a veces se acerque al propio hecho creador y no carezca de un mérito que aquí no se discute–, ya que es la materialización de una recepción en la que el traductor se ha visto –en ocasiones– obligado a dotar de contenido los distintos espacios vacíos que el T1 en su L1 no necesariamente resolvía. (p.125)

La definició és poc clara, especialment en les darreres puntualitzacions, i almenys discutible. En tot cas la referència a la traducció com a forma de recepció em sembla especialment interessant perquè precisament l'estudi de la traducció de tres obres de Böll al català i al castellà constitueix un dels eixos del meu treball, enfocat des d'una perspectiva que, crec, comparteix alguns aspectes dels que Ubieto insinua: com es tradueix l'univers literari i referencial d'un autor d'una llengua a una altra? Com és el Böll català o el Böll castellà i per què? Hi hauria hagut altres alternatives en la traducció? I aspectes associats a aquestes preguntes que Ubieto planteja de la següent manera:

Este tipo de recepción, que condiciona toda concretización posterior, está a su vez condicionado por elementos lingüísticos y culturales de la sociedad en la que se mueven el traductor y los posibles futuros lectores. Por no hablar de los condicionamientos de mercado y la política editoriales. (p.125)

Però de fet, no és aquest l'enfocament que interessa a Ubieto i tot seguit l'autora planteja els termes concrets de la seva anàlisi. La recepció que interessa a Ubieto és la recepció literària (en oposició a l'extraliterària, puntualitza l'autora, és a dir aquella que s'ocupa de textos científics, etc.), que ella defineix de la següent manera:

...es la que se da en el propio ámbito literario cuando se generan mundos estéticos nuevos

propios de un autor distinto al que inicia el diálogo con su T1. Es decir, cuando un T1 en una L1 determinada da lugar a un T2 en otra (L2) o idéntica (L1) lengua. Nos hallamos ante una reelaboración de la concretización de un receptor capaz de generar a partir de su propia experiencia estética.<sup>38</sup> (p.125-126)

En el paràgraf següent, Ubieto exemplifica una mica el que ha presentat abans:

Al incorporar los distintos tipos de recepción a su lector correspondiente se ilustra la cuestión. Por un lado está el lector profesional que traduce lo que la política editorial le indica; el investigador que desde la universidad o institución pertinente pone su ciencia al servicio de un público limitado y especializado y, por fin, el crítico que hace accesible el texto a un amplio público de lectores no especializados pero ávidos de consumir cultura de modo consciente. Y por otro lado está el lector que es capaz de transformar su experiencia estética en una nueva obra literaria. (p.126)

Les categories d'anàlisi que proposa Ubieto per a l'estudi dels processos de recepció literària –bàsicament els actants que hi estan implicats– em semblen perfectament justificables, i el seu estudi aprofundit oferiria certament una anàlisi completíssima d'aquests processos. Aquesta anàlisi, però, demanaria un treball multidisciplinar molt ampli amb utilització de metodologies molt diferenciades i un corpus de treball immens. Un article, i això és el que presenta Ubieto, ofereix unes possibilitats molt limitades, i si no es precisa amb claredat l'abast i la profunditat del treball, hi ha el risc de formular veritats més intuïdes que contrastades, fent-les passar com a tals. M'agradaria demostrar el que dic en els següents paràgrafs.

Després d'aquesta breu introducció, Ubieto s'ocupa un per un dels diferents grups (categories) implicats en el procés de recepció que acaba de presentar:

En primer lloc, Ubieto al·ludeix a les *editorials* i al *lector-traductor*. En aquest apartat, la germanista ofereix dades estadístiques que a mi m'han resultat de grandíssima utilitat al llarg del meu treball, i que aporten bàsicament informació sobre la presència editorial de Böll a Espanya. Faig una petita selecció i comentari d'aquestes

---

<sup>38</sup> M'agradaria puntualitzar que fins ara no m'he saltat cap pas en l'argumentació d'Ubieto i que fins ara he reproduït pràcticament tot el text del seu article. És una puntualització que em sembla necessària perquè considero que les premisses teòriques d'Ubieto parteixen de molts sobreentesos i que necessitarien, com a mínim, una formulació més clara.

dades, vàlides fins al 1999 (extretes de les gràfiques reproduïdes a les pàgines 126 i 127 de l'article):

L'editorial que més ha publicat Böll en castellà ha estat Seix Barral, amb un total de 74 títols (reedicions incloses), la segona, Planeta, que n'ha publicat 25; l'editorial catalana més prolífica en aquest sentit ha estat Edicions 62 amb 10 títols. Els anys de màxima activitat en la publicació d'obres de Böll han estat: en primer lloc 1986 (any posterior a la mort de l'autor) amb 27 títols publicats; en segon lloc 1987 i curiosament 1984 (any anterior a la mort de l'autor) amb 11 títols cadascun, i després 1972 amb 10 títols. Els anys on es concentra majoritàriament la publicació de Böll són 1985 –any de la mort de l'escriptor– i posteriors, i el 1972 –any de la concessió del Nobel. Aquestes dades inclouen naturalment totes les reedicions de les obres de Böll. Així *Opiniones de un payaso*, informa Ubieta, ha estat reeditada fins a 42 vegades. Les obres que segueixen en aquest rànquing són *Billar a las nueve y media* i *Retrato de grupo con señora*, que han estat editades 17 vegades cadascuna, etc. Cal recordar que les dades es refereixen al període 1959-1999. Ubieta no aporta dades de les edicions de les traduccions catalanes.

Interessant és la següent estadística presentada per la germanista: Böll, des de la seva entrada al mercat editorial espanyol l'any 1959, ha vist publicats 1,4 llibres cada any. Kafka, afegeix Ubieta, només 1,3 llibres, essent Kafka, diu Ubieta, un autor amb una influència literària a Espanya immensament superior<sup>39</sup>. En el cas d'altres autors, les mitjanes són les següents: Süsskind 0,9 llibres per any entre 1985 i 1997; Grass 0,7 llibres entre 1979 i 1997. Tal i com afirma l'autora de l'article aquestes dades fan concebre expectatives immenses pel que fa a la influència de l'obra de l'autor de Colònia a Espanya.

La següent gràfica que presenta la professora Ubieta –relativa a la freqüència de publicació de l'obra en què es basa el seu estudi, *Opiniones de un payaso*– li serveix per justificar la centralitat de la novel·la esmentada en el seu article. Tal com ella diu:

El hecho de que sea *Ansichten eines Clowns* la novela más conocida de Böll en España hace que resulte casi automático el centrar este trabajo en ella. (p.127)

---

<sup>39</sup> L'autora no comenta des de quin any comptabilitza la mitjana de publicació de les obres de Kafka, i això és un factor decisiu en aquesta estadística

Efectivament es tracta d'un criteri possible i vàlid per a un estudi, però caldria fer alguns matisos i puntualitzacions. Estic completament d'acord que la representativitat –davant de l'exhaustivitat– és un criteri a tenir molt present en determinats camps de treball dins els estudis literaris, perquè ens ajuda a descartar informacions i material molt secundaris –en una època inflacionària en aquest sentit–, i jo mateix l'he aplicat també en la tria de materials per a aquest treball. Però el Böll de *Opiniones de un payaso* no és exactament el Böll de *El pan de los años mozos* o *Casa sin amo*, novel·les reeditades deu vegades cadascuna d'elles. Sí que crec que el Böll de *Opiniones de un payaso* és el Böll més representatiu de la recepció d'aquest autor a Espanya, i l'opció d'Ubieto és indubtablement la correcta, però trobo a faltar en la seva exposició la relativització del valor del seu estudi, si es pot dir així, i sobretot el fet de presentar l'obra de Böll no com un monòlit fet d'*Opiniones de un payaso*, sinó com un conjunt molt més ric i complex.

Un aspecte que manca en la caracterització que fa Ubieto de la recepció a través de les edicions, i que sembla important a tenir en compte en un procés de recepció, és la presentació de les característiques generals de les editorials que han editat Böll a Espanya. Com ja hem vist, Seix Barral té un paper fonamental en la introducció dels principals corrents i autors de la narrativa occidental contemporània en l'àmbit literari espanyol. Els historiadors de la literatura espanyola la consideren una de les editorials més influents, potser la que més, en la creació i renovació del gust literari a Espanya en els anys seixanta i setanta. Això no és indiferent. I el mateix caldria comentar en l'àmbit català per a Edicions 62.

La referència a la segona figura inclosa en aquesta primera categoria d'anàlisi, la del *lector-traductor*, és molt breu. Ubieto diu:

Este lector profesional juega un papel determinante en la recepción de la obra de Böll –y de cualquier autor, claro está– en el mercado literario por parte del público consumidor.

Precisamente porque una mala traducción puede condicionar el placer de la lectura cuando no anularlo por completo. (p.128)

Altra vegada coincideixo amb la importància que Ubieto atribueix a la traducció com a element clau en el procés de recepció d'un autor. El criteri que ella aplica a l'hora referir-se a la validesa o no d'una traducció: 'produce-no produce placer', al darrere del



qual hi ha una concepció determinada de traducció, no em sembla, però, ni correcte ni acceptable tal com està plantejat. En tot cas, demanaria en tant que criteri adduït, una presentació i desenrotllament més sòlids i seriosos. Precisament l'anàlisi de les característiques de les traduccions de Böll al castellà i al català constitueix un dels eixos del meu estudi de recepció. I és un tema que no es pot enllestir en dues ratlles.

El segon dels grups implicats en la recepció que assenyala Ubieto és el grup del *lector-investigador*.

L'autora cita les fonts que ha consultat per determinar que a Espanya no existeixen treballs científics dedicats a Böll. Bàsicament ha consultat la base de dades sobre tesis doctorals Teseo, del Ministeri d'Educació i Ciència, i també *Germanistik an Hochschulen in Spanien*, i no hi ha trobat ni una sola referència a treballs dedicats a l'obra de l'autor d'*Opiniones de un payaso*. Però de la mateixa manera que ella, al llarg de la seva carrera, ha analitzat científicament Böll en cinc publicacions de diferents dimensions, i només un en un cas es tracta d'una tesina de llicenciatura, hi ha altres autors espanyols que han fet el mateix, i que cal tenir en compte. Manuel José González García-Carrascal és potser el cas més emblemàtic i a més pioner en l'estudi i divulgació de l'obra de l'autor alemany a Espanya. Però no és l'únic: hi ha una colla de treballs, de dimensions i qualitat irregulars, que s'ocupen de l'obra de l'autor de Colònia, alguns d'ells, d'altra banda, ho fan des d'una perspectiva no-literària, la qual cosa fa que la recepció de l'obra de Böll s'hagi de considerar des d'altres perspectives. Com que em dedicaré a aquest aspecte més endavant, ara només citaré els noms de les persones que han dedicat a Böll la seva atenció, i els seus treballs: Joan Gomis, en el ja esmentat volum que duu per nom *Catolicisme i societat capitalista*, això sí, escrit en català; el ja esmentat Manuel José González García-Carrascal, en dos estudis sobre aspectes compositius de l'obra de Böll, un sobre l'estètica de l'autor, i algun article més divulgatiu; Domingo Pérez-Mínik, en el seu volum *La novela extranjera en España*, on analitza dues obres de Böll; Francisco Javier Fuente Fernández, que estudia les "Estructuras literarias en Opiniones de un payaso" a *Comunicaciones Germánicas*; Francisco J. Satué en un article que duu per títol "Heinrich Böll, una reflexión ética", i en un altre que es diu "La literatura alemana es una mujer que regresa"; Ursula Heinze i Ramon Lorenzo en un estudi publicat juntament amb la traducció de *Y no dijo una sola palabra*. En el seu moment, doncs, presentaré les fonts que he consultat per localitzar aquests treballs i en faré també la pertinent valoració i anàlisi. No es tracta d'una

bibliografía desbordant, sinó més aviat discreta, i cal manifestar acord amb Ubieto quan diu que Böll ha despertat un interès relatiu en els investigadors espanyols, però cal ser justos en les afirmacions o si més no reconèixer les limitacions de la pròpia recerca. La següent afirmació d'Ubieto, així doncs, no és certa:

Lo único posible es la especulación: si suponemos que la tesis doctoral suele ser prolongación de la tesina de licenciatura, no es probable encontrar ningún trabajo monográfico sobre Böll al margen de los quien esto suscribe. (p.128)

El tercer grup està constituït pels *lectors-crítics professionals*, un altre dels grups que constitueixen un dels eixos del meu treball. Ubieto se centra aquí en l'anàlisi de la reacció de la crítica a la publicació de l'obra *Opiniones de un payaso*, i més concretament en les crítiques d'Antonio Blanch, feta a la revista *Reseña* n.º11 de 1966, i d'Eduardo Tijeras a *Revista de Occidente* n.º 41, també de 1966. Ubieto fa referència també a altres articles apareguts en l'època. Les ressenyes que jo he pogut localitzar, com a ressenyes específiques del *bestseller* de Böll, són només aquestes dues, també. M'hi dedicaré amb detall en el moment de presentar la meua pròpia anàlisi sobre la crítica a l'obra de Böll feta a la premsa espanyola, però ara comentaré alguns aspectes de l'anàlisi d'Ubieto.

La germanista afirma que la crítica reaccionà bàsicament de forma favorable a la publicació de l'obra de l'autor alemany, tot i que no sempre fou positiva. Concretament els dos articles que analitza no són precisament positius, especialment el d'Antonio Blanch. Estic completament d'acord quan Ubieto desacredita completament la crítica de Blanch, per absurda. Tijeras, diu Ubieto, fa una anàlisi ben presentada de la problemàtica religiosa de la novel·la, però es descuida d'abordar un dels temes claus de l'obra: la denúncia explícita de Böll del procés de conversió de nazis a demòcrates en la postguerra alemanya. Jo també trobo a faltar en totes dues, com ja diré, algun comentari de l'obra com a obra literària. L'única referència la dona Tijeras quan parlant de la tècnica novel·lística diu "cuya técnica narrativa es en gran parte evocativa"<sup>40</sup>. Res més.

M'interessa ara comentar una frase que Ubieto formula en relació a la importància que té el grup de *lectors-crítics professionals* en el procés de recepció. Ella diu:

---

<sup>40</sup> Tijeras (1966), article analitzat en l'annex 1, fitxa 4.

El lector-crítico puede mediatizar la recepción de una obra literaria hasta cierto punto. (p.128)

Estic d'acord a relativitzar el poder de la crítica com a responsable de l'èxit o fracàs de la recepció d'un autor, però no s'ha de menystenir tampoc el seu paper i sobretot no s'han de menystenir les etiquetes amb què se sol divulgar l'obra d'un autor. Com ja veurem, Böll i catòlic, és tot u, per exemple, i aquesta simplificació té conseqüències determinants en el seu procés de recepció, tenint en compte l'evolució del catolicisme a Europa, i concretament a Espanya, al llarg del segle XX.

Però Ubieta té raó quan diu:

Si él conquistó al público español fue a pesar de –o quizás gracias a– algunas críticas. (p. 130)

El grup quart grup està constituït pel *lector real*.

L'anàlisi que presenta Ubieta en aquest apartat és el que em sembla més arriscat de tot l'article i les afirmacions que hi fa em semblen les més gratuïtes. Ubieta presenta un perfil del lector hipotètic de Böll basant-se en un estudi sociològic de l'any 1994 que duu per títol *Historia de los cambios de mentalidades de los jóvenes entre 1960-1990* de Manuel Martín Serrano, citant a l'autora. Destaca d'aquest treball l'estudi del comportament de les noves generacions pel que fa als hàbits i comportaments en les relacions de parella, i a la seva identificació religiosa. El que la mateixa Ubieta retreia a Tijeras en l'apartat anterior, és a dir, la pobresa de lectures que proposa per a *Opiniones de un payaso*, ho fa ella en aquest apartat: limita la temàtica de l'obra de Böll a aquests dos àmbits, i encara més, a un públic d'una edat determinada i amb unes preocupacions molt concretes. Després d'haver presentat les dades, l'autora relativitza la influència que pogué arribar a tenir l'obra de Böll en el comportament dels joves espanyols. Però diu:

Pero sí que se puede suponer que la aceptación de la obra de Böll se vio favorecida por la propia apertura de la sociedad española ávida de mensajes «diferentes» y no demasiado provocadores. El lector busca en el texto, además de un rato de esparcimiento y entretenimiento, la probable confirmación de sus propias opciones y concepciones de la vida. No ansía renunciar a sus principios y verse obligado a cambiar de vida. No hay que olvidar que el protagonista, con el que el público lector simpatiza y se identifica hasta cierto punto, no ve recompensa alguna a su comportamiento e ideología: al final es él quien aparece como el infeliz solitario medio alcoholizado que no se resigna a perder a la mujer que ama. (p.131)

Aquesta última observació encara restringeix més el tipus de públic i el contingut del llibre. És absolutament qüestionable la concepció de literatura que hi ha al darrere d'aquestes paraules i si bé pot correspondre's a una realitat existent i a un determinat tipus de públic, no crec que es pugui plantejar així en un estudi d'aquestes característiques. Si apliquéssim aquestes afirmacions a la lectura de l'obra de Kafka, autor a qui Ubieta passarà tot seguit a fer referència, l'obra de Kafka no la llegiria ningú. I qui diu Kafka...

Per acabar aquest apartat, Ubieta fa referència al *I Congreso Internacional y Exposición sobre Heinrich Böll*, organitzat a València l'any 1998<sup>41</sup> i en el qual participaren estudiosos internacionals de l'obra de Böll, J.H. Reid i F.J. Finley, i també el nebot de l'autor, Viktor Böll, responsable d'una bibliografia exhaustiva sobre el seu oncle<sup>42</sup>. Ubieta aprofita la intervenció d'un ponent en aquest congrés per concloure aquest apartat:

...la lectura de *Opiniones* «no le cambió la vida». Simplemente se reconoció en la novela y simpatizó con los desafortunados protagonistas de una novela de amor. Y no la leyó por las críticas de ninguna revista especializada, sino «por recomendación de un amigo». (p.131)

L'últim grup que Ubieta considera, i al qual dedica una especial atenció, és el *del lector-creador literari*.

L'autora defineix el paper que desenvolupa aquest grup en un procés de recepció de la següent manera:

Esta recepción, en la que se da el diálogo literario que da paso a un texto totalmente nuevo y original, es la que puede resultar más atractiva a la hora de rastrear. (p.131)

Ubieta utilitza per a l'anàlisi d'aquest cinquè grup les categories que ja va utilitzar ella mateixa en l'anàlisi de la recepció de Kafka a Espanya<sup>43</sup> – “y que para este autor resultaba tan útil”. Aquestes categories són:

---

<sup>41</sup> No he trobat actes d'aquest congrés, només una petita referència a la premsa.

<sup>42</sup> Böll, Víctor (1997) *Fortschreibung. Bibliographie zum Werk Heinrich Bölls*

<sup>43</sup> Ubieta (1999) “La recepció de F. Kafka en España”, publicada a *Benno Hübner, filósofo y amigo. Itinerario de un pensamiento*. Zaragoza: Anúbar.

...(5.1.) el autor real pasa a ser material literario; (5.2.) se da una asimilación genérica al horizonte estético; (5.3.) el T1 responde, sugiere preguntas a un T2 que le debe hasta cierto punto su origen; (5.4.) hay aspectos esquematizados de T1 que se reconocen en T2. Pero con Böll no sucede otro tanto. (p.132)

Tot i que Ubieto reconeix ja d'entrada que aquestes categories d'anàlisi no es poden aplicar a l'obra de Böll, les hi aplica, i el resultat és naturalment desalentador. No sé a què respon la idea de sotmetre l'obra de Böll a aquesta prova, crec que Ubieto podria haver buscat altres categories, o bé, si tenia la intenció de fer veure que l'obra de Böll està estretament lligada a un moment històric i que el temps li ha passat la factura, podia enfocar el treball d'una altra manera. Però bé, seguim l'argumentació de la germanista, i veiem quin és l'entrellat del que ella anomena "recepció en el lector-creador literari".

Pel que fa a la categoria anomenada *autor real/ material literari*, Ubieto argumenta que Kafka és personatge en les novel·les de Nuria Amat i en canvi Böll no ho és a la de cap autor espanyol. Jo no ho sé, no ho podria ratificar, però és ben possible. De tota manera, caldria veure quants escriptors es podrien incloure en una tal categoria d'anàlisi: que James Joyce o Bertold Brecht siguin o no personatges de cap obra de ficció d'un d'autor hispànic no té res a veure amb la seva recepció.

Pel que fa a l'*assimilació genèrica de l'horitzó estètic*, Ubieto es refereix a la influència exercida per altres autors en l'obra pròpia. La germanista exemplifica aquest aspecte tot remetent-nos a dos autors, G. Albiac i G. Martín Marzo, que d'alguna manera es declaren en una entrevista a *El Mundo* hereus de Kafka. Ubieto obvia directament de fer cap al·lusió a Böll. I jo, efectivament, dubto que algú declari públicament sentir-se hereu estètic de Böll. Però potser caldria modificar aquesta categoria i tenir present la influència que pot exercir un autor concret –en el cas de Böll un autor considerat catòlic crític i compromès, que fa una crítica implacable a les estructures sociopolítiques del país on viu– en un període concret de la història d'una literatura. Caldria veure què passa amb els corrents de novel·la catòlica a Espanya en els anys seixanta i setanta. Joan Gomis dins la literatura catalana, autor a qui abans al·ludíem en qualitat d'assagista, té dues novel·les publicades que potser caldria situar-les de ple en aquest corrent. O altres novel·listes considerats catòlics. O en general autors que exerciren d'instància moral en la literatura espanyola i catalana dels seixanta i dels setanta. Caldria veure-ho amb més deteniment.

En el punt *T1 ofereix preguntes i respostes a T2*, Ubieto torna a presentar un exemple molt concret: és el cas d'una obra de Miguel Morey, *Deseo ser un piel roja*, en què l'autor parteix d'un text de Kafka i l'utilitza per desenvolupar el seu propi discurs, tot tornant constantment al text primer. Jo m'atreveria a qualificar aquesta categoria de la recepció de poc habitual. Però en aquest apartat Ubieto fa una referència interessant al paper de l'obra de Böll a Espanya:

Buscar este diálogo creador y literario entre Böll y algún autor español es tarea difícil y vana. Si Kafka es una presencia constante e incluso a veces solo responde a la voluntad de mostrar reconocimiento, Böll no ha dejado esa huella en la literatura española. Precisamente porque los aspectos esquematizados de su novelística no le son propios, sino que los comparte con la mayoría de los autores españoles –que beben en la misma fuente– o provienen directamente de la realidad histórica y social. Y ello los hace casi imposibles de identificar. (p.133)

Altra vegada és cert. Però potser podria enfocar-se aquest plantejament també en negatiu: què no es va aprofitar de l'obra de Böll, que indubtablement s'ha d'associar als corrents de la novel·lística de tall realista, amb tots els matisos que calgui? Per què no hi va haver cap autor a Espanya que recollís la seva postura pública de catòlic profund i íntegre, fins a tal punt íntegre que decidí desvincular-se de l'Església per problemes de consciència? Qui va fer el mateix paper en una Espanya on l'Església hauria hagut de tenir com a mínim els mateixos càrrecs de consciència al damunt que l'Església catòlica alemanya? Què passa amb les seves sàtires, traduïdes i lloades per la crítica a Espanya, i considerades avui en la crítica alemanya el millor Böll?

Ubieto al·ludeix d'alguna manera a aquestes qüestions en el seu quart punt: *utilització d'alguns aspectes esquematitzats*. El primer que fa l'autora és definir el terme *aspectes esquematitzats* d'una obra literària, terme que pren de Luis Acosta Gómez<sup>44</sup>. Aquest concepte fa referència a aquells elements constituents de l'obra que el lector reconeix com a dotats d'una significació o valor específics en la seva estructura i que l'orienten en el procés de la seva comprensió. Independentment que es tracti o no d'elements fixats com a tals en la tradició crítica i d'estudis literaris, i que el lector en tingui coneixement. Altrament expressat, i Ubieto també utilitza aquests termes, són

---

<sup>44</sup> Acosta Gómez, Luis (1989), *El lector y la obra*

‘pistes’ o ‘claus’ per a la lectura, ‘traces’ fixades per l’escriptor, que cal omplir de significat o interpretar. Quan aplica aquest terme a Böll, Ubierto diu:

Böll es un autor realista que no inventa mundos, sino que analiza y describe el que existe: en *Opiniones...* la próspera Alemania de los sesenta. Y lo hace con un estilo que no es novedoso en España. Su tratamiento objetivista de la realidad debió de acercar su literatura a un público que ya estaba acostumbrado a los códigos de tal estilo narrativo. (p.134)

Ubierto dóna en el seu treball seguidament alguns exemples de com alguns elements de l’obra de Kafka són presents en obres d’autors espanyols: temàtics, formals, estètics, filosòfics... Intentar fer el mateix amb Böll és inútil, diu Ubierto...

Precisamente porque no genera mundos, sino que sus núcleos temáticos son siempre reales y circunscritos a la sociedad alemana que el autor real vive y soporta. (p.134)

Un cop reduït el valor de l’obra de Böll a realitat i prou, Ubierto pot fer els següents comentaris:

En *Opiniones* se trata de de la II Guerra Mundial; de la pervivencia del pasado en la sociedad alemana de los sesenta y en la función de la Iglesia Católica, más concretamente como administradora del sacramento del matrimonio. Y no son asuntos que sugieran una recepción creativa. La II Guerra Mundial, contienda en la que España no participó directamente, no es un tema de excesivo interés para la novelística española. Frente a la guerra civil es obvio que aquélla aparecía más lejana y ajena.

La pervivencia del pasado nacionalsocialista en las estructuras sociales alemanas de los sesenta no era un tema que pudiera discutirse desde España, ya que aquí no se daba la paradoja que se daba en la República Federal: allí los que habían perdido justamente la guerra estaban de nuevo en los puestos de responsabilidad como si no hubiera sucedido nada. Tal planteamiento no resultaba en absoluto de interés en la novelística española, ya que aquí eran los vencedores los que ocupaban los puestos de poder.

La Iglesia católica sí que ha sido tratada en la novelística española, pero es obvio que no desde el punto de vista de Böll, ni gracias a sus trabajos. No son raros los análisis del papel de la Iglesia en la contienda civil (Sender con su *Réquiem por un campesino español* en 1950/1974); o la crítica de la hipocresía de los católicos practicantes de pro. Sin embargo, nunca se llega a la crítica demoledora y hasta revolucionaria de Böll, y menos a principios de los sesenta. [...]La realidad española estaba muy estructurada por una Iglesia profundamente implicada en su vida cotidiana. (p.134-135)

Si això és veritat per al lector-creador literari, per què no ho és per al lector real? És a dir, després de llegir això, un es pregunta: per què els editors espanyols van decidir publicar Böll i com és que hi van fer diners? Per què Böll, segons les estadístiques que la mateixa Ubieta publica, continua sent, l'any 1999, l'autor alemany publicat amb més freqüència a Espanya? I per què Ubieta presenta Espanya en aquest apartat amb una realitat 'muy estructurada por una Iglesia profundamente implicada en su vida cotidiana', i en l'apartat del "lector real" presenta la societat espanyola immersa en un procés de paulatina però irreversible secularització de la vida dels seus ciutadans?

I una pregunta més de fons: pot considerar-se una obra literària simplement una al·lusió a la realitat? Seria aleshores obra literària? Ubieta retreu a Böll no crear mons: els personatges de Böll, i el pallasso n'és el més conegut, no són un món molt particular? Vistos un al costat de l'altre, no representen una categoria única i irrepetible? No caldria observar una mica més detingudament l'obra de l'autor per veure quin és el seu tractament de la realitat? És realista Böll? No es mereix l'obra de Böll una mica més d'atenció, si no de respecte, o almenys de rigor en l'anàlisi?

Abans de fer contrapropostes, acabem de llegir l'article d'Ubieta:

El núcleo central de *Opiniones...* y de múltiples novelas y relatos de Böll es en realidad el de la libertad individual. Y su revolucionaria tesis central plantea cómo toda religión (en este caso la católica) supone un esquema de comportamiento social: el que lleva a Marie a abandonar a Hans porque no quiere estar fuera de la sociedad; del mundo que ella conoce; su parroquia, sus amigas del círculo... [...] Tijeras no llega a mencionar la tesis central de la novela: que la Iglesia no es la que expende el sacramento del matrimonio aunque –según Schnier– sí que lo utiliza para controlar a sus fieles. [...]

En la literatura española este tema concreto carecía de interés y no era material novelable. No solo porque era absolutamente incuestionable en una sociedad que se declaraba en su mayoría católica practicante. Había temas mucho más candentes que la Iglesia tenía que afrontar: su papel en la guerra civil y su lugar en una sociedad cada vez más cambiante según avanzaba la década de los setenta. (p.135)

No deixa de ser cert que la problemàtica religiosa plantejada a *Opiniones* és molt específica i es pot allunyar de l'interès dels escriptors espanyols. Però aleshores repeteixo la pregunta: per què va interessar tant als lectors reals espanyols, segons les estadístiques? Potser els lectors-creadors literaris espanyols van menystenir una temàtica que, de fet, sí que interessava a la societat espanyola?



Em fa l'efecte que l'anàlisi de la recepció de l'obra de Böll a Espanya que fa Ubieta passa de ser representativa a ser reduccionista. L'autora centra l'estudi d'aquest procés a l'anàlisi de l'obra més divulgada a Espanya i això, en principi, no fóra incorrecte, si l'autora realment fes una anàlisi en profunditat de tots els aspectes que ofereix la novel·la, i si els relacionés amb la resta de la producció literària de l'autor. O almenys si deixés entreveure que aquesta perspectiva s'ha de tenir en compte. Ara bé, Ubieta, com hem vist, redueix dràsticament els registres a tenir en compte en l'obra, i així n'empobreix enormement la lectura, i no al·ludeix a problemàtiques, personatges o temes paral·lels presents en altres llibres de l'autor, i que constitueixen, de fet, el seu món literari. Cal no oblidar que altres obres de Böll tingueren un ampli ressò a Espanya i foren reeditades en múltiples ocasions: *Retrato de grupo con señora* 17 vegades, com *Billar a las nueve y media*, entre d'altres. Concretament aquestes obres representen en el conjunt de l'obra de Böll estadis diferents en el procés de revisió crítica que Böll fa en tota la seva obra de la història i la societat alemanyes, però també en l'evolució de la seva obra literària i en el seu procés de definició de la seva autopercepció com a escriptor.

Dos dels 'retrets' que Ubieta fa a l'obra de Böll, l'un que no creï mons i l'altre que la seva realitat es limiti a la realitat alemanya, poden ser contestats, ara, amb les següents cites. L'una de Michael Butler, que reproduïx paraules del mateix Böll, i l'altra de Günter Grass:

In his portrayal of the traditional structures of family, marriage, *Heimat*, religion, Böll registers a loss of substance, a violence done to meaning. Nevertheless, his delineation of the 'Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft' (I 337)<sup>45</sup>, which he claims is one of the fundamental themes of modern literature, is always constructed so as to indicate beneath the surface of the narrative a counter-reality of how things *should* be. From this point of view a central paradox in Böll's literary method becomes plainer: superficially, he appears to employ the conventional techniques of nineteenth century realism; but in fact, his stories and novels, for all their surface detail, become increasingly infused with what he once called 'eine durchgehende... mythologisch-theologische Problematik'. (I, 516)<sup>46</sup> As he saw it, his work incorporated an essential imaginative component which raised the issues above the relativities of historical circumstance to reveal a spiritual dimension without which literature's emancipatory function could not be properly exercised. Myths and religion contain and articulate crucial challenges to human

---

<sup>45</sup> La referència és *Werke. Interviews I*, ed. Bernd Balzer, 10 vols. Köln 1977-8

<sup>46</sup> Aquesta definició de la seva pròpia obra la fa a l'entrevista que manté amb René Wintzen, i que duu per nom *Eine deutsche Erinnerung*. L'entrevista està recollida com deia en l'edició de Balzer de les obres de Böll ja citada.

sensibility and understanding. They are methods of penetrating ‘das Aktuelle’ in order to locate ‘das Wirkliche’, to use the terms outlined in Böll’s early statement of his aesthetic principles, ‘Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit’ (1953). In that essay he emphasized the role of the imagination – ‘eine reale Gabe, die uns gegeben ist, um aus Tatsachen die Wirklichkeit zu entziffern’ (EI, 72) – in keeping memory and conscience, and thus our humanity, alive. Böll did not think that narrative fiction was a mirror reflecting a given reality, the writer merely an objective, passive observer of everyday events: ‘Die Wirklichkeit wird uns nie geschenkt, sie erfordert unsere aktive, nicht unsere passive Aufmerksamkeit. Geliefert werden uns Schlüssel, Ziffern, ein Code –es gibt keinen Passepartout für die Wirklichkeit’ (EI, 73). It is this sense of narratives rooted in an observed reality, which yet remain incomplete and thus demand the reader’s creative participation, that makes Böll such a challenging writer.’<sup>47</sup> (Butler: 8)

La segona cita, de Günter Grass, és recollida pel crític alemany Helmut Karasek en un article ja citat, que duu per nom “Heinrich Böll: el hombre bueno de Colonia”<sup>48</sup>:

Heinrich Böll descubrió su región, Colonia, la región del Rhin e hizo de esa provincia una provincia universal. Supo descubrir los problemas de la gente de Colonia, durante el tiempo nazi, así como antes y después, tan claramente, clasificarlos literariamente en categorías de tal manera que los hizo comprensibles en otros países. (p. 181)

Tornarem més endavant a aquestes valoracions sobre la literatura de Böll: realisme i provincianisme/universalisme. Dos temes recurrents al llarg de la història de la literatura.

Ubieto, en el seu article, encara ofereix unes petites conclusions, però no afegeix cap aspecte nou a la seva anàlisi sinó que resumeix les valoracions ja presentades: èxit de l’autor alemany acotable a un període històric determinat, i una influència pràcticament nul·la en el panorama literari espanyol, malgrat la reacció favorable de la crítica. Res a veure amb el pes de l’obra de Kafka, tal com remarca la germanista.

### 3.4. *Proposta personal de recepció de l’obra de Heinrich Böll a Espanya*

Una de les formes més habituals d’anàlisi i classificació de l’obra literària d’un autor és observar la seva evolució al llarg del temps i estudiar-ne els canvis i les

---

<sup>47</sup> Butler, Michael (1994)

<sup>48</sup> L’article és el resultat de la conferència que Karasek va fer l’any 1973 a diverses universitats espanyoles i centres de cultura alemanya. Fitxa 30 de l’annex 1.

circumstàncies que els condicionen (de forma global, en els temes, en els personatges, en el tractament de la realitat, etc.) Quan ens enfrontem en profunditat a l'anàlisi de l'obra d'un autor, aquesta perspectiva és absolutament irrenunciable. I sempre l'hem de tenir present, independentment dels objectius propis. En el cas de Böll, com ja hem vist, el mateix autor concep i descriu explícitament la seva obra literària com un procés d'escriptura evolutiva que ell anomena *Fortschreibungsprozeß* (procés d'escriptura continuada, terme que també he comentat anteriorment.) La manera, però, com l'obra literària arriba al públic no té per què correspondre's amb aquesta evolució, i és més, normalment no s'hi correspon: la cronologia de la recepció de l'obra d'un autor no és necessàriament la cronologia de l'escriptura d'aquesta obra. Un cas habitualíssim és el de l'autor que després de múltiples temptatives i esforços, arriba al públic en un moment determinat i gràcies a unes circumstàncies concretes, amb una obra literària que ni necessàriament és la primera ni necessàriament la millor. A partir d'aquest moment s'obre el camí de la recuperació i publicació de la seva obra anterior. Per tant, la recepció de l'obra literària segueix camins diferents que la seva escriptura. Quan es tracta de la recepció d'un autor estranger, els camins poden ser encara molt més enrevessats.

Una manera efectiva i plausible, no l'única, d'encarar l'estudi de la recepció d'un autor contemporani estranger és fixar-se en l'interès que, un cop traduït i editat, la seva obra desperta en la crítica –la d'actualitat i l'acadèmica–, en la manera com se l'"avalua", en la manera com, després, aquesta "avaluació" evoluciona i en els efectes que tot plegat té en el mercat editorial. En qualsevol cas, un editor sol incorporar un autor estranger al seu catàleg quan aquest ja s'ha consagrat en el seu àmbit d'origen, o si més no ja té al darrere una carrera començada i normalment una presència important en els medis literaris propis. Sembla evident, doncs, que l'estudi de la recepció literària d'un autor no es pot encarar de la mateixa manera en l'àmbit original que en l'àmbit de recepció. Un comentari de Dictino Álvarez, fet en la ressenya d'una obra primerenca de Böll traduïda i publicada a Espanya molt més tard que a Alemanya, *El tren llegó puntual*, és molt il·lustratiu en aquest sentit, i, d'altra banda, francament suculent:

Con la traducción de obras de un autor destacado, ocurre frecuentemente lo mismo que con los emigrantes que hacen fortuna: acaban llamando del país original a los parientes pobres.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Álvarez (1971). Fitxa 8 de l'annex 1.

Però també és evident que les etapes de l'evolució i de la recepció de l'autor en el seu àmbit original són presents d'alguna manera en el procés de recepció en un altre àmbit i, com deia abans, en un estudi al voltant de l'autor és inexcusable el seu coneixement. Per no bellugar-nos de la crítica d'Álvarez, aquest autor afegeix els següents mots poc després d'haver encetat l'article amb les anteriors paraules:

De las novelas de Heinrich Böll habían logrado (merecidamente) extraordinario éxito en su versión española las que podríamos llamar de la «segunda época»: *Casa sin amo*, *Billar a las nueve y media* y *Opiniones de un payaso*.

Esto por la reacción dicha, ha excitado el deseo de conocer las anteriores del ya célebre escritor germano. Así podemos leer ahora en español una de éstas: *El tren llegó puntual* [...]

Pertenece a su primera época, en que Böll se muestra sencillo y genuino, humano y modesto, con un estilo deliberadamente humilde y antirretórico.

Com veurem, en el cas de Böll i la seva recepció a Espanya, tampoc el fet d'haver-se introduït amb èxit en un sistema literari en un moment determinat no és garantia de mantenir-lo, encara que al propi medi això sigui així. L'obra *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, obra de referència obligada a Alemanya des de l'any de la seva publicació –i lectura obligatòria encara avui en els instituts d'ensenyament secundari alemanys–, va passar molt desapercibuda a Espanya, segurament malgrat les expectatives que els editors devien haver-hi posat. Manuel José González, en l'article ja comentat, atribueix aquest fracàs a les profundes diferències existents entre la realitat del mercat literari a Alemanya i a Espanya:

Das kommt vielleicht daher, dass in Spanien -trotz alledem- keine Springergruppe vorhanden ist. Oder könnte es wohl sein, dass die spanische Literaturkritik den Unterschied zwischen Literatur und Sensationsjournalismus zu streng bemisst?<sup>50</sup>

[Això potser és atribuïble al fet que a Espanya –malgrat tot– no existeix un grup com el de Springer<sup>51</sup>. O bé podria ben ser que la crítica espanyola fili massa prim a l'hora de distingir entre literatura i periodisme sensacionalista?]

És evident també que el periple que segueix un autor en el propi àmbit literari no és tampoc lineal i ordenat pel que fa a la recepció de la seva obra: és ben segur, per

---

<sup>50</sup> González García-Carrascal (1981)

<sup>51</sup> Es refereix al grup mediàtic d'Axel Springer, al qual ja he fet referència anteriorment. El grup d'Axel Springer dominava ja als anys seixanta bona part del mitjà de comunicació a Alemanya, entre altres continua sent propietari del diari de més tirada al país germànic: el *Bild Zeitung*.

exemple, que molts alemanys van descobrir Böll, o van llegir-lo, a partir de la concessió a l'autor del Premi Nobel. Però també és molt probable que la gran majoria ja n'havia sentit a parlar abans i que en tenien una imatge més o menys formada –en el cas de Böll de ben segur, donada la seva presència i polèmiques en i amb els mitjans de comunicació alemanys occidentals. Els filtres entre l'autor i el mercat literari en el cas de la recepció en un altre àmbit es multipliquen i es fan més decisius. I probablement al llarg de tot el procés se simplifica el ventall de matisos en la valoració de l'obra literària i en la seva recepció.

Tot i que tindrè en compte les perioditzacions que ja he assenyalat de l'obra de Böll, fetes pels estudiosos que analitzen l'evolució de la seva obra a Alemanya des dels seus inicis, estic convençut que en l'estudi de la recepció d'autors estrangers –com ara el de Böll a Espanya–, cal fixar altres criteris, i genèricament observar de quina manera aquests s'incorporen a la pròpia vida literària. La crítica d'actualitat ens marca en aquest sentit unes pautes plausibles i molt vistoses, però també cal referir-se a l'atenció que el món acadèmic dedica a un autor, o escriptors individuals o grups literaris concrets, tal com assenyalava Ubieto en el seu treball, com acabem de veure. També cal referir-se, i en aquest treball també ho estudiaré a fons en el cinquè capítol, a la manera com es tradueix l'autor. L'estudi de la premsa i dels mitjans de comunicació que presento en aquest capítol i en l'annex 1, en qualsevol cas, serà un dels elements centrals de la meua anàlisi, perquè fins fa ben poc almenys –i a l'espera dels efectes que la irrupció d'internet acabi tenint en els processos de recepció– ha estat la via més decisiva en la divulgació de la literatura.

En el meu treball, compararé el tractament que l'obra de Böll rep en la crítica espanyola amb, com ja apuntava, el tractament que rep en la crítica d'àmbit germànic. Aquest estudi comparatiu em permetrà rastrejar les possibles categories d'anàlisi de l'obra de Böll per part dels crítics espanyols, o l'origen de determinats judicis. No perdré mai de vista, naturalment, que la crítica alemanya que aborda Böll, ho fa des del propi àmbit, i l'espanyola tracta un autor estranger. Aquesta diferència és bàsica. Vull precisar altra vegada, però, que les dimensions que em proposo per al meu treball i les condicions en què l'he pogut elaborar m'han permès aquest enfocament doble, que em sembla molt interessant. No crec que un estudi de recepció s'hagi de basar obligatòriament en una comparació d'aquestes característiques, l'objecte d'estudi és el sistema literari receptor en definitiva, però com deia, d'alguna manera s'ha de tenir

present el sistema literari emissor. Això ens pot aportar informacions de gran interès precisament per al coneixement del propi sistema literari. Crec que és interessant de veure com poden ser de properes en alguns sentits i com de llunyanes unes literatures com l'alemanya d'una banda i la catalana i l'espanyola de l'altra. Ho anirem veient tot seguit.

Tot seguit presentaré les diferents fases de la recepció de l'obra de Böll a Espanya, divisió que he fet atenent als següents criteris: cronologia de publicació de les obres de l'autor i editorials que l'editen; tractament que reben per part de la premsa –la diària i l'especialitzada–; i tractament que reben per part de la crítica acadèmica. Per localitzar el material d'anàlisi del treball (publicació d'obres; treballs acadèmics; articles de premsa) he consultat els catàlegs CCUC i REBIUN, les bases de dades TRACES, ARCE i del CSIC, així com els catàlegs *Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte*, elaborat en la part que pertoca a Espanya pel germanista Jordi Jané i Carbó, i el *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG). El material localitzat sovint contenia referències a articles o treballs no registrats enlloc, la qual cosa m'ha obert altres camins. Per exemple l'article d'Esther Peralta i Dolores Solís, “El impacto de la muerte del Premio Nobel Heinrich Böll en España”, recull tots els articles de la premsa diària publicats l'any 1985 amb motiu de la mort de Böll. A banda, hi ha hagut la feina d'hemeroteca, que ha estat del tot necessària en casos com la localització de les reaccions de la premsa espanyola a la concessió del premi Nobel l'any 1972.

Classificaré les publicacions i treballs dedicats a Böll en cadascun dels períodes de recepció en quatre categories:

- premsa i crítica d'actualitat
- premsa i crítica especialitzada
- treballs i publicacions acadèmiques i científiques; assaig
- col·leccions editorials

Dedicaré la part final del comentari de cada període de recepció a l'anàlisi d'aquests quatre àmbits de recepció, i en cada una de les quatre fases em remetré a l'Annex 1 d'aquest estudi, en el qual presento en fitxes totes i cadascuna de les publicacions, articles o treballs relacionats amb la recepció de Böll a Espanya que he pogut localitzar. En l'Annex 1 el material de recerca apareix ordenat cronològicament.

### 3.4.1. Primera fase de la recepció de Böll (1959-1972)

Aquesta primera fase està emmarcada per dues dates molt significatives: la primera, l'any 1959, correspon a la publicació de la primera novel·la de l'autor a Espanya, *Casa sin amo*, a l'editorial Seix Barral, i la segona a la concessió del premi Nobel de Literatura, l'any 1972, data-frontissa que obre una segona etapa del procés de recepció de l'autor alemany.

En aquests dotze anys es publiquen les següents obres –no incloc les diferents reedicions:

En castellà:

- **1959** *Casa sin amo* a Seix Barral en traducció de Margarita Fontseré.
- **1961** *Billar a las nueve y media* a Seix Barral, en traducció de Margarita Fontseré.
- **1963** *La aventura y otros relatos* a Seix Barral, en traducció de Margarita Fontseré.
- **1963** *Los silencios del Dr. Murke* a Taurus, en traducció de Carmen Ituarte.
- **1965** *Opiniones de un payaso* a Seix Barral, en traducció de Lucas Casas.
- **1968** *Acto de servicio* a Seix Barral, en traducció de Michael Faber-Kaiser.
- **1969** *El tren llegó puntual* a Destino, en traducció de Julio F. Yáñez.
- **1970** *Opiniones de un payaso* a Barral Editores, en traducció d'Alfonsina Janés.
- **1971** *El pan de los años mozos* a Seix Barral, en traducció de Feliu Formosa.
- **1972** *Y no dijo una sola palabra* a Narcea, en traducció d'Ursula Heinze i Ramon Lorenzo.

Encara hi ha un volum editat per Alianza Editorial en què Böll figura com a coautor:

- **1969** *Los Diez Mandamientos: narraciones ejemplares* en selecció de Jens Rehn.

En català:

- **1965** *El pa dels anys joves* a Edicions 62, en traducció de Carme Serrallonga.
- **1966** *Sense dir res* a Edicions 62, en traducció de Manuel Franquesa.
- **1968** *Billar a dos quarts de deu* a Edicions 62, en traducció de Carles

Unterlohner Claveguera.

- **1970** *Casa sense amo* a Edicions 62, en traducció de Carme Serrallonga.

No oferiré una cronologia minuciosa de les publicacions de Böll en aquesta època en les països de parla alemanya perquè és abundantíssima i no ens aportaria res. El ja esmentat *Kritisches Lexikon...* l'ofereix amb tot luxe de detalls. Sí que reproduiré, però, les obres que en un moment o altre han estat publicades a Espanya i aquelles que, considerades importants pels crítics alemanys, no ho han estat mai –que són molt poques. Böll publica entre 1949 i 1972 un total de 43 títols diferents a Alemanya. Cal tenir en compte que si bé a Espanya Böll només és conegut com a novel·lista i narrador, la seva activitat com a autor de peces teatrals, 'Hörspiele' i especialment com a assagista, és a Alemanya gairebé tan important com la seva faceta de novel·lista.

Les obres rellevants de cara a la recepció espanyola varen ser publicades en l'ordre següent<sup>52</sup>:

- **1949** *Der Zug war pünktlich.*
- **1950** *Wanderer, kommst du nach Spa... Erzählungen.*
- **1951** *Die schwarzen Schafe; Wo warst du, Adam?*
- **1952** *Nicht nur zur Weihnachtszeit.*
- **1953** *Und sagte kein einziges Wort.*
- **1954** *Haus ohne Hüter.*
- **1955** *Das Brot der frühen Jahre.*
- **1957** *Irisches Tagebuch.*
- **1957** *Im Tal der donnernden Hufe.*
- **1958** *Doktor Murkes gesammeltes Schweigen und andere Satiren.*
- **1958** *Die Waage der Baleks.*
- **1959** *Billard um halb zehn.*
- **1961** *Brief an einen jungen Katholiken.*
- **1962** *Als der Krieg ausbrach. Als der Krieg zu Ende war.*
- **1963** *Ansichten eines Clowns.*
- **1963** *Hierzulande. Aufsätze zur Zeit.*

---

<sup>52</sup>A partir de 1953 l'editorial que publica Böll és bàsicament Kiepenheuer&Witsch, de Colònia, amb la qual l'autor té un contracte, tot i que hi ha altres editorials que en treuen volums de narracions, etc.



- **1964** *Entfernung von der Truppe.*
- **1966** *Frankfurter Vorlesungen.*
- **1966** *Ende einer Dienstfahrt.*
- **1971** *Gruppenbild mit Dame.*

Böll, a Alemanya, en aquest lapse de temps ha passat de ser un personatge desconegut a ser un dels centres d'atracció i debat de la vida intel·lectual del seu país, especialment els darrers anys. Les seves obres han passat de tenir problemes per trobar un editor –moltes d'elles han restat inèdites fins molts anys més tard– a les immenses tirades, a ser traduïdes a les principals llengües del món i a ser comentades pels millors especialistes, en el seu país, però també a França o a la Unió Soviètica, on obtingué un ampli ressò. Només cal veure la nòmina de crítics alemanys que se n'ocupen en els seus articles i recensions des de publicacions de gran prestigi: Walter Jens, Wolfgang Weyrauch, Ingeborg Bachmann, H.M. Enzensberger, Helmut Heißenbüttel, Joachim Kaiser, Karl Korn, Fritz Raddatz, Rudolf Augstein, Marcel Reich-Ranicki, Hans Schwab-Felisch, Lew Kopelew, René Wintzen, etc.

La seva obra ha passat, tal com assenyalen els seus estudiosos, com a mínim per dues fases: l'etapa dedicada temàticament a la guerra i a la immediata postguerra, i l'etapa dedicada a l'Alemanya del 'miracle econòmic'. Amb tot, els seus biògrafs actuals assenyalen una primeríssima etapa en la seva literatura, caracteritzada pel tractament descarnat del tema de la guerra, que no veié la llum fins molts anys més tard, en alguns casos fins al 2002, moment en què la seva recepció té ja només un valor històric gairebé.

Pel que fa a la presència de Böll als mitjans de difusió literària a Espanya, veiem que la figura l'escriptor alemany, si excloem l'any 1972 d'aquesta primera etapa, passa més aviat desapercibuda. Tot just cinc recensions en la premsa especialitzada d'expressió espanyola i dues en la premsa catalana –en el cas de les crítiques de Joan Triadú a Serra d'Or, a més a més, es tracta de referències breus incloses en articles dedicats a descriure l'estat de la traducció de literatura estrangera a Catalunya. He de deixar clar que no tinc constància de ressenyes aparegudes en la premsa diària que comentin la publicació puntual de les obres de Böll en aquest període, no n'he trobat en cap dels treballs que he consultat i analitzat, ni tampoc he aconseguit topar amb cap d'elles tot consultant els diaris de l'època. En tot cas, no és probable que n'apareguessin

massa, i el contingut o les dimensions del material localitzat no haurien compensat, segurament, l'esforç dedicat a trobar-lo. Però estic convençut que el material de què dispo és altament representatiu de la realitat de la recepció de Böll a Espanya i per a aquesta primera fase crec que és precisament molt significativa l'absència de material.

Pel que fa a l'atenció del món acadèmic, el panorama és encara més desolat. No trobem cap treball dedicat a l'obra de l'autor alemany editada a cap publicació de caràcter científic. L'únic que es pot esmentar és l'estudi realitzat per Ursula Heinze i Ramon Lorenzo en el volum que inclou la traducció de *Y no dijo una sola palabra*, l'any 1972.

En general, m'agradaria insistir en la idea que els crítics d'aquest període no demostren tenir un coneixement gaire profund de l'obra de Böll i que en conseqüència les seves crítiques són molt genèriques i més aviat superficials. En gairebé totes elles es destaca el caràcter realista de l'obra de Böll, i en alguns casos s'al·ludeix a l'ús de la sàtira, Àlvarez (fitxa n.8 de l'annex 1). Una altra característica destacada per gairebé tots els autors és la perspectiva catòlica des de la qual escriu Böll, tot i que no se'n comparteix l'esperit crític, com passarà més endavant; els autors es limiten a parlar del profund cristianisme de l'autor alemany. La majoria dels articles són recensions a una novel·la concreta i el comentari es limita a l'obra ressenyada; pràcticament no hi ha referències a la resta de la producció de Böll. En la darrera crítica, però, la de Dictino Álvarez (fitxa n.8), ja es parla d'èpoques en la producció de l'autor.

En el cas de la crítica d'Antonio Blanch a *Opiniones de un payaso* (fitxa n.3) es produeix una interpretació completament fora de lloc per part del crític, possiblement provocada pel seu desconeixement de l'obra de l'autor més que per una animositat en contra seva. A banda d'aquesta crítica agressiva, el to general que domina en les altres és més aviat la prudència i la ponderació en l'emissió de judicis, i si en algun moment es fan afirmacions contundents en la valoració de les obres, de seguida es veuen compensades per matisos i aclariments. Tot plegat té la seva explicació, com deia, en el desconeixement no només de Böll sinó de la nova generació d'escriptors alemanys de la postguerra. Els crítics espanyols no prenen partit. Naturalment cal relacionar això amb l'eco real que l'obra de Böll té a Espanya, que encara és molt escàs. M'atreviria a dir que Böll, i la literatura alemanya contemporània en general, són vistos amb una certa reserva des d'Espanya: les actituds de la intel·lectualitat alemanya en relació a la història contemporània del país són combatives, clares i contundents, i l'actitud crítica

té ara en aquest país més força que mai. En aquest sentit les noves generacions d'intel·lectuals i escriptors alemanys es contraposen a allò que s'ha descrit com a caràcter alemany tradicional, basat en la submissió al poder i en l'enlluernament per les jerarquies; i en el cas de Heinrich Böll, a més a més, cal destacar la seva actitud crítica i oberta en relació a l'Església catòlica, postura que a l'Espanya dels anys seixanta era molt més difícil de dur a terme. Böll encarna més que cap altre escriptor aquest esperit crític, com demostra explícitament en el discurs d'acceptació del premi Georg Büchner l'any 1967:

Mein Dank ist herzlich, meine Rede nicht ohne Bitterkeit, notwendigerweise, weil der Preis den Namen Georg-Büchner-Preis trägt. Doch zu dem, was da an Bitterkeit aufkommen mag, eine Voraussetzung: es kommt nicht von oben herab, aus der Besserwisserei des Präzeptors, es kommt nicht von unten herauf, nicht aus einem Kübel, der danach drängt geleert zu werden, und es kommt noch weniger aus der Mitte, die in sich selber ruht, am ehesten vom Rand her, jenem unruhigen Rand der Zeitgenossenschaft, der dem Genossen seine Zeit so gegenwärtig macht.<sup>53</sup>

[El meu agraïment és cordial, el meu parlament no sense amargor, per força, perquè el premi duu el nom de Georg Büchner. Però pel que fa a l'amargor que pugui manifestar-se, un aclariment: no ve de dalt, de la petulància del preceptor, no ve de baix, d'un cubell que ja vessa i que cal buidar aviat, i encara menys del centre, que reposa en si mateix, més aviat del marge, aquell marge inquiet dels contemporanis, que fa tan actual el seu temps al company.]

Crec que aquest deu ser un dels motius principals que portaran els editors de Seix Barral a incloure les obres de l'autor alemany en el seu catàleg. I això permetrà, a la llarga, l'arribada de Böll a un públic determinat. En el llistat d'obres presentat queda clar, d'altra banda, que tot i no ser exclusiva, Seix Barral és, com ja he avançat en diverses ocasions, l'editorial de Böll a Espanya pel que fa a les traduccions en castellà (edita sis de les deu obres publicades.) Les tres primeres traduccions castellanques estan fetes per una persona molt vinculada a aquesta editorial, Margarita Fontseré, que ja no tornarà a traduir Böll més endavant. En aquesta primera etapa apareixen dos traductors que s'ocuparan de Böll posteriorment: Alfonsina Janés i Michael Faber-Kaiser. Una de les característiques de la recepció de Böll, com per altra banda de molts altres autors, és que no es pot lligar la seva obra a un sol traductor. D'aquesta manera, per a les 10 obres

---

<sup>53</sup> Discurs d'acceptació del premi Georg-Büchner, reproduït íntegrament al *Süddeutsche Zeitung* en la seva edició del 23 d'octubre de 1967.

publicades entre 1959 i 1972 tenim vuit traductors diferents (en un cas tenim dos traductors).

Pel que fa a les traduccions en català, Edicions 62 és l'editorial exclusiva de l'obra de l'autor alemany. De quatre obres publicades, dues estan traduïdes per Carme Serrallonga, que, tanmateix, no serà responsable de les traduccions catalanes posteriors d'obra de Böll.

Fontseré i Serrallonga són les responsables, però, de les primeres traduccions de Böll en castellà i en català, i per tant les que marquen l'entrada de Böll a Espanya.<sup>54</sup>

Aquesta primera fase de recepció, en resum, es caracteritza bàsicament per la introducció de Böll a Espanya gràcies a la traducció d'un bon nombre d'obres seves, les més importants de la seva producció i també les més polèmiques, acompanyada per la recuperació d'obres que s'havien publicat ja a Alemanya però no entre nosaltres. Caldrà esperar a les fases posteriors per veure com aquest procés obté fruits.

#### 3.4.2. *Segona fase de la recepció de Böll (1972-1974)*

El fet que marca un canvi important en la divulgació de l'obra de Böll a Espanya és la concessió per part de l'Acadèmia Sueca del Premi Nobel de Literatura a la seva obra. Aquest fet, que de per si tingué un impacte mediàtic important, comportà també un augment en la publicació i traducció de les obres de l'autor alemany. També va créixer la seva presència en la premsa diària i especialitzada, i van aparèixer els primers treballs científics i assagístics al voltant de la seva obra. Es tracta potser d'un període breu, tal com assenyala Manuel José González García-Carrascal, però certament intens. Coincideixo amb ell en la fixació d'aquest període entre els anys 1972, 1973 i ja marcant un declivi el 1974, data amb què marco el final d'aquesta etapa de recepció. La presència de l'escriptor alemany en la premsa és sobretot important al voltant de les dates de concessió del premi Nobel, com és lògic. Els treballs acadèmics o assagístics comencen a aparèixer l'any 1973, una mica més tard. Més avall presento alguns dels trets i dels treballs més importants d'aquesta fase de recepció.

---

<sup>54</sup> Analitzo aquest aspecte al meu treball DEA (2002), "Les traduccions de *Haus ohne Hüter* de Heinrich Böll: aproximació a la recepció en la postguerra espanyola de la literatura alemanya de postguerra."

Les obres noves publicades a Espanya en aquest període són les següents –no hi incloc les reedicions:

- **1973** *Algo va a suceder y otros relatos (1950-1970)* a Editorial Noguer, en traducció de María Beneyto.
- **1973** *Relatos* a Ediciones Destino, en traducció d'Ester Donato.
- **1973** *¿Dónde estabas, Adán?* a Ediciones Destino, en traducció d'Alfonsina Janés.
- **1973** *Retrato de grupo con señora* a Editorial Noguer, en traducció de Jacobo Muñoz.
- **1974** *El consejo mundial de los indiscretos* a Barral Editores, en traducció de Michael Faber-Kaiser.

És interessant d'observar el canvi editorial que es produeix en aquesta segona fase de recepció; l'Editorial Noguer és la que publica la novel·la que en el seu moment es considerarà decisiva per a la concessió del Nobel a Böll (*Retrato de grupo con señora*), i Seix Barral deixa de publicar les novetats editorials de l'autor alemany. Probablement això s'explica per la sortida de Carlos Barral del grup Seix Barral en aquests anys. Veiem alhora que Barral Editores, la nova editorial de Carlos Barral, sí que publica una nova traducció de Böll. També Destino publica dues obres de l'autor. Pel que fa als traductors, Janés i Faber Kaiser ja havien traduït Böll en la primera etapa, i els altres traductors són nous.

No hi ha cap traducció nova en català en aquesta segona fase.

Pot sorprendre el fet que la fase que assenyalo com la fase de més divulgació de l'obra de Böll a Espanya presenti un panorama continuat pel que fa a la freqüència en la incorporació de nous títols de l'autor. Com ja apuntava abans, però, no he inclòs en la llista la reedició de títols ja publicats. La feina d'incorporació de l'obra de Böll als catàlegs editorials catalans i espanyols s'havia dut a terme en la primera fase de recepció de l'obra de l'autor sobretot gràcies a Seix Barral i Edicions 62. La divulgació d'aquells títols s'acompleix en aquesta segona fase: Ubieto, en el seu estudi, assenyalava que *Opiniones de un payaso* es reedita cinc vegades entre 1972 i 1974. Pel que fa a la publicació d'obres de creació literària és interessant, però, d'observar que un títol

primerenc s'incorpora a les obres ja traduïdes, *¿Dónde estabas, Adán?*, i que una novel·la recent, apareguda a Alemanya el 1971, *Gruppenbild mit Dame*, es tradueix de seguida al castellà, l'any 1973.

Podem considerar aquests tres anys, de 1972 a 1974, com els anys de divulgació real de l'obra de Böll a Espanya, i els de màxim ressò de l'autor en la premsa diària i especialitzada. Naturalment la concessió d'aquest premi també s'ha de considerar com una fita de la recepció de l'autor en l'àmbit germànic, i lògicament aquests són moments de major presència pública de l'autor en els mitjans de comunicació al seu país. No es pot oblidar que la República Federal Alemanya es troba en aquells moments, a finals de 1972, en plena campanya electoral per a les eleccions al Bundestag, i que Böll –malgrat la seva independència política expressada reiteradament– dona suport en aquesta ocasió a la candidatura del socialista Willy Brandt. La concessió del Nobel a l'autor de *Ansichten eines Clowns* provoca una reacció virulenta en determinats sectors polítics alemanys, i també en alguns sectors de la crítica literària, força polititzada aquests anys. D'aquesta manera, es reprendrà un debat iniciat poc temps abans en l'opinió pública de la República Federal al voltant de la lluita contra el terrorisme i del paper i responsabilitats que hi tenen els intel·lectuals –i concretament Böll. La polèmica a l'entorn de la banda terrorista Baader-Meinhof, com ja veurem, és encara molt recent. Tot plegat es veurà expressat literàriament una mica més tard, l'any 1974, en la novel·la *Die verlorene Ehre der Katarina Blum*, un dels majors èxits de Böll en el seu país. A banda d'això, la premsa alemanya fa un seguiment atent de les reaccions a la premsa internacional de la concessió del Nobel a Böll.

Les obres principals publicades a Alemanya en aquest període són les següents:

- **1972** *Erzählungen 1950-1970*.
- **1972** *Gedichte*.
- **1973** *Neue politische und literarische Schriften*.
- **1974** *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*.

És possible constatar en aquests anys un descens en la producció de Böll, en tots els sentits. Els seus biògrafs assenyalen un augment en la dedicació de l'autor a qüestions polítiques i socials, que es tradueix naturalment en un descens en la producció

i publicació d'obra escrita. En cap cas cal parlar de disminució de l'activitat de Böll; com a molt, de canvi en la seva orientació.

Entre les fitxes 10 i 30 de l'annex 1 presento tots els treballs i articles d'aquest període de recepció que he pogut localitzar. Veiem-ne ara les característiques generals. L'acudit reproduït per Florencio Martínez Ruiz a *La Estafeta Literaria* el mes de desembre de 1972, en un article dedicat naturalment al nou Premi Nobel, pot servir d'introducció a la realitat de la recepció de Böll a Espanya:

Dos amigos, se supone que intelectuales, comentan:

‘¿Qué opinas del premio Nobel de Literatura Heinrich Böll?’, dice uno de ellos.

Y contesta el otro:

‘¡Opina tú primero!’

Aquest acudit és representatiu d'un fet que és general entre el públic lector espanyol i també entre els escriptors: la figura de Böll és bàsicament desconeguda, i en general la literatura alemanya també. Els primers a reaccionar davant la notícia de la concessió del premi Nobel de la Literatura a Heinrich Böll són naturalment els diaris: des del dia 20 d'octubre, l'endemà de la concessió del premi, fins aproximadament una setmana més tard apareixen a les pàgines dels diferents diaris espanyols articles, notícies i reportatges dedicats a l'autor alemany i a la seva obra. Els diaris de més tirada i aquells que disposen d'una secció de cultura important inclouen al costat de la notícia articles d'autor; els altres es limiten a reproduir el comunicat de les agències de notícies, concretament de l'agència Efe. La notícia d'agència inclou un repàs a la biografia de Böll, ascendents familiars, participació en la guerra, primeres temptatives literàries, primers èxits, i les publicacions fins al moment actual, en què l'escriptor presideix el PEN Club internacional. Són interessants les dades referides al tiratge internacional de les obres de Böll fins al moment –més de cinc milions de llibres venuts a tot el món. També és interessant el perfil d'escriptor que es divulga: catòlic, crític, partidari de la candidatura de Willy Brandt a la cancelleria alemanya. I finalment també és important el fet destacat que el premi a Böll és un premi a l'esforç d'una determinada intel·lectualitat alemanya d'afrontar amb valentia el passat, el present i el futur del país. El premi Nobel és, així, un premi a la literatura alemanya de la postguerra, a la literatura sorgida al voltant del grup 'Gruppe 47'. En aquest sentit, en alguns articles es destaca el

fet que l'obra literària de Günter Grass hauria estat més mereixedora del premi, però que el seu autor té una vinculació política massa explícita.

En tot cas, i donada la circumstància, aquests articles volen ser una valoració de la significació literària i pública de l'obra de Böll, un comentari a les característiques més importants de la seva producció literària i de la seva activitat com a intel·lectual, i un repàs dels títols que més èxit han tingut a Espanya. Crec que és important de remarcar la importància i l'efecte d'aquest tipus de notícia en la divulgació de l'obra d'un autor. En aquest sentit, la premsa diària té un pes molt més important que no pas la premsa especialitzada, que té un públic molt més reduït i molt més ben informat. Caldria remarcar, així mateix, la importància creixent en el mercat editorial d'aquest tipus de recepció, i igualment de la divulgació feta a través dels mitjans audiovisuals, televisió i ràdio. Abordaré aquest aspecte, però, només molt parcialment<sup>55</sup>.

En els articles d'autor apareguts en aquestes dates és possible reconèixer matisos diversos i fins i tot posicionaments antagònics pel que fa a les perspectives d'anàlisi i als judicis al voltant de l'obra de Böll. Cal tenir en compte que els lliuraments dels Nobel solen contenir, i en el cas dels Nobel de Literatura molt especialment, força implicacions polítiques: així, els comentaris apareguts a *Tele/eXprés* (signats per Manuel Vázquez Montalbán i Josep Maria Carandell i resumits a les fitxes 10 i 11) són força diferents del que apareix a *La Solidaridad Nacional* (signat per Javier Távera i resumit a la fitxa 13). No cal oblidar, però, que es tracta d'un autor estranger, procedent d'una realitat social, cultural i política força diferent de la realitat espanyola de principis dels setanta, encara en època de la dictadura de Franco, i que aquesta realitat és força llunyana i desconeguda. En tot cas la majoria dels articulistes coincideixen a ressaltar el compromís de l'autor amb la societat alemanya, destaquen la seva filiació catòlica i associen la seva estètica amb el realisme.

També algunes de les revistes literàries i culturals espanyoles de més renom es fan ressò del lliurament del premi Nobel a Böll i li dediquen a les seves pàgines articles més o menys extensos. En aquest tipus de publicació l'articulista, o el crític, disposa de més espai per a una exposició més detallada i més profunda de l'assumpte. Tot i així, la

---

<sup>55</sup>En aquest treball faré referència concretament a l'adaptació cinematogràfica de la novel·la *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Veurem també un cas d'adaptació teatral d'una obra de Böll feta per un grup de teatre de la Universitat de Barcelona —amb una difusió molt més reduïda, és clar.



majoria dels comentaris que he localitzat en aquestes revistes, pel que fa a la profunditat d'anàlisi, no difereixen en gran cosa dels que apareixien a la premsa diària. Potser cal esmentar l'excepció de Joan Gomis, que a la revista *El Ciervo* (fitxa 20) ofereix una anàlisi profunda i original de l'autor alemany, tot associant-lo als corrents renovadors de l'Església que tenen una forta embranzida a Europa durant aquests anys. La perspectiva d'anàlisi de Gomis coincideix amb la que adopta l'autor en el seu treball *Catolicisme i societat capitalista*, i la tesi que hi ha al darrere d'ambdós treballs en relació a l'evolució del cristianisme a Occident és la següent:

Este desplazamiento va, de algún modo, de privilegiar el cristianismo de trascendencia a hacerlo con el cristianismo de encarnación [...] Las novelas de Böll, hasta ahora si añaden algo a aquellas palabras es precisamente en el sentido de encarnación, de Cristo hecho hermano, inscribiéndose así en el movimiento católico renovador pre-conciliar, y en la corriente contra el legalismo en la Iglesia y contra la Iglesia como institución de poder. (p.12)

També cal destacar els treballs de Pérez Minik (fitxes 23 i 29) en què l'autor analitza la recepció de l'obra de Böll en el context de les influències de novel·la estrangera a Espanya.

Pel que fa al món intel·lectual i acadèmic es pot dir que aquesta segona fase de recepció de l'obra de Böll és la més interessant, i la que presenta un major nombre de resultats concrets. Si a través dels articles apareguts a la premsa podem arribar a calibrar l'impacte o la difusió de l'obra d'un autor, així com les línies bàsiques de la seva recepció, a través de l'atenció que l'autor rep en els cercles intel·lectuals i acadèmics es pot donar compte de l'abast de la seva influència i dels àmbits concrets de la societat en què obté més ressò.

Els treballs acadèmics i assagístics que es publiquen a l'entorn de Böll en aquesta segona fase de recepció són els següents; tots es publicaren l'any 1973:

- 1- Gomis, Joan. *Catolicisme i societat capitalista*. Editorial Nova Terra, (fitxa 24)
- 2- González García-Carrascal, Manuel José. “¿Quién es Heinrich Böll?” a *Letras de Deusto* n.º 5, (fitxa 25)
  - “El don místico de la sensibilidad olfativa en Heinrich Böll” a *Letras de Deusto* n.º 5, (fitxa 26)

- “La constante de las sensaciones olfativas en la obra de H. Böll” a *Filología Moderna* n.º 48, (fitxa 27)
- “La estética de lo humano. (Puntualizaciones a las «Opiniones de un Payaso» de Heinrich Böll). Lección inaugural del curso académico 1973-1974”, (fitxa 28)

Es pot qualificar de modesta la contribució del món acadèmic espanyol a l'estudi de la literatura de Böll, i l'escassetat de treballs d'investigació al voltant de la seva obra contrasta amb les xifres de publicació de títols nous i de reedicions d'obres seves, que indiquen un alt grau de difusió i popularitat de la seva producció al llarg d'aquests anys. És simptomàtic que l'obra més important dedicada a Böll sigui l'assaig de Joan Gomis, un estudi al voltant del catolicisme i la societat capitalista, fet des de la perspectiva de la sociologia, i fet a Catalunya i en català. Amb Gomis arribem als grups socials que devien ser més receptius a la literatura de Böll en aquests anys: els moviments catòlics de renovació, que a Catalunya tingueren molta força. La literatura de Böll sí que té un públic potencial important en l'Espanya dels seixantes i dels setantes, i probablement és en aquests sectors on se'l va llegir amb més profunditat. És difícil de determinar l'abast de la recepció de Böll en aquests cercles, però alguns indicis ens fan pensar que els seus llibres sí que devien tenir una certa influència duradora. El primer indicatiu és l'assaig de Gomis. En qualsevol cas és cert que la veu de Böll suposava una veu diferent a la veu oficial de l'Església, i això a Espanya era important. Fins a quin punt la lectura de les obres de Böll havia de generar un debat en el si de la societat espanyola és molt qüestionable. Les reaccions aïrades d'Antonio Blanch i d'Eduardo Tijeras, els ressenyadors de la novel·la *Opiniones de un payaso* en el primera fase, no deixen de ser simptomàtiques, però. Cal no oblidar que aquesta és la novel·la on els atacs de Böll a l'Església són més explícits.

La magnitud i les característiques de l'assaig de Gomis, però, demostren que hi ha un sector i un públic en la societat catalana sensible al missatge de la seva obra. Els moviments cristians reformadors tenen a la Catalunya dels anys seixanta i setanta una importància molt gran: moviments cristians obrers, i moviments progressistes cristians més associats a determinats sectors de la burgesia i classes mitjanes catalanes. Aquests grups també existeixen en la societat espanyola, i formen part de la gran quantitat de sectors crítics amb el règim existents. Compten entre les seves files amb personalitats

d'una gran credibilitat intel·lectual com José Luis Aranguren o Enrique Miret Magdalena.

Miguel Ángel Ruiz Carnicer s'hi refereix en l'estudi ja citat *La España de Franco (1939-1975)*:

Las elites intelectuales del país pasan progresivamente de ser nacional católicas y franquistas a ser críticas hacia el régimen y cercanas o bien al pensamiento católico liberal próximo a las nuevas corrientes que venían de Roma o bien a un marxismo descalificador de todo lo que fuera dictadura o, en el mejor de los casos para el régimen, en un liberalismo cínico que convivía con el mismo pero que era consciente de que había perdido definitivamente la batalla de la cultura y el pensamiento. (Ruiz Carnicer 2001: 335)

Jordi Gracia en el mateix treball diu:

Pero todo ello se vive al tiempo que la divulgación de los rudimentos del pensamiento materialista será labor de escritores como Manuel Sacristán; la racionalización de una forma de vivir el catolicismo moderno anduvo expresada desde muy temprano en los artículos o libros filosóficos de Laín Entralgo o Lorenzo Gomis, y la necesidad de revisar el mejor legado de la España liberal, el de Eugenio d'Ors, de Américo Castro o la Institución Libre de Enseñanza es afán cada vez menos exótico. Incluso la memoria y la obra de Ortega y Gasset se convertiría casi en razón de vida de un profesor sin cátedra y escritor infatigable, Julián Marías, del mismo modo que la percepción de los cambios sociales y la necesaria adaptación de la Iglesia a sus labores evangélicas iba a tener impulsores radicalizados y jóvenes, como José Aumente, Alfonso Carlos Comín o José Antonio González Casanova –el entorno del Frente de Liberación Popular o la revista barcelonesa *El Ciervo*–, que son precoces aliados de las consignas del *aggiornamento* promovido por el Concilio Vaticano II y el Papa Juan XXIII a la cabeza. *El Ciervo*, desde Barcelona, ha sido desde 1951 un enclave importante de este nuevo catolicismo que después se llamará preconciliar y que, de hecho, conecta a los sectores progresistas como el propio Padre Llanos, la militancia católica y la militancia comunista: en su entorno nacen las editoriales Laia y Nova Terra.” (Gracia 2001: 365)

L'assaig de Joan Gomis apareix precisament a l'editorial Nova Terra, i ell mateix és col·laborador, com ja hem vist, de la revista que dirigeix el seu germà Lorenzo Gomis.

Crec que quan M. Clara Ubieto minimitza la influència del novel·lista Böll en la societat i en la intel·lectualitat espanyoles passa per alt aquests sectors i aquests matisos.

Una altra cosa és que aquests corrents de pensament cristià s'hagin anat diluint i hagin anat perdent força, influència i sobretot presència pública. Però aquest fenomen caldria estudiar-lo més en el context d'un estudi de l'evolució del pensament cristià i del catolicisme a Espanya. No crec que sigui desencaminat aventurar que la sort de la recepció d'un autor com Böll corre paral·lela a la sort del pensament cristià a Espanya. No cal perdre de vista que l'estretíssima vinculació de l'Església catòlica amb el franquisme va passar factura al cristianisme en els anys posteriors a la mort de Franco, lògicament. Ruiz Carnicer diu:

“Igualmente, cabe apreciar en los sesenta, siguiendo a Longhurst, cambios en las estructuras religiosas y morales, ello se ve con claridad en el campo religioso, a pesar de la dificultad de obtener datos fiables sobre el tema; pero es difícilmente discutible que en los sesenta se inicia un progreso de secularización general, con un descenso en la práctica religiosa que se hace espectacular en la transición”. (Ruiz Carnicer 2001: 275-276)

Els corrents reformadors cristians, als anys setanta i sobretot a partir de la mort de Franco, partien d'una situació francament desfavorable i contrària. L'antipatia cap al catolicisme a Espanya era sobradament justificada. Crec que també és simptomàtic, en aquest sentit, el manifest desinterès acadèmic a les universitats espanyoles demostrat cap a l'obra de Böll i que podria haver donat fruit a partir de la divulgació de la seva obra en els anys setanta, immediatament després de la concessió del premi Nobel a l'autor. Aquest desinterès queda demostrat pel silenci i la pràctica absència de treballs que tractin la seva obra, amb comptades excepcions. En tot cas, i com veurem en l'apartat següent, a partir de l'any 1973 és constatable una dràstica baixada en la publicació d'obres de Böll a Espanya, malgrat haver estat en els anys immediatament anteriors un autor de molt d'èxit. Potser és aventurat fer aquesta afirmació, però crec que també en aquest cas, ja en els setantes, el que va pesar més fou la seva condició d'autor catòlic d'esquerres: en les universitats conservadores, Böll devia ser vist amb mals ulls, per progressista, però en les universitats progressistes també, per catòlic. Una mica com el pensament cristià de què parla Gomis.

L'únic acadèmic que en aquesta segona fase de recepció de Böll s'ocupa de l'obra de l'autor alemany és Manuel José González García-Carrascal. En primer lloc i molt especialment voldria destacar que el professor de Deusto demostra un coneixement profund i actualitzat de l'obra de Böll –no només de la seva obra narrativa– i dels

nombrosos estudis que se'n fan, especialment a Alemanya –monografies, articles, etc.– González també demostra estar molt al corrent de les opinions i reaccions de la crítica alemanya, i també dels articles apareguts en la premsa espanyola.

En segon lloc voldria destacar que González no restringeix la seva anàlisi a l'obra més coneguda del novel·lista alemany, *Opinions d'un pallaso*, ni a les altres tres novel·les que estudia en aquest articles, sinó que inclou en els seus treballs observacions i reflexions al voltant de la significació i l'abast globals de la producció literària de l'autor de Colònia.

En tercer lloc, també voldria destacar que González aborda l'obra de Böll –i és el primer autor espanyol que ho fa– bàsicament des de la consideració d'aspectes literaris. No oblida mai la dimensió sociològica i històrica de la seva literatura, però la seva anàlisi i la seva perspectiva són literàries i es plantegen definitivament en aquests termes.

En aquest sentit, crec que González reuneix els requisits bàsics i necessaris per a l'elaboració d'un estudi científic òptim al voltant de l'obra de Böll: el vast coneixement, la visió general i la reflexió profunda. Per què, doncs, no es poden considerar els seus treballs com a reeixits del tot?

En primer lloc pel seu caràcter dispers i per l'absència d'una planificació unitària en la seva elaboració. El primer article apareix a *Letras de Deusto*, el segon a *Filología Moderna*, i la lliçó inaugural es publica a la Universitat de Deusto. L'accés a tots tres treballs –la qual cosa permetria l'accés a l'anàlisi completa de González– és difícil, fins i tot en el cas de l'elaboració d'un treball d'investigació sobre l'obra de Böll, com és el meu cas. Es tracta de treballs units per un mateix fil argumental i per una mateixa visió de la producció bölliana, i en aquest sentit són complementaris entre sí, però González, malgrat oferir observacions i valoracions generals al voltant de l'obra de Böll, no construeix un marc integrador de tots els elements que presenta, en el qual els aspectes que ell analitza detingudament tinguin una funció específica. Sí que hi ha pistes d'una visió global, i s'hi intueix una opinió formada i madurada de la literatura de Böll, però González no explicita el seu edifici arquitectònic crític i interpretatiu –per fer servir una imatge que ell mateix utilitza per parlar de l'obra de Böll. En aquest tipus de treball, el científic, sembla necessària aquesta perspectiva unitària, i la seva explicitació en els estudis que se'n deriven n'és una conseqüència necessària. Si no, un estudi com l'anàlisi de les 'sensacions olfactivas' en l'obra de Böll pot esdevenir anecdòtic i sense sentit ni interès. En absolut és el cas de González, però insisteixo en la manca d'un

edifici visible i complet en el qual integrar adequadament la funció d'aquest procediment i el seu abast, al costat dels altres recursos i tècniques que utilitza l'escriptor. Atribueixo aquesta mancança al caràcter una mica improvisat de la sèrie dels articles i al medi en què són publicats, en què òbviamment hi ha límits d'espai. González mateix fa la següent afirmació al treball publicat a la revista *Filología moderna* amb el títol “La constante de las sensaciones olfativas en la obra de H. Böll” –el segon dels articles que he citat i el que apareix en una revista de més difusió:

Prescindo intencionadamente de la clásica presentación introductoria de autor y obra, por juzgar que un premio Nobel tan reciente todavía y tan aireado por los modernos medios de publicidad pertenece al erario común de la cultura general literaria. (p.338)

Al llarg de l'article González es veu obligat, però, a resumir i a condensar informacions i al·lusions a l'obra del novel·lista de Colònia, cosa que no facilita la comprensió del seu discurs:

En la búsqueda de una «lengua habitable en un habitable país», Böll arriba a tierras de letras lejanas y en sus deambuleos de aprendizaje llama a puertas extrañas, declarando bien alto, sin rubores ni remordimientos plagísticos, que prefería traducir a escribir por sí mismo. (p.340)

En aquesta referència a l'activitat traductora de Böll, lloada per l'autor alemany com a font de coneixement de models estètics aliens i contemporanis, i com a exercici lingüístic de primera importància en una postguerra alemanya on domina el desconcert també en el camp de les lletres, González, sense cap comentari aclaridor, parla de la recerca de la “llengua habitable en un país habitable” duta a terme per Böll, manera com l'autor fa referència a la pràctica i al sentit de la literatura en un context històric com el de l'Alemanya contemporània.

No sé si González va projectar mai d'escriure un treball més exhaustiu, ampli i unitari sobre Böll; tampoc no sé si l'any 1973 –o en els anteriors– aquest pensament era viable o imaginable –el treball de Gomis és, si més no, d'aquest any, però cal no oblidar que no és un treball ‘literari’, sinó sociològic–; en tot cas, crec que un estudi en profunditat i extensió hauria donat més bons resultats que aquests articles disseminats; i no perquè no siguin interessants. Precisament en González trobem el més bon coneixedor a Espanya de la literatura de Böll i de la seva recepció. L'explicació a la relativa ‘improvisació’ d'aquests articles de González, la podem trobar en les paraules

amb què ell introdueix el primer d'ells dedicat a l'estudi del recurs dels sentits en la narrativa de l'escriptor alemany<sup>56</sup>:

Releyendo, con los ojos y los sentidos todos más abiertos que nunca, la obra de Heinrich Böll después de serle otorgado el Premio Nobel, en mi reencuentro con el gran narrador de lo cotidiano, he arribado a inequívocas conclusiones. (p. 81)

Sembla clar que l'origen dels treballs de González és l'actualitat que l'obra de Böll obté després de la concessió a l'autor del Premi Nobel de Literatura. També sembla clar que l'ocupació intensa de González amb l'obra de Böll queda ja enrere, i respongué en el seu moment a un interès purament personal. Això explica algunes coses.

Un segon aspecte que caldria considerar poc reeixit en l'elaboració d'aquests treballs és l'ús d'una metodologia poc clara i poc productiva, massa *ad hoc*. González no aplica mai la mateixa fórmula per abordar l'anàlisi de les 'sensacions olfactives' presents en les quatre obres de Böll triades. El criteri que el germanista aplica cada vegada sembla sempre guiat per la intuïció immediata, com a resposta puntual a les característiques que cada una de les obres analitzades presenta. A *El pan de los años jóvenes*, González parteix d'una classificació de les olors a partir de qui n'és l' 'emissor' o 'productor' (persones o coses), i en els casos d'olors reiterades el germanista introdueix la categoria de motius o *leitmotivs*. Després l'autor associa aquestes olors a una finalitat expressiva en l'obra, seguint l'esquema d'aquest exemple: "*Origen = Pan, alimentos; Finalidad = nostalgia, apetencia, odio*"<sup>57</sup>. En el cas de *El valle de los cascotes atronadores*, per contra, González ressegueix l'argument de l'obra i va presentant les ocasions en què Böll recorre a aquest recurs, tot fent-ne una interpretació contextual. Pel que fa a *Und sagte kein einziges Wort* el germanista fa una classificació d'olors positives i d'olors negatives, associades al destí dels dos personatges principals. Finalment, en l'obra més extensament estudiada, *Ansichten eines Clowns*, González associa les sensacions olfactives despertades en el clown pels diferents personatges amb la seva tendència política; després analitza una per una les escenes al telèfon en què el pallaso recorre al recurs de les olors per presentar els personatges.

---

<sup>56</sup> "El don místico de la sensibilidad olfactiva en Heinrich Böll."

<sup>57</sup> Taula que presenta en la pàgina 85 de l'article 'El don místico...'. L'autor reconeix l'absència d'un mètode en l'estudi d'aquesta novel·la quan diu: "Encabezando esta clasificación –arbitraria como he dicho antes..." (p.86)

Amb els treballs de González donem per conclosa l'anàlisi de la segona fase de recepció de Böll a Espanya.

### 3.4.3. Tercera fase de la recepció de Böll (1974-1985)

A grans trets, aquesta fase es pot descriure com la fase de la desaparició progressiva de Böll de la premsa d'actualitat, amb excepcions comptades, i de la continuïtat de l'escassa presència de l'autor alemany en el món acadèmic. Cal fer esment, però, de la gran repercussió que tingué la mort de l'autor alemany l'any 1985 en la premsa, que li dedicà nombrosos articles. Pel que fa a l'edició, l'etapa es caracteritza inicialment pel fracàs editorial de l'obra *El honor perdido de Katharina Blum*, editada per Noguer l'any 1975, al qual segueix un interès per part de les editorials per l'obra més política de l'autor –tant Noguer com Seix Barral (que reapareix com a editora de Böll) publiquen escrits de Böll de caràcter marcadament polític. Probablement cal relacionar aquest fet amb els canvis polítics de gran envergadura que s'estan produint a Espanya a mitjans dels anys setanta, que reclamen veus estrangeres acreditades per al debat intern espanyol; justament les traduccions d'obra política de Böll es duen a terme als anys 1975 i 1976.

De forma sorprenent, a començaments dels vuitanta, s'observa una recuperació considerable en els índexs de publicació d'obres de l'autor alemany<sup>58</sup>. Aquesta recuperació no consisteix només en la reimpressió d'obres ja publicades (l'any 1982 s'edita cinc vegades *Opiniones de un payaso* i es publica la traducció catalana d'aquesta obra, *Opinions d'un pallasso*) sinó que apareixen noves obres traduïdes, i fins i tot segones traduccions d'obres ja publicades en anys anteriors, com és el cas de *Retrato de grupo con señora*. Tot plegat té a veure amb la intervenció de l'Editorial Bruguera en l'edició de l'obra de Böll. Aquesta editorial, com assenyala Xavier Moret<sup>59</sup>, coneguda per ser una editorial de caire popular, inicià cap als 70 un salt cap a la publicació de literatura de qualitat:

La popular colección de bolsillo Libro Amigo aprovechó la excelente red comercial de Bruguera y colecciones de más prestigio, como Narradores de Hoy, publicaron a autores de la talla de

---

<sup>58</sup> Com es després de les dades que ofereix Ubieto (1999) en el seu article sobre la recepció de Böll a Espanya

<sup>59</sup> Moret (2002)



Gabriel García Márquez, Raymond Chandler o Truman Capote. [...] Sin embargo, una política de créditos arriesgados y el hundimiento del mercado de América Latina afectó, a principios de los ochenta, a la editorial. En 1982 llegó la suspensión de pagos. (Moret: 112)

Si per a la reimpressió de la novel·la *Opiniones de un payaso*, Bruguera aprofità la traducció ja existent de Lucas Casas a Seix Barral, pel que fa a *Retrato...* l'editorial optà per encarregar una nova traducció; cal tenir en compte que *Retrato...* havia estat publicada per l'editorial Noguer l'any 1972, quan Seix Barral semblà que es deixava d'interessar temporalment per l'obra de Böll. L'any 1981 Bruguera edita, a més, dos reculls de narracions: *La aventura...* i *Ni un sola lágrima por Schmeck...*, que són reculls de textos escrits per Böll entre els anys cinquanta i finals dels seixanta, el segon dels quals és novetat editorial. En el cas de *La aventura...* cal dir que l'any 1963, Seix Barral ja havia publicat un recull amb aquest títol, però si comparem el contingut d'ambdós volums, constatem que no es tracta de la mateixa selecció de narracions. Serà altra vegada Seix Barral, però, l'editorial que es faci ressò d'un gir en el procés de recepció que s'està produint Alemanya en aquest primers vuitantes, i que marcarà la recepció de l'autor a partir d'ara: es tracta de la redescoberta de la producció primerenca de l'escriptor, obres escrites sobretot a final de la dècada dels quaranta. L'any 1984, Seix Barral publica el volum *El legado, la herida y otros relatos*, volum que inclou narracions escrites entre 1946 i 1951, publicades a Alemanya en dos volums diferents.

Fins als nostres dies ha estat Seix Barral l'encarregada d'anar traduint els títols nous de l'autor alemany, com deia, gairebé sempre corresponents a la primera etapa de creació de l'autor. El mateix any 1984 s'arriba a la fita més alta pel que fa a l'edició de títols de Böll a Espanya fins aleshores: se'n publiquen 11 títols; a banda de l'obra ja esmentada, es tracta sempre de reedicions. L'any 1985 mor l'autor i aquest fet marca un nou punt en el seu procés de recepció, també a Espanya.

Pel que fa als traductors, en aquesta tercera etapa cal assenyalar que, tot i el volum de traduccions, i comparant-ho amb les anteriors etapes, només Alfonsina Janés reincideix com a traductora literària de Böll (Feliu Formosa també és reincident, però en qualitat de col·laborador en la traducció d'escrits polítics). La resta de traductors són nous; Helene Katendhal o Víctor Canicio s'encarreguen cadascun de la traducció de dues obres de l'autor alemany; Ana María de la Fuente, que en la darrera etapa de recepció s'encarregarà també de la traducció dues obres, fa la seva aparició aquí, com a col·laboradora en una traducció.

La cronologia d'obres noves publicades en aquest període és la següent:

*En castellà:*

- **1975** *El honor perdido de Katharina Blum o cómo la violencia puede desarrollarse y adónde puede llevar* a Editorial Noguer, en traducció de Helene Katendhal.
- **1975** *Artículos, críticas y otros escritos* a Editorial Noguer, en traducció de Joaquín Adsuar.
- **1976** *H. Böll: garantía para Ulrike Meinhof (un artículo y sus consecuencias)* a Seix Barral, en traducció de Feliu Formosa i Juan del Solar.
- **1976** *Nuevos escritos políticos y literarios* a Editorial Noguer, en traducció de Helene Katendhal.
- **1978** *Conversaciones con Heinrich Böll por Christian Linder* a Gedisa, en traducció de Jacques Bodmer.
- **1979** *Diario irlandés* a Laia, en traducció de Víctor Canicio.
- **1981** *Asedio preventivo* a Bruguera, en traducció de Víctor Canicio.
- **1981** *Ni una sola lágrima por Schmeck* a Bruguera, en traducció d'Alfonsina Janés.
- **1981** *La Aventura y otros relatos* a Bruguera, en traducció de José Moral Arroyo.
- **1981** *Retrato de grupo con señora* a Bruguera, en nova traducció d'Alberto Sánchez Ávalos.
- **1984** *El legado, la herida y otros relatos* a Seix Barral, en traducció de Ramón Ibero i Ana María de la Fuente.

*En català:*

- **1982-** *Opinions d'un pallaso* a Ed. Hogar del Libro/ Llar del llibre, en traducció de Carme Gala Fernández.

Pel que fa a l'activitat de Böll a Alemanya, cal dir que després de la publicació de *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* vénen uns anys de disminució notable en la producció literària de l'autor, que contrasten amb un augment de la seva producció de

textos de caràcter polític, amb una major presència seva en la premsa i en activitats de caràcter reivindicatiu, relacionades amb el pacifisme i els moviments ecologistes, malgrat la delicada salut de l'autor. L'any 1976 Heinrich Böll i la seva dona trenquen el seu vincle amb l'Església catòlica. Els darrers anys de la dècada dels setanta encara es veuen marcats a Alemanya per una forta polèmica a l'entorn del terrorisme, que culmina el 1977 amb l'anomenat *Deutscher Herbst*, com ja hem vist.

Pel que fa a la recepció de l'autor cal consignar alguns canvis en la naturalesa d'aquest procés: el 1975 Volker Schlöndorff farà la versió cinematogràfica de *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, que es convertirà aviat en una pel·lícula de referència, no només a Alemanya, i serà considerada sovint com la culminació del cinema alemany de postguerra. A aquesta filmació en seguiran d'altres: Vojtech Jasný presenta el 1976 *Ansichten eines Clowns* amb Hannah Schygulla i Helmut Griem; i el 1977 Aleksander Petrovic duu a la pantalla *Gruppenbild mit Dame*, amb Romy Schneider.

El 1975 l'autor concedirà una entrevista a Christian Linder, que es publicarà amb el títol *Drei Tage im März*; el 1978 farà el mateix amb René Wintzen; aquesta segona entrevista es publicarà amb el títol *Eine deutsche Erinnerung*. En aquestes extenses entrevistes Böll exposarà la seva concepció de la literatura i repassarà la seva activitat en aquest camp, així com en el camp del compromís social i polític.

L'any 1977 Bernd Balzer inicia la publicació de l'obra completa de Böll, amb el volum *Romane und Erzählungen*, i per tant començant per la narrativa de ficció; Balzer introdueix aquesta edició amb un estudi que anomena '*Anarchie und Zärtlichkeit*'. El 1979 conclourà aquesta edició amb el volum *Essayistische Schriften und Reden. Interviews. Höspiele, Theaterspiele, Drehbücher, Gedichte I*.

A partir dels anys vuitanta s'inicia a Alemanya la recuperació i publicació de material del primer Böll. Cal destacar els dos reculls de narracions següents: l'any 1981 *Das Vermächtnis* i l'any 1983 *Die Verwundung*. Aquest procés de recuperació del primer Böll s'allarga fins als nostres dies, com ja he assenyalat anteriorment, i a Espanya se'n fa ressò l'editorial Seix Barral, bàsicament.

En general, cal caracteritzar aquesta etapa com una etapa de compilació i inici de la revisió de l'obra de l'autor i de la seva activitat. El 16 de juliol de 1985 Böll mor a casa seva a Langenbroich, després d'una llarga malaltia.

Les obres més destacades d'aquest període són:

- **1975** *Drei Tage im März*. Gespräch mit Christian Linder.
- **1975** *Berichte zur Gesinnungslage der Nation*.
- **1978** *Eine deutsche Erinnerung*. Gespräch mit René Wintzen.
- **1979** *Fürsorgliche Belagerung*.

Ara cal reprendre el comentari de la recepció espanyola més detalladament per àmbits. Més amunt caracteritzava l'inici d'aquesta tercera etapa com el moment de la descoberta i traducció a Espanya del Böll més polític i més compromès amb moviments socials. Això va acompanyat pel desinterès de les editorials espanyoles pel Böll literari –que al seu torn està passant per una etapa de baixa producció en aquest àmbit. Per caracteritzar la naturalesa d'aquest canvi és molt il·lustratiu, però, el pròleg amb què Manuel Sacristán obre la traducció del recull d'articles de l'autor alemany que duu per títol *H. Böll: garantía para Ulrike Meinhof (un artículo y sus consecuencias)* (fitxa 32). En aquest pròleg de vint pàgines, escrit el 1974, Sacristán esmenta dues vegades, i de forma molt breu, l'escriptor Böll; al llarg de l'article, el filòsof espanyol bàsicament desgrana i analitza el fenomen del terrorisme a Alemanya, la confrontació de formacions polítiques i grups socials des de mitjans dels anys seixanta, el paper de les universitats en la lluita social i política i el paper de la premsa en el si de la societat.

Si d'una banda sembla que Böll vagi desapareixent poc a poc de les pàgines de revistes literàries especialitzades, de l'altra, amb l'arribada de la democràcia, arriba a Espanya l'interès per descobrir literatures estrangeres, entre elles l'alemanya. Mostra d'això és el número que la revista *Camp de l'arpa* dedica l'any 1978 a la literatura alemanya, en la qual, en diversos articles, es parla de la figura de Böll (fitxes 34/37). Una de les conseqüències d'aquesta obertura i d'aquest nou interès és l'aparició de veus en la crítica espanyola, tímides en aquest període i més sovintejades en el següent, que articulen un discurs propi en la valoració de l'obra de Böll, i en la valoració d'altres autors i corrents alemanys. És plausible pensar, de tota manera, que aquests nous crítics s'interessaren molt puntualment per un autor que ja estava 'passat de moda'.

És el cas dels treballs de Pedro Antonio Urbina, de l'any 1981 (fitxa 39), i del treball de Francisco J. Satué, del 1985 (fitxa 56). El primer dels autors fa una anàlisi molt negativa de l'obra de Böll, la qual qualifica gairebé de perniciosa i poc cristiana, des d'una òptica confessional catòlica. És possible considerar aquesta crítica desenfocada, poc respectuosa amb l'anàlisi del context de naixement de l'obra de

l'autor alemany i massa allunyada de la seva realitat com per valorar-la adequadament; en tot cas, però, és una crítica argumentada, desenvolupada i que parteix d'un posicionament explícit –cosa que es trobava a faltar entre els comentaristes de Böll espanyols fins ara. Una actitud contrària a la d'Urbina la representa Víctor Canicio, el qual en el pròleg a la seva traducció de l'obra de Böll *Diario irlandés* (fitxa 38) presenta molt breument l'escriptor com a model d'intel·lectual compromès a seguir.

L'altre autor que s'ocupa de Böll és Satué, a mitjans dels anys vuitanta. Aquest autor ofereix una interpretació de conjunt molt interessant dels corrents literaris apareguts a Alemanya des de la Segona Guerra Mundial ençà. Naturalment s'ocupa també de Böll, i se n'ocuparà altra vegada en un treball corresponent ja a la quarta fase de recepció de l'autor. En el seu article (fitxa 56) presenta una anàlisi profunda i original dels motius i les tendències de la literatura germànica dels darrers anys.

La mort de Böll genera una reacció unànime en la premsa, i els articles que hi apareixen destaquen l'actitud de compromís de Böll en tant que intel·lectual i la seva integritat moral.

#### 3.4.4. *Quarta fase de la recepció de Böll a Espanya (1985- fins a l'actualitat)*

L'any de la mort de Böll, el procés de recuperació de l'obra de l'autor, iniciat a Espanya a començaments dels vuitanta i basat sobretot en la reedició, s'intensifica molt, de manera que l'any 1986 apareixen 27 edicions d'obres seves, entre elles la traducció de la novel·la *Mujeres a la orilla del río*, publicada pòstumament a Alemanya ja l'any 1985; l'any 1987 se'n fan 11 edicions i l'any 1988 se'n fan 7. Es tracta del període de la recepció de l'autor alemany entre nosaltres en què les xifres relatives a les edicions d'obres seves són més altes. Naturalment no cal perdre de vista que, en la seva gran majoria, es tracta de reedicions.

Segueix a aquest breu renaixement, però, una franca davallada en la publicació d'obres de l'autor alemany, que s'allarga fins als nostres dies. Aquesta darrera etapa, pel que fa a l'edició, es caracteritza, d'altra banda, per la traducció de títols corresponents a l'etapa del primer Böll; és l'editorial Seix Barral, altra vegada, qui es fa ressò del procés de recuperació i relectura de l'autor que s'està produint al seu país d'origen. També és interessant d'observar que aquests darrers anys han aparegut algunes traduccions noves d'obres de Böll que ja havien estat traduïdes amb anterioritat. Caldria considerar aquest

fet, a banda de qüestions de drets editorials, com a part del procés de revisió de l'autor, també entre nosaltres.

Per a la premsa i la crítica d'actualitat cal presentar un panorama molt similar al descrit per a l'edició. La mort de Böll provoca una reacció unànime i immediata en la premsa diària i especialitzada, i se li dediquen nombrosos articles. Un cop superada aquesta fase, però, Böll desapareix pràcticament de les pàgines de diaris i revistes espanyols. La producció acadèmica, contràriament, ofereix en aquesta darrera etapa un increment en el nombre d'estudis dedicats a Böll, i també cal parlar d'un tractament més profund i més rigorós en aquests treballs, que guanyen en extensió i profunditat d'anàlisi. Destacables són els treballs de Francisco Satué i de M<sup>a</sup> Clara Ubieto, que aborden aspectes molt diferents de l'obra de l'autor de Colònia.

La novetat d'aquesta darrera fase és la inclusió d'obres de Böll en col·leccions editorials de diferents característiques que van des de 'las 100 joyas del milenio', en la seva versió més popular, editada pel diari *El Mundo*, fins a la Biblioteca de Plata (25 Ejemplares del siglo XX), en edició de qualitat del Círculo de lectores. Totes aquestes edicions, com ja comentaré una mica més detalladament, van acompanyades de presentacions, estudis i comentaris de diversos autors.

Tot seguit presento el catàleg d'obres publicades a Espanya en aquest darrer període. Cal destacar que en aquesta fase s'han de consignar traduccions de l'obra de Böll no només al castellà i al català, sinó també a l'euskera i al gallec. Aquest és el llistat:

*En castellà:*

- **1986** *Más allá de la literatura: Ensayos políticos y literarios* a Bruguera, en traducció d'Adán Kovácsis.
- **1986** *Sin nada que contar a nuestros hijos* a Laia, en traducció de Marisa Presas.
- **1986** *Y no dijo una palabra* a Seix Barral, en nova traducció d'Herminia Dauer.
- **1987** *El honor perdido de Katharina Blum [Narrativa Completa II]* a Seix Barral en traducció de Víctor Salvador.
- **1987** *Mujeres a la orilla del río: novela en monólogos y diálogos* a Plaza Janés, en traducció d'Adán Kovácsis.
- **1987** *Poemas* a Editorial PPP, en traducció de José Jiménez i Guillermo

Solana.

- **1993** *El ángel callaba* a Seix Barral, en traducció d'Ana María de la Fuente.
- **1994** *Asedio preventivo* a Seix Barral, en nova traducció d'Ana María de la Fuente.
- **1995** *El honor perdido de Katharina Blum o cómo surge la violencia y adónde puede conducir* a Espasa Calpe, en nova traducció de María Teresa Chiclana Otal.
- **1996** *Mi triste cara; las ovejas negras* a Ed. Lóguez, col·lecció juvenil, en traducció de L. Rodríguez López.
- **2004** *Cruz sin amor* a Ed. Litera, en traducció de Joan Josep Umbert González.

*En català:*

- **1987** *Dones a la vora del riu. Novel·la en diàlegs i sol·liloquis* a Ed. Llar del Llibre, en traducció de Joan Parra.

*En basc:*

- **1986** *Pailazo baten aburuak* a Elkar, en traducció de José Antonio Azpiroz.
- **1989** *Katharina Blumen ohore galdua: edo nola sortu eta nola eraman dezakaeen indarkeriak* a Elkar, en traducció de Pello Zabaleta.

*En gallec:*

- **1994** *Opinións d'un pallaso* a Tambre, D.L.A. en traducció de Laureano Araújo Cardalda.

A Alemanya, la mort de Heinrich Böll provoca lògicament reaccions molt més unànimes, més profundes, més generalitzades. No en va desaparèixer amb ell una de les figures intel·lectuals centrals de la postguerra en aquell país. L'etapa que segueix a la mort de Böll s'inicia quatre setmanes més tard amb la publicació de la novel·la pòstuma *Frauen vor Flußlandschaft*. A partir d'aquí es continuarà un procés de revisió de l'autor, iniciat ja a començaments dels vuitanta, que s'allarga fins a l'actualitat i que ja he anat comentant en diversos passatges d'aquest treball. Aquesta recuperació consisteix en la publicació de l'obra primerenca de l'autor alemany, com per exemple la publicació l'any 1992 de la novel·la *Der Engel schwieg*, escrita el 1951, i l'aportació de

nous documents que permeten una relectura de la seva obra. Amb tota seguretat l'empresa més ambiciosa d'aquest procés és l'edició dels 27 volums de l'anomenada *Kölner Ausgabe*, iniciada l'any 2002, i de la qual, fins al 2005, n'han sortit ja nou títols. Es tracta d'edicions crítiques de l'obra completa de l'autor que inclouen anàlisis dels principals especialistes internacionals en l'obra de l'autor alemany. En aquesta edició s'està publicant molt material que veu per primera vegada la llum. Tot plegat convida a una relectura de l'obra de Böll, malgrat que la proximitat dels fets històrics potser encara ho dificulta.

Reprenent l'anàlisi de la recepció espanyola per àmbits, ja avançava més amunt que en aquesta quarta fase la presència de l'autor en la crítica d'actualitat o fins i tot en l'especialitzada és gairebé testimonial. Les traduccions de les darreres novel·les de Böll, *Asedio preventivo*, *Mujeres a la orilla del río*, i la traducció catalana *Dones a la vora del riu*, obtenen poc ressò i les crítiques són més aviat negatives, especialment les relatives a la darrera de les novel·les de l'autor. Aquest fenomen és paral·lel al que s'esdevé a Alemanya, on aquestes obres també són rebudes amb un gran escepticisme per part de la crítica, i amb la consciència de trobar-se amb un autor que ja s'ha fet gran i al qual cal respectar per la seva significació històrica. A banda d'això, en la crítica especialitzada apareixen diversos treballs que relacionen Böll amb altres autors alemanys o fins i tot estrangers –articles de Juan Tazón (fitxa 63), Fernando Magallanes (fitxa 64); de Miguel Osset (fitxa 74)–, fet que demostra el creixement en l'interès i el coneixement de la literatura germànica a Espanya. En algun article es pot reconèixer la postura crítica i analítica que permet la distància històrica: Iliana Scipione (fitxa 77), per exemple, ofereix, des d'una perspectiva no espanyola, però, una visió molt interessant de l'autor, que ressalta entre altres coses la renovació duta a terme per Böll en el camp de la llengua literària alemanya. Francisco J. Satué (fitxa 62) repassa els àmbits socials en els quals Böll ha demostrat la seva capacitat de compromís ètic com a intel·lectual, tot recollint la perspectiva d'anàlisi que s'adopta més freqüentment per parlar de Böll.

Més interessant que els articles apareguts a diaris i revistes són els treballs que acompanyen algunes edicions d'obres de l'autor alemany, tant edicions del primer Böll com edicions de material no publicat encara a Espanya. Així, el pròleg que escriu José Jiménez a *poemas* és molt interessant i el seu autor parteix d'un bon coneixement de l'autor: la seva anàlisi, a més, s'ocupa excepcionalment de l'anàlisi del compromís literari de Böll més que no pas del seu compromís moral.



Són destacables també les edicions especials que dediquen diferents editorials a l'obra de Böll: el 1987 l'editorial Planeta a la col·lecció 'Obras selectas de Premios Nobel' amb una introducció de José María Valverde (fitxa 60); Círculo de Lectores a les col·leccions Biblioteca de Plata (1988), amb treballs de Mario Vargas Llosa i Marisa Siguán (fitxes 65 i 66), a Galaxia Gutenberg (1998), amb un epíleg de Domingo García-Sabell (fitxa 80), o a Colección Letra Grande XL (2001), amb un treball de Manuel Pereira (fitxa 85); l'editorial Ed.62 a la MOLU, amb una presentació de Llorenç Gomis (fitxa 71); o finalment en una col·lecció del diari *El Mundo* (1999) amb una presentació de Berta Vias Mahou (fitxa 81). Aquests treballs són d'extensió i qualitat ben diferent, i així com Siguán fa una anàlisi històrica del personatge, García-Sabell en fa una recreació literària en un escrit molt personal que té poc a veure amb Böll.

Cal dir que alguns dels autors esmentats més amunt, concretament Fernando Magallanes i Marisa Siguán, procedeixen del món universitari i acadèmic. A l'hora de classificar els seus treballs, però, he seguit el criteri de l'àmbit de publicació, com ja avançava a l'inici.

Pel que fa al món i a les publicacions amb caràcter acadèmic estricte, en aquesta etapa, a banda d'algun altre treball molt menor, cal parlar sobretot del diversos treballs de M<sup>a</sup> Clara Ubierto Artur. La d'Ubierto és una de les aportacions més extenses de la germanística espanyola a l'estudi de Böll, que, tanmateix i després d'una anàlisi ben detinguda, no es pot considerar excessivament profunda. L'autora centra els seus treballs en la consideració i anàlisi de diversos procediments narratius emprats per l'autor alemany en les seves obres. No hi ha, per part de la germanista, però, una voluntat de reflexió profunda del perquè de l'ús d'aquests recursos utilitzats per Böll, a banda de les qüestions merament tècniques i d'alguna suposició a l'entorn del valor del present i del passat en l'obra de l'autor que, tot i ser pertinent, no està prou argumentada. Com ja hem vist abans, Ubierto és autora d'un dels dos treballs dedicats a l'anàlisi de la recepció de Böll a Espanya, estudi que jo he aprofitat a fons en el meu treball, especialment pel que fa a les informacions relatives les dades d'edició de l'obra.

En l'apartat de les conclusions finals tornaré a fer una valoració del que anomenava en la introducció 'recepció externa' de l'obra de Böll a Espanya, és a dir, la valoració dels factors i elements que envolten i condicionen la difusió de la seva obra

literària entre nosaltres. Allà m'interessarà sobretot relacionar aquests aspectes amb els resultats obtinguts en l'anàlisi de traduccions, per tal de mirar de detectar possibles paral·lelismes entre ambdues 'recepcions'.

Per acabar aquest apartat, voldria ara ressaltar un parell de qüestions que han anat apareixent al llarg de tot aquest capítol, i que es desprenen de la lectura dels treballs analitzats en l'annex 1: si bé Böll, tal com testimonien Ubieta (1999) i Cuéllar (2000) en els seus treballs, és l'autor alemany de la postguerra ençà publicat a Espanya amb més freqüència, i al qual per aquest sol fet cal considerar com un autor d'èxit editorial i de públic, la seva obra ha merescut una atenció més aviat modesta per part de la crítica especialitzada i el món acadèmic espanyols. Ho demostren la poca quantitat de treballs que des d'aquests àmbits se li han dedicat i la poca profunditat de la majoria d'aquests treballs. Tant els articles de González García-Carrascal als anys setanta, com les anàlisis d'Ubieta Artur als anys vuitanta i noranta se centren a analitzar aspectes molt concrets dels procediments narratius de l'obra de Böll, sense oferir-nos mai, pels motius que siguin, una interpretació global de l'obra de l'autor. En aquest sentit només Joan Gomis en el capítol 3 de l'obra *Catolicisme i societat capitalista*, publicat l'any 1973, s'imposa una anàlisi de la literatura de Böll que té una voluntat globalitzadora, integrada, a més a més, en un estudi de l'evolució de l'anomenada 'literatura catòlica', altrament dit, vista des de la perspectiva de l'anàlisi de la presència del pensament cristià en la novel·la contemporània. Gomis, tanmateix, no aborda Böll com a estudiós de la literatura, sinó que la seva perspectiva es pot caracteritzar més aviat com a perspectiva sociològica.

La gran majoria d'autors d'articles per a la premsa especialitzada fa un repàs de les circumstàncies històriques en què es produeix l'obra de Böll i es fa ressò de les 'etiquetes' i valoracions que aquesta obra ja té a Alemanya. Pocs treballs aventuren una interpretació global de l'obra de l'autor o n'ofereixen visions noves en l'àmbit espanyol; hi ha poques excepcions: el pròleg de José Jiménez a *Böll, poemas* (fitxa 61) o el treball de Satué 'Heinrich Böll, una reflexión ética' (fitxa 62). En tots dos casos, però, es tracta de treballs de breus dimensions i que permeten un aprofundiment relatiu en les tesis que presenten, tot partint d'una base i un corpus d'anàlisi molt limitats.

Pel que fa a la premsa d'actualitat, cal dir que Böll rebé l'atenció dels diaris en els moments en què calia esperar-la, l'any de la concessió del Nobel i l'any de la seva mort, però el comentari de les seves obres concretes gairebé no té cabuda en aquest tipus de publicació. Els articles de 1972, apareguts després de la concessió del Premi

Nobel, ofereixen una relativa disparitat d'opinions entre els comentaristes, que s'allunya molt de la polèmica desfermada a Alemanya. Böll mantindrà sempre la imatge, entre nosaltres, d'observador insubornable de la història recent d'Alemanya.

No cal oblidar que la recepció espanyola de Böll es limita gairebé únicament a la recepció de la seva obra literària escrita: tant els seus escrits polítics, com les seves peces radiofòniques obtenen una atenció molt limitada per part de les nostres editorials, restringida, a més, als anys 1975 i 1976, anys de l'acabament del franquisme i de l'inici de la transició.

Hi ha, doncs, una certa contradicció entre l'èxit editorial i de públic que obté l'obra de Böll a Espanya i l'atenció que rep per part dels diaris, les revistes especialitzades i el món universitari. A banda de la sempre qüestionada qualitat literària de l'autor, sembla plausible pensar que amb Böll ningú s'acabà de sentir còmode: autor catòlic d'esquerres que es difon a Espanya en una època, els anys setanta, en què aquest perfil era, si més no, problemàtic.

## CAPÍTOL IV

### 4. Elaboració d'un mètode d'anàlisi de traduccions d'obres narratives de ficció.

En el moment de triar i elaborar un model d'anàlisi de traduccions que donés raó de les característiques textuais de les versions catalanes i castellanes de les obres de Heinrich Böll en tant que aspecte central de la recepció de l'autor alemany a Catalunya i a Espanya, em va semblar irrenunciable la consideració també aquí de l'element contextual. Com ja ha quedat clar en els primers capítols d'aquest treball, en l'anàlisi d'aquest procés de recepció he partit de la concepció de l'objecte literari com a producte històric, i de la necessitat d'interpretar aquest objecte en el seu context d'aparició. Però aquest enfocament no només es redueix a la descripció del context sociopolític i cultural en què es produeixen les obres de Böll a Alemanya i, més tard, les seves traduccions a Espanya. He mirat de no perdre mai de vista les següents consideracions en aquest apartat, que se centra en l'anàlisi textual:

- 1- Característiques estilístiques i de registre de l'obra original, avaluades des d'una perspectiva històrica. Reproducció d'aquestes característiques en les traduccions. Tradicions i sistemes literaris diferenciats a Alemanya, Espanya i Catalunya.
- 2- Característiques i estat dels estudis literaris i de traducció en les tres tradicions literàries que tinc en compte, especialment en el context d'elaboració de les traduccions. Eventuals influències de determinades teories literàries i de traducció tant en els textos originals com en les traduccions.
- 3- Eines de treball i de consulta de què disposaven els traductors en el moment de fer les traduccions: diccionaris, gramàtiques comparades, obres enciclopèdiques i de consulta.

La consideració i integració d'alguns d'aquests aspectes, i dels ja considerats en el primer capítol, en un model d'anàlisi textual de traduccions sovint és metodològicament impossible, i en altres és força qüestionable. La descripció de les característiques estilístiques del lèxic dels textos originals de Böll que presentaré i la de les seves traduccions catalanes i castellanes, per exemple, es basarà en les impressions

de diferents informants tant per als originals alemanys com per a les traduccions. És evident que aquestes impressions estan fortament condicionades per l'experiència i les circumstàncies personals, i que el seu valor, per tant, no deixa de ser relatiu. Renunciar a aquests testimonis, però, em semblaria irresponsable. L'accés a aquest tipus d'informació és, altrament, molt difícil. Cal tenir en compte que en el cas de l'obra de Böll i de les seves traduccions catalanes i castellanes, amb tot, el treball amb informants contemporanis a l'aparició dels textos és encara possible; aquest procediment no és extensible naturalment a l'estudi de tot autor i de tota traducció.

Metodològicament més difícil és donar raó de la influència que el debat teòric i estètic existent en un sistema literari pugui tenir en l'activitat d'escriptors i traductors. Prescindir en el meu treball, però, de la consideració d'aquest i dels altres aspectes assenyalats més amunt, encara que això metodològicament no sigui possible, no em sembla lícit, en tant que són factors clarament determinants de les característiques textuais de les traduccions. En la tria d'un model d'anàlisi textual per aplicar a les traduccions, aquestes consideracions han tingut un pes important, però no han estat les úniques.

L'actual estudi té el seu origen en el treball realitzat per a l'obtenció del Diploma d'Estudis Avançats (DEA), 'Les traduccions de *Haus ohne Hüter* de Heinrich Böll: aproximació a la recepció en la postguerra espanyola de la literatura alemanya de postguerra', presentat l'any 2002, en el qual ja vaig aplicar el model d'anàlisi de traduccions actualitzat de Juliane House (House 1997), que ara reprenc, tot modificant-lo i incorporant-hi elements d'anàlisi procedents del camp de la narratologia. Com veurem en aquest capítol, el model de House és un model d'anàlisi textual flexible, no només pensat per a textos literaris, que permet la integració de paràmetres d'anàlisi diversos i també d'elements no contemplats per l'autora, com jo mateix faré. En l'anàlisi de les traduccions d'obres literàries, que és el tipus de text en què jo centraré exclusivament la meua anàlisi, sembla pertinent de tenir especialment en compte categories, nocions i metodologia emprades en el camp dels estudis literaris. A banda de la consideració del caràcter històric i contextual de l'obra literària i de la traducció, m'interessa observar també de quina manera s'articula el discurs literari en el text original i quin tractament rep en les traduccions.

La meua intenció és de fer un estudi descriptiu de les traduccions catalanes i castellanes de Böll aplicant el mètode que tot seguit exposaré; és inevitable, però, que la

reflexió que acompanya l'elaboració, la tria o la revisió d'un mètode descriptiu i crític de traduccions estigui marcada per una determinada concepció de com s'ha de traduir. Al darrere d'un model de crítica de traduccions existents s'amaga l'ideal d'un mètode de traducció, per poc dogmàtic que sigui aquest. Probablement aquesta és una de les peculiaritats més interessants dels estudis i la teoria de la traducció: no només s'aspira a la descripció de productes lingüístics existents –corpus determinats o determinables–, sinó que es pretén una reflexió teòrica sobre una activitat que es projecta cap al futur, tot intentant incidir en la seva pràctica, tenint en compte la controvèrsia inherent a tot debat teòric.

#### 4.1. *Mètode d'anàlisi de traduccions. Juliane House: Translation Quality Assessment. A Model Revisited (1997)*

L'anàlisi i estudi de traduccions que presentaré en l'annex 2 d'aquest treball està basat en el model que la lingüista Juliane House desenvolupa en el seu llibre *Translation Quality Assessment. A Model Revisited (1997)*, el qual és una revisió del model que la mateixa autora havia presentat amb un títol similar l'any 1977 al manual *A model for translation quality assessment*. En l'exposició i revisió d'aquest model que tot seguit emprenc, em basaré tant en el manual de House (1997) com en el seu article "How do we know when a translation is good?" de l'any 2001, on l'autora exposa resumidament els conceptes bàsics del seu mètode i les passes que cal seguir en la seva aplicació.

El concepte bàsic que hi ha al darrere del model de House és el concepte d'equivalència, tan qüestionat, discutit i diversament formulat en els estudis de traducció. House defineix traducció, així, de la següent manera:

...translation is viewed as the replacement of a text in a source language by a semantically and pragmatically equivalent text in the target language [...] As a first requirement for this equivalence, it is posited that a translation text have a function equivalent to that of its original. (House 2001: 136)

En l'exposició del procés d'anàlisi i comparació de text original i traducció en què es basa el seu model, l'autora recorre al concepte d'equivalència en diverses

ocasions, com veurem. La seva definició es basa en una interpretació pragmaticofuncional del terme:

Equivalence is a relative concept, and has nothing to do with identity. 'Absolute equivalence' would be a contradiction in adiecto. Equivalence is a relative concept in several aspects: it is determined by the socio-historical conditions in which the translation act is embedded, and by the range of often irreconcilable linguistic and contextual factors. (House 2001: 135)

Justament la consideració del pes que tenen en un text els elements contextuals i culturalment específics, i el seu manteniment o adaptació en una traducció, porten l'autora a contemplar en el seu model dos tipus de traducció bàsics, que ella anomena *overt* i *covert translation*. D'aquesta manera House s'afegeix a una llarga llista d'autors que al llarg de la història dels estudis de traducció han distingit entre una traducció més literal, traducció *overt*, que reproduïx més fidelment els trets del text original, i que per tant és més 'estranya' en el seu nou context d'aparició –culturalment i lingüística–, i una traducció destinada a fer més accessible el text al nou públic, que s'adapta a les característiques de la nova cultura, l'anomenada traducció *covert* en el model de House. Aquesta distinció, que té el seu inici en la cèlebre disjuntiva proposada per Schleiermacher ja al segle XIX entre *verfremdende* i *einbürgende Übersetzung*, està acompanyada en el cas de House per l'elaboració d'un mètode complet d'estudi i avaluació de traduccions. L'autora ho formula de la següent manera:

While certainly valuable in their own rights, few of these distinctions are an integrative part of a model or a theory of translation, in which the relation of the two hypothesized types of translation to certain procedures, types of equivalence and possibilities for change along extralinguistic dimensions are systematically accounted for. However, it is exactly such a link between theory and practice which is attempted through the empirically derived distinction between *overt* vs *covert* translation. (House 1997: 111)

Un cop exposades totes les passes del model d'anàlisi de House tornaré a aquesta distinció, perquè efectivament ocupa una posició central en tot l'organigrama desenvolupat per la lingüista. De moment voldria destacar que allò que m'ha interessat especialment del mètode de House és, en primer lloc, el fet que l'autora concep la crítica de traducció –independentment del tipus de text de què es tracti– com una tasca que parteix d'una comparació entre un text original –i les seves característiques

contextuals– i un text traduït –amb les seves característiques contextuals –, a partir del concepte d'equivalència. I en segon lloc, que aquesta comparació es basa en una anàlisi lingüística rigorosa. A diferència d'altres enfocaments traductològics més enfocats a esbrinar únicament de quina manera s'integra una traducció en la cultura d'arribada, House dóna prioritat en el seu model de crítica a la descripció de les característiques del text i del context originals com a pedra de toc per determinar fins a quin punt la traducció les reproduïx o no, i per què. Un cop presentat el model de House i les adaptacions que jo hi proposaré per a l'anàlisi de textos narratius de ficció, contrastaré breument el mètode d'anàlisi que jo aplicaré amb altres models existents en els estudis de traducció i crítica de la traducció. Seguim ara amb altres aspectes bàsics d'aquest mètode.

El model de crítica de traduccions de Juliane House és explícitament avaluatiu, però la lingüista precisa l'abast d'aquest terme en el següent passatge:

In the type of detailed comparison and evaluation of source and translation texts provided for in the model, the evaluator is not put in a position to give easy judgements of “good” or “bad” translation. Rather, the model prepares the ground for the analysis of a large number of evaluation cases that would, in any individual case, not be totally predictable, however. This is so because, in the last analysis, any evaluation depends on a large variety of factors which condition social evaluative judgements. These judgements are dependent on, or rather follow from, the analytic, comparative process in translation evaluation. The model, however, is based on the assumption that translation is a linguistic phenomenon (in the Hallidayan sense of linguistics), and the linguistic analysis provide a basis for judgment and grounds for arguing an evaluative judgement –which, in fact, means that there is less an opposition between analysis and judgement, rather the latter follows from the former. (House 1997: 118)

L'objectiu del model de House, doncs, és oferir una descripció profundament detallada de les característiques textuais de text original i de la traducció, a partir de la qual es puguin determinar tant els 'paral·lelismes' textuais, com les 'desviacions' de la traducció en relació a l'original, i valorar-ne les causes. En aquest sentit cal recordar, a més, que l'autora contempla la possibilitat en el seu model que en el procés de traducció se sotmeti el text original a un procés d'adaptació a la cultura d'arribada (*covert translation*), que suposa la intervenció 'alteradora' del traductor d'alguns aspectes del text original en la reformulació del text, sense que per això deixem de poder parlar de



traducció, o de considerar-la incorrecta, no reeixida o dolenta. House ho formula de la següent manera:

The choice of an *overt* or a *covert* translation depends not just on the translator himself, or on the text or the translator's personal interpretation of the text, but also, and to a considerable extent, on the reasons for the translation, on the implied readers, on publishing and marketing policies. In other words, in translation there are many factors that cannot be controlled by the translator and have nothing to do with translation as a *linguistic* procedure or with the translator's linguacultural competence. Such factors are social factors, they concern human agents and socio-political or even ideological constraints that normally have far greater power and influence than the translator. Still, a translation is also a linguistic-textual phenomenon and can be legitimately described, analysed and assessed as such. (House 1997: 118-119)

Una última precisió a l'entorn del caràcter del seu model ens la dona House en el següent passatge:

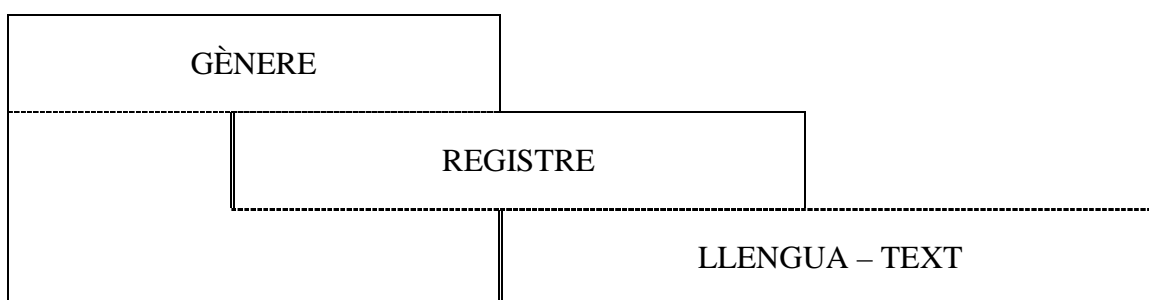
As a field of inquiry, translation criticism will always have to move from a macro-analytical focus to a micro-analytical one, from considerations of ideology, function, genre, register to the communicative value of individual linguistic units in order to enable the reconstruction of the translator's choices and his decisions processes in as objective a manner as possible. (House 1997: 119)

Seguint, doncs, en l'essencial els conceptes bàsics plantejats per House, la meva intenció a l'hora d'encetar la meva anàlisi de les traduccions de Böll al català i al castellà coincideix amb els objectius globals de la lingüista. M'interessa descriure i mirar de reconèixer en aquestes traduccions els condicionants contextuals que envoltaren la seva realització, en tant que part explicativa de les seves característiques, però també m'interessa abordar-les en tant que productes d'una activitat lingüística determinada: la traducció literària. Abans, però, d'endinsar-me més en la precisió i discussió d'alguns dels conceptes centrals de la teoria de House, presentaré les passes de què consta el seu procediment d'anàlisi. Més endavant, exposades les línies generals d'aquest mètode, hi tornaré.

El primer que m'agradaria puntualitzar és que el propòsit de Juliane House és d'oferir un model d'anàlisi i crítica de traduccions global, vàlid per a tot tipus de text, i que per tant el seu instrumentari de treball és molt genèric. Si bé és veritat que l'autora

dedica en el seu manual definitiu (1997) algunes reflexions específiques sobre la traducció de textos literaris, i que alguns dels conceptes centrals en què es basa la seva anàlisi neixen al voltant de la consideració d'aquest tipus de traducció, bé que no exclusivament, el text literari no té un tractament a part en el seu model d'anàlisi. És per això, bàsicament, que un cop presentats els procediments de treball de House, els revisaré, i intentaré formular-ne una aplicació específica per a textos narratius de ficció, incorporant-hi procediments d'anàlisi procedents del camp de la narratologia i dels estudis literaris.

Per a la comparació entre text original i text traduït, partint sempre del concepte funcional d'equivalència, House diferencia quatre nivells d'anàlisi textual: LLENGUA/TEXT; REGISTRE; GÈNERE; FUNCIO INDIVIDUAL DEL TEXT, ordenats de baix a dalt. La relació entre aquestes quatre categories textuales és una relació de "continent-expressió" (*content-expression*), de manera que cada un dels nivells representa el pla d'expressió i concreció textual del nivell superior, d'una banda, i, de l'altra, es converteix en el continent del nivell inferior, dotant-lo d'una funció semiòtica cada vegada més precisa. El registre d'un text, per exemple, s'expressa a través de les seves característiques lingüístiques i d'organització textual, mirant cap avall, i mirant cap amunt, es supraordena en un dels gèneres existents dins el repertori de gèneres d'una tradició lingüística determinada, que el receptor del text associa amb unes determinades funcions textuales. House ho representa en la gràfica següent:



(House 1997: 106)

Per a l'anàlisi de cadascuna d'aquestes categories es requereixen uns procediments i una terminologia específiques. En primer lloc, House efectua la

descripció del text original aplicant aquests paràmetres específics, i conclou l'anàlisi tot descrivint la funció que el text descrit adquireix en el context original d'aparició. Un cop fet això repeteix el procediment d'anàlisi en el text traduït i, nivell per nivell, observa si entre els dos textos s'estableix una relació d'equivalència en el sentit que he fixat més amunt. Veurem més endavant que en el cas de les traduccions *overt* cal precisar fins a quin punt, o de quina manera, es pot parlar d'equivalència. En tot cas, després de la comparació entre text original i traducció, l'objectiu de House és poder determinar si podem parlar efectivament de traducció, i en cas afirmatiu, de la qualitat d'aquesta traducció, en la mesura que el traductor ha respectat les característiques del text original.

Concretaré ara el procediment d'anàlisi que House preveu per a cadascun dels nivells textuais. Per al nivell LLENGUA/TEXT, House es basa en un model eclèctic d'anàlisi textual:

The analysis of the original text and its translation is based eclectically on Neo-Firthian grammar, rhetorical-stylistic concepts, and concepts and notions adapted from the Prague school of linguistics, as well from speech act theory, pragmatic and discourse analyses. (House 2001:145)

Per al nivell REGISTRE, que és el nivell central d'anàlisi del seu model, House utilitza els conceptes de Halliday '*Field*' ('Camp'), '*Mode*' ('Mode') i '*Tenor*' ('Tenor'). A través d'aquests conceptes, House analitza la influència dels factors contextuais en les característiques del text:

A 'Camp' es descriu el tema i el contingut del text. House distingeix aquí entre graus de 'generalitat/ especificitat' en el tractament del tema, a partir de les característiques del lèxic. El text es defineix, relacionat amb això, a partir de la seva dimensió social.

A 'Tenor' s'analitzen les característiques de l'emissor del text i la naturalesa de la relació que estableix amb els destinataris, també els diferents estils que l'emissor fa servir per adreçar-s'hi. House distingeix quatre aspectes en aquesta categoria:

a) *Author's Temporal, Geographical and Social Provenance* (Origen social, geogràfic i històric de l'autor).

b) *Author's Personal (Emotional and Intellectual) Stance* (Estat personal (emocional i intel·lectual) de l'autor): en relació al que explica i a la situació comunicativa en què es troba.

c) *Social Role Relationship* (Relació social): entre l'emissor i el receptor, especificada en termes de distància i poder social.

d) *Social Attitude* (Actitud social): House l'especifica en tres estils possibles segons el grau de formalitat del text: *formal –consultative- informal* (formal –referencial o estàndard- informal).

A 'Mode' es descriu el canal usat en la transmissió del text (House distingeix entre canal oral i canal escrit: 'simple' en el cas de text 'escrit per ser llegit' o 'complex' en el cas de text 'escrit per ser dit com si no fos escrit') i el grau de participació potencial o real dels actants. La distinció entre aspectes textuais provocats per l'oralitat o no-oralitat d'un text dóna peu a House a incorporar altres criteris en l'anàlisi d'aquesta categoria. Seguint els treballs de Biber, precisa la lingüista:

Biber proposes correlates of medium by suggesting dimensions along which linguistic choices may reflect medium. These parameters are as follows:

- (1) Involved vs Informational Text Production
- (2) Explicit vs Situation-Dependent Reference
- (3) Abstract vs Non-Abstract Presentation of Information. (House 1997: 109)

Les distincions establertes en aquests paràmetres permeten establir tendències en els textos orals i en els textos escrits cap a cadascun dels extrems que hi són expressades: així, els textos orals tendeixen a una major 'implicació' del productor del text (*involved*) i els escrits a un caràcter més informatiu (*informational*); els textos escrits s'associen a una referencialitat més explícita, i els orals a una referencialitat més dependent del context situacional; en els textos escrits, finalment, s'aborden informacions d'un caràcter més abstracte i en els orals menys abstracte. Naturalment aquestes tendències són genèriques, de manera que es poden trobar textos orals que presenten característiques contràries al comportament bàsic d'aquest tipus de text, i el mateix passa amb els textos escrits.

La consideració dels aspectes analitzats a ‘Camp’, ‘Tenor’ i ‘Mode’ es planteja en primer lloc a partir de les repercussions o efectes que tenen en l’organització del discurs i en les seves característiques lingüístiques: en el lèxic, en la sintaxi i en les característiques del text. Un cop definit el registre lingüísticament cal integrar-lo en el nivell superior d’anàlisi textual.

Una de les modificacions importants introduïdes per House en el seu model d’anàlisi textual de 1997, en relació al de 1977, és la incorporació de la categoria GÈNERE com a nivell superior de REGISTRE, situat just abans de la determinació en el nivell superior de la FUNCIO INDIVIDUAL DEL TEXT. House justifica de la següent manera la incorporació d’aquest nivell d’anàlisi textual: en les diverses tradicions lingüísticoculturals es pot determinar l’existència de diversos gèneres textuais que es defineixen per les seves característiques estructurals i de registre, i per la funció referencial que aconsegueixen en el si de la pròpia tradició. L’existència dels gèneres permet, així, l’associació d’un text a un conjunt més ampli de textos que comparteixen un conjunt de característiques més o menys fixades per la tradició. House, però, no desenvolupa metodològicament aquesta categoria, ni la dota d’un instrumentari específic d’anàlisi. El concepte, diu, ‘is to be used in its everyday sense.’ Més endavant afegeix:

The category remains therefore a socially-determined, pre-scientific category in the sense that its parameters cannot be set by scientific decree. (House 1997: 159)

Aquesta manca de paràmetres d’anàlisi podria perjudicar la comparació entre text original i text traduït, per definició textos pertanyents a tradicions lingüísticoculturals diferents i, eventualment, amb repertoris de gèneres textuais diferenciats. En aquest sentit, House diu:

I have adopted the position that GENRE is to be conceived so broadly that an inventory of generic categories subsumes all texts across cultures. However, I have not attempted the rather daunting task of spelling out what this inventory might contain. (House 1997: 160)

Pel que fa a la consideració d’equivalència entre el gènere del text original i el del text traduït, en cas de topar amb greus incompatibilitats de gèneres entre tradicions

lingüísticoculturals diferenciades, House recorre a la consideració dels dos tipus de traducció ja esmentats:

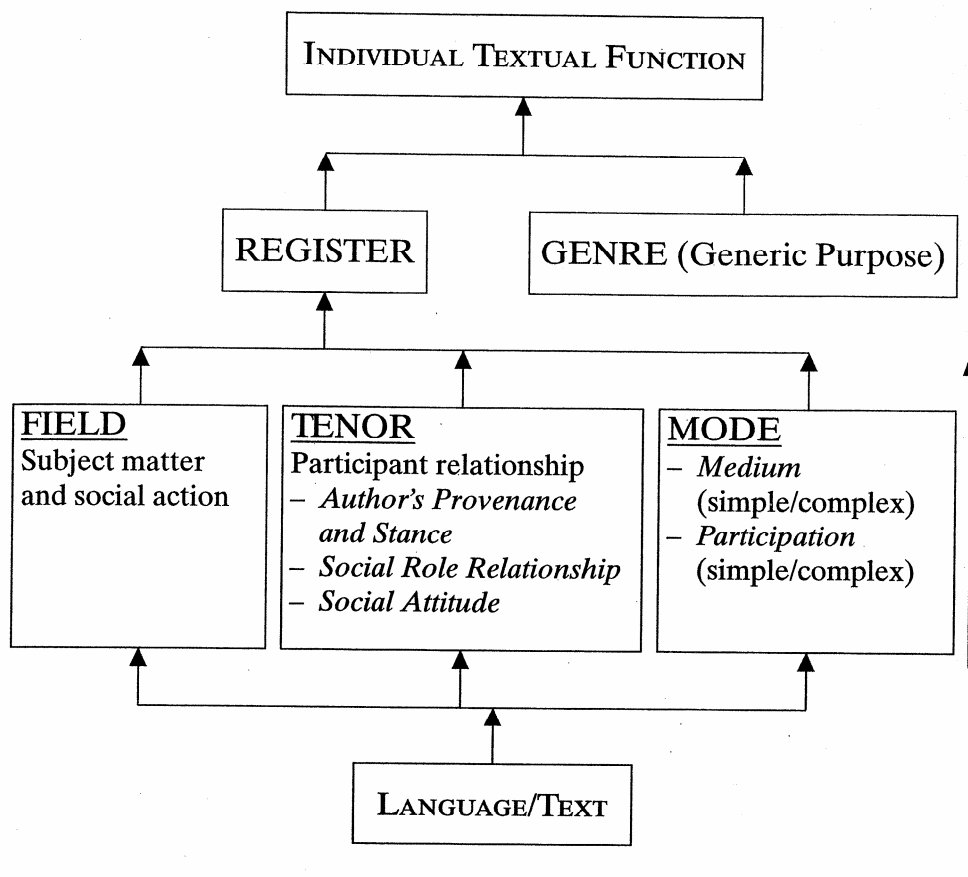
I wish to propose that in translational process, GENRE stays intact, although register shifting and cultural filtering may accompany the translation process in the *covert* case, and although and additional GENRE may be superimposed in the case of the *overt* translation (the translation serves, for example, to exemplify cultural, textual, rhetorical or other features of the source culture). By definition, then, if the GENRE is changed with no apparent necessity, one may no longer be able to speak of a translation, but should refer to a version. (House 1997: 160-161)

House reconeix, amb tot, l'estat embrionari de la incorporació d'aquesta categoria al seu model, i invita explícitament a fer estudis comparatius entre diferents tradicions lingüísticoculturals pel que fa a les característiques dels diferents gèneres textuais. En el meu treball, m'interessarà acostar-me efectivament als gèneres narratius de ficció existents en les tradicions literàries alemanya, espanyola i catalana, per observar els límits que les diferents tradicions els 'imposen' i les possibilitats que, precisament, la traducció ofereix per ampliar-los o modificar-los. Però no és el meu propòsit d'oferir una anàlisi exhaustiva i comparativa d'aquests gèneres narratius en les tres tradicions esmentades –que d'altra banda seria un treball ben interessant.

La darrera categoria d'anàlisi del model de House és la **FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT**. Per a la descripció de la funció dels textos en el seu context, House recorre als conceptes *ideational/ interpersonal* (ideacional/ interpersonal). La diferència entre un text amb funció interpersonal i un text amb funció ideacional es basa en la classificació que Bühler fa de les funcions del llenguatge. Sota l'etiqueta 'ideacional' cal entendre la funció referencial del llenguatge i sota l'etiqueta 'interpersonal' cal entendre les funcions expressiva i conativa del llenguatge, a partir de Bühler. La fixació d'una d'aquestes dues funcions bàsiques per a un text determinat és el resultat de tota l'anàlisi prèvia i cal precisar, en la seva formulació, la forma en què el text s'insereix en el seu context.

El model de House queda resumit en el següent esquema:

Table 1. A Scheme for Analysing and Comparing Original and Translation Texts



(House1997: 108)

Un cop exposat el model d'anàlisi de textos, Juliane House reconsidera aquells aspectes de la seva teoria que en la versió de 1997 s'han vist modificats en relació al model de 1977. La continuada aplicació d'aquell model al llarg de vint anys ha portat l'autora a constatar que sovint determinades desviacions presents en una traducció –en relació al text original– s'han d'atribuir a l'existència de tradicions textuais diferenciades i clarament marcades, i no a errors de traducció. En aquest sentit, la introducció de la categoria GÈNERE en l'actual model contribueix, com hem vist, a aclarir aquest aspecte. En els casos de divergències entre dues tradicions lingüísticoculturals en el nivell de GÈNERE, l'aplicació d'un 'filtre cultural' en el procés de traducció esdevé una possibilitat que, però, cal justificar. Un cop determinades les diferències existents entre ambdues tradicions, cal observar el grau de rigidesa que, en la cultura d'arribada, domina en les normes 'de gènere', així com en general el grau de rigidesa de les normes socials en aquesta cultura. En aquest sentit, i

aquesta possibilitat no s'escapa a la reflexió de House, és possible veure en la traducció una font d'innovació i de canvi que, de cara als estudis de recepció i contacte entre literatures, és especialment interessant. En la meua revisió del model de House, aquest serà un dels punts que tindrè en compte. La lingüista ho formula així:

We need, of course, also to bear in mind that social norms may either be imposed top-down, or simply be established over time bottom-up. In either case they are and should be open to change: there is no ground whatsoever, then, for assuming or deceiving that a translation may not by definition be a potential agent for such a change. (House 1997: 162)

Relacionada amb la compatibilitat/ incompatibilitat de GÈNERE que un text pot trobar en el moment de ser transportat d'una determinada tradició lingüísticocultural a una altra, House examina la qüestió de si la necessària 'adaptació' del text (ella fa servir el terme *skew*) a la cultura d'arribada és recíproca, i per tant de si en un hipotètic procés de traducció invers aquesta adaptació fóra també obligatòria. Les observacions de House, que ella fa des d'una perspectiva lingüísticotextual genèrica, les reprendré jo per reflexionar sobre els contactes entre literatures, i m'acostaré aquí als plantejaments dels representants de la teoria del polisistema i també als estudis de Lawrence Venuti al voltant de la tradició traductora anglosaxona.

En el debat al voltant de la necessitat d'aplicar un filtre cultural a un text en el moment de traduir-lo, i d'adaptar-lo així a les convencions de GÈNERE dominants en la cultura d'arribada, House replanteja la distinció entre els dos models de traducció que establia al començament del seu model. La lingüista revisa així el conceptes d'*overt* i *covert translation*, tot incorporant aspectes nous en la seva formulació, concretament els conceptes de *frame* i *frame shifting*, d'una banda, i *discourse world* i *world shift* de l'altra.

Pel que a *frame* (marc de referència), House precisa, en primer lloc, l'origen del terme en el camp de la psicologia i l'assenyala com l'equivalent del concepte *context* dels estudis de sociologia. La definició de Bateson (1972), recollida per la lingüista, i els seus posteriors aclariments ajuden a fixar el valor d'aquest terme, i les conseqüències que pot tenir la seva aplicació en la comparació de traduccions:

“Like a picture frame, the (psychological) frame tells the interlocutor that he must not use the same line of thinking in interpreting the picture that he might use in interpreting the wallpaper outside the frame”. (Bateson, 1972: 187-188). A frame is metacommunicative: any message that



defines a frame gives the receiver instructions in his interpretation of the message included in the frame. An explicit frame-setting message would, for instance, be “This is ironic”. (House 1997: 111)

Pel que fa a *discourse world* (món del discurs), House defineix el terme de la següent manera:

“A discourse world is to be understood as an application of the notion of a possible world derived from logical semantics to the pragmatic interpretation of conversational behaviour.” (Edmonson, 1989: 201). In Edmonson’s model of discourse analyses the locutionary act acquires an illocutionary value by reference to an operant discourse of world. World switching or the handling of two discourse worlds occurs for instance when the teacher moves from an “unreal” instructional world to the “real” world of the classroom. (House 1997: 112)

En el seu primer model, House fixava la distinció *overt/ covert translation* a partir de la manera com el text s’havia d’inserir en la cultura d’arribada. En el cas d’una traducció *overt*, el receptor del text havia de percebre el text ‘obertament’ com a traducció, de manera que hi pogués reconèixer les circumstàncies de recepció operants en la situació original de la seva producció. Un exemple d’aquest tipus de traducció fóra la traducció d’obres literàries clàssiques. En el cas de la traducció *covert*, contràriament, el receptor havia de percebre el text com si fos original, i la relació del text de sortida amb la cultura de sortida no era tinguda com a rellevant en la seva posterior interpretació i incorporació a la cultura d’arribada. Aquesta interpretació bàsica dels dos tipus de traducció no varia en el model revisat. Amb la incorporació dels termes *marc de referència* i *món del discurs*, House precisa millor, però, des d’un punt de vista conceptual i metodològic, les diferències entre els dos tipus de traducció.

Així, en la traducció *overt* s’ha d’establir equivalència als nivells de LLENGUA/TEXT, de REGISTRE i de GÈNERE amb el text original. Pel que fa a la FUNCIO INDIVIDUAL DEL TEXT, tot i que l’equivalència és possible, aquesta és de naturalesa diferent. House la defineix en aquest cas com el procés de facilitació d’accés a la funció que el text original té en el seu *món discursiu* original. Atès que la traducció té lloc en un *món discursiu* i en un *marc de referència* diferents de l’original, només es pot esperar equivalència en un segon nivell. House ho formula així:

In overt translation, the work of the translator is important and visible. Since it is the translator's task to give target culture members access to the original text and its cultural impact on source culture members, the translator puts target culture members in a position to observe and/or judge this text 'from outside'. (House 2001: 140)

En el cas de la traducció d'obres literàries, resultat de l'aplicació de la traducció *overt*, la lectura es produeix en una situació d'activació per part del receptor de diferents *móns discursius*, *marcs de referència* i contextos. En primer lloc es produeix l'activació del món discursiu i marc de referència ficticis creats en l'interior de l'obra literària per l'autor; en segon lloc es produeix la recreació del món discursiu i marc referencial de la situació de recepció original, fets possibles pel traductor a través de la traducció *overt*; i en darrer terme, s'activen el món discursiu i el marc referencial que defineixen el context de recepció de la traducció. Si, a més, considerem la traducció com a producte històric, i tenim en compte que les traduccions tenen data de caducitat i s'han de refer periòdicament, és possible considerar la incorporació d'una quarta activació de *móns discursius* i *marcs referencials* per part del lector.

D'aquesta manera:

...in an overt translation, the discourse world is activated together with, and at the same time as, the cultural and contextual discourse world actually operant for the reader in the target linguaculture. She may well be moved, enthralled, engrossed by the translator text, only to be reminded by the occasional reference (possibly commented on in a footnote), or indeed by a "misstranslation" that the reading experience occurs across a cultural gap. (House, 1997: 163)

House assenyala aquí la següent paradoxa: essent l'*overt translation* el tipus de traducció en la qual la legitimació del traductor per alterar el text és més baixa, és el tipus de traducció on el seu paper és més recognoscible per al lector.

Contràriament, en la traducció *covert* el traductor ha de ser invisible i les alteracions que infligeix en elements del text original han de tenir com a objectiu la recreació de la seva funció original en la cultura d'arribada. L'equivalència entre text original i traducció en els nivells de LENGUA/TEXT i REGISTRE no és, així, necessària. Sí, però, en la **FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT**

An equivalent function is to be aimed at, although it is differently framed, and operates in the target culture and discourse world. [...] In *covert* translation, the translator's work is hidden. It is, essentially, the translator's task to cheat, i.e., to achieve in translation a second original, hiding its source [...] In terms provided in my model, a *covert* translation despite changes (brought about for example via cultural filtering) on the LINGUISTIC and REGISTER levels must be functionally equivalent to the original. (House 1997: 163-164)

Un cop fixades les diferències existents entre *overt* i *covert translation*, House parteix de la següent consideració:

These translational types are seen, however, as endpoints along a continuum, such that unclear cases will in practice arise. (House 1997: 163)

Un cop exposats els supòsits teòrics i conceptuals en els quals es basa, així com el procediment d'anàlisi de textos originals i traduccions, Juliane House ofereix en el seu manual alguns exemples de l'aplicació del seu model de crítica de traducció. Donat el caràcter global atorgat al seu model, House analitza textos de naturalesa ben diversa. Com ja he dit amb anterioritat, vaig aplicar el mètode Juliane House en el meu treball DEA a l'anàlisi de les traduccions catalana i castellana de la novel·la de Heinrich Böll *Haus ohne Hüter*, i els resultats van ser molt satisfactoris<sup>60</sup>. En l'actual treball voldria, però, revisar dos aspectes del model aplicat i mantenir-hi una aportació que ja havia fet en aquell treball:

- a) En el meu estudi de la novel·la *Haus ohne Hüter*, al costat de l'anàlisi lingüísticotextual basada en el model de House, vaig oferir una descripció de les característiques de la veu narrativa aplicant paràmetres narratològics, desvinculada, però, de l'anàlisi comparativa de text original i text traduït. En el present treball és la meua intenció, com ja he dit, incorporar aquesta anàlisi narratològica al model d'anàlisi textual global. Això implica una revisió del model de House, i el propòsit d'oferir-ne una versió específica per a l'estudi de textos narratius de ficció.
- b) La presentació de les anàlisis textuais que fa House en el seu manual és visualment poc pràctica de cara a contrastar el text original i la traducció. En

---

<sup>60</sup> M'hi referiré més concretament al capítol V

cap moment disposem dels dos textos enfrontats cara a cara, de manera que el lector ha d'anar fullejant endavant i endarrere, i ha de mirar de retenir les solucions textuais en la memòria. En el meu procés d'anàlisi i comparació de textos, intentaré presentar els fragments analitzats l'un al costat de l'altre, en l'annex 2.

- c) El mètode de comparació de House parteix del pressupòsit ideal que el crític de traduccions està en disposició de valorar de la mateixa manera i amb la mateixa solvència les característiques de textos escrits en dues llengües diferents. Si bé aquesta pot ser la circumstància d'alguns crítics de traducció, no ho és en molts casos, i no ho és en el meu. És per això que, en el meu treball, per a l'anàlisi dels fragments originals escrits en alemany recorreré a informants que tinguin l'alemany com a llengua materna, com ja vaig fer en el meu treball DEA. Pel que fa a les traduccions catalanes i castelles, també recorreré a l'ajut d'informants que puguin valorar amb més coneixement de causa les característiques de les traduccions catalanes i castelles d'obres de Böll fetes entre els anys seixanta i setanta.

#### *4.2. Revisió d'alguns conceptes del mètode de House per a l'aplicació a l'anàlisi de textos narratius de ficció.*

El mètode de crítica de traducció de Juliane House, com hem vist, és un mètode que, partint d'un enfocament pragmaticofuncional en l'estudi de la llengua, està dissenyat per donar resposta a tot tipus de text, de manera que els pressupòsits teòrics dels quals parteix i els procediments metodològics d'anàlisi que desenvolupa són molt genèrics i poc restrictius, i serveixen tant per analitzar una carta comercial, com un anunci de diari, com un poema simbolista, com el paràgraf d'una llei.

El rerefons teòric del mètode de House, la concepció del producte lingüístic integrat i en interacció amb la realitat del seu entorn, s'adiu perfectament amb la perspectiva d'anàlisi sota la qual pretenc analitzar el producte literari. Tanmateix, el fet que jo em centri exclusivament en l'anàlisi de textos literaris, concretament en textos narratius de ficció, fa aconsellable de restringir els paràmetres d'anàlisi del model per tal de guanyar efectivitat i profunditat en l'estudi. Així, tot mantenint els pressupòsits conceptuals bàsics en els quals es basa House, que acabem de veure, i

emparant-me en el seu model, voldria desenvolupar un mètode d'anàlisi i crítica de traduccions específic per a textos narratius de ficció.

Sembla que el procediment més adequat per emprendre aquesta revisió és intentar determinar en què consisteix l'especificitat textual dels textos narratius de ficció i, un cop fixats els aspectes pertinents per a l'estudi d'aquesta tipologia textual, revisar les categories contemplades en els quatre nivells d'anàlisi textual de House: LLENGUA/TEXT; REGISTRE; GÈNERE; FUNCIO INDIVIDUAL DEL TEXT.

Abans d'abordar aquestes qüestions estrictament textuais, però, se'ns planteja un problema de fons que determina la revisió sencera del model i que no podem perdre de vista en tota la seva aplicació. Es tracta de la qüestió de la 'literarietat' de la llengua, és a dir, de respondre a la pregunta: quines característiques fan que un determinat ús de la llengua sigui considerat literari? Al costat de la tradicional associació de la llengua literària al gènere líric, on manifestament el codi lingüístic es converteix en camp d'experimentació i en objecte central de reflexió del discurs, també en el discurs narratiu el codi lingüístic per si mateix és significatiu, i encara que no en el mateix grau, la formulació lingüística dels textos narratius de ficció contribueix de forma central a la construcció del sentit global de l'obra narrativa. El mateix Heinrich Böll, que mai veié reconeguda la dimensió literària de la seva obra i només la històrica i documental, ho formula, tot queixant-se, de la següent manera: "Der Inhalt einer Prosa ist doch ihre Voraussetzung, ist geschenkt" ('El contingut d'una prosa és la seva condició prèvia, et ve regalat') (citada per Balzer, 1987: 12). És a dir, allò que converteix una narració en literatura no és el contingut sinó la forma.

Les següents paraules de Katrin Zuschlag (2002), en part corresponents a una cita, on l'autora reflexiona al voltant de l'evolució històrica dels gèneres narratius i de la seva consideració per part dels estudis literaris, contribueixen a reforçar aquesta hipòtesi:

Wehle (1972, 123) spricht von der „Entfabelung“ im modernen Roman. ‚Entfabelung‘ bedeutet, daß im Vordergrund des Textes nicht mehr das Erzählen einer Geschichte steht, sondern das Erzählen selbst zum Erzählgegenstand erhoben wird:

[...] est traditionnel, tout ce qui tend à faire du roman *le récit d'une aventure*: est moderne, tout ce qui tend à faire du roman l'aventure d'un récit. (Ricardou zit. nach Hempfer 1982, 131). (Zuschlag 2002: 29)

[Wehle (1972, 123) parla de “desfabulació” en la novel·la moderna. “Desfabulació” vol dir que en el primer pla d’un text ja no hi trobem la narració d’una història, sinó que la narració mateixa hi és destacada com a objecte de l’acte de narrar:

[...] és tradicional tot allò que tendeix a fer de la novel·la *la narració d’una aventura*: és modern tot allò que tendeix a fer de la novel·la *l’aventura d’una narració*.]

Al meu entendre, cal considerar dues qüestions centrals per abordar aquest problema. D’una banda –seguint Roman Jakobson, en el seu cèlebre article “Linguistic and Poetics: Closing Statement”– considerem un text com a literari quan en la seva articulació el component formal és un dels principals mitjans de construcció del sentit global del text, encara que no en sigui l’únic. L’atenció prioritària sobre la forma en els textos literaris, especialment a partir de criteris estètics, és un aspecte que diferencia aquest tipus de text de la resta de gèneres discursius, on l’atenció sobre l’aspecte formal de la llengua també participa en la construcció del sentit del text, però no d’una forma central.

D’altra banda –observant criteris pragmàtics– considerem un text com a literari perquè el mateix text se’ns presenta com a tal, autointegrant-se en algun dels gèneres existents en el repertori de gèneres literaris d’una determinada tradició lingüísticocultural: novel·la; peça teatral; recull de contes; recull de poemes... Al llarg de la lectura comprovarem si aquesta identificació amb el gènere esmentat és pertinent. En tot cas, si iniciem la lectura d’un llibre que està classificat com a novel·la, activem immediatament els paràmetres de lectura que en la nostra tradició lingüísticocultural serveixen per reconèixer aquest tipus de text. Encara que el text presenti algunes transgressions en les normes del gènere, sempre que aquestes no siguin extremes, l’activació d’un marc de referència que ens diu : “Això és una novel·la” es manté al llarg de la lectura. L’ús de la categoria GÈNERE en el model d’anàlisi de House es manifesta en aquest aspecte del tot operatiu.

La perspectiva pragmàtica en la consideració de la qüestió de la ‘literarietat’ de l’ús de la llengua no presenta problemes metodològics per a l’aplicació del model de House. Un discurs, a través de la forma com se’ns presenta, ja ens està dient de quina manera cal llegir-lo. L’existència d’uns GÈNERES fixats per una tradició lingüísticocultural dels quals el lector té ple coneixement serveixen per activar el mecanisme: “cal llegir aquest text d’aquesta manera”. Pel que fa a l’anàlisi de traduccions, caldrà recórrer, com a molt, a la consideració de ‘filtres culturals’ aplicats pel traductor, els quals donaran raó de determinades decisions preses en el procés de

traducció, produïdes per presumptes incompatibilitats de gènere entre tradicions lingüísticoculturals diferents.

La consideració de la forma com a element constitutiu i actiu en la construcció del sentit en el text literari, veritable nucli gordià d'aquesta qüestió, és més conflictiva. Si acceptem aquest fet, sembla plausible afirmar que tot intent de traducció està condemnat al fracàs, perquè precisament la traducció consisteix a substituir unes formes lingüístiques per unes altres. Crec, però, que precisament des d'un model d'anàlisi com el de House, adoptant una perspectiva d'equivalència funcional, és possible donar resposta a aquestes qüestions i també als enormes problemes que presenten als estudis i a la pràctica de traducció.

Observem ara, però, els elements textuais específics dels textos narratius de ficció.

#### 4.2.1. Modes de Narrar

En el camp dels estudis literaris, des del formalisme rus ençà, la modalitat literària que, amb escreix, ha acaparat l'atenció dels estudiosos ha estat la narrativa. Cal dir també que els gèneres narratius són actualment els que gaudeixen amb diferència de la predilecció del públic, i satisfan amb la seva diversitat les exigències estètiques i intel·lectuals d'un ventall amplíssim de lectors. Les perspectives d'anàlisi des de les quals s'han abordat els gèneres narratius són múltiples, així com les distincions, categories i classificacions que els diversos estudiosos han aportat per descriure els seus diferents constituents.

D'entre les diverses categories fixades com a definitòries d'aquest gènere, d'entre totes aquelles proposades per al desglossament i anàlisi dels seus components, aquelles que em semblen alhora més essencials i més pertinents de cara a l'estudi i comparació d'un text original i la seva traducció són, d'una banda, la construcció de la veu narrativa i, de l'altra, la presentació del món de ficció. Katrin Zuschlag (2002), en el seu manual sobre narratologia i traducció literària, fa un repàs d'aquells trets que fins a l'actualitat els diferents estudiosos han considerat essencials i definitoris dels gèneres narratius. Citant Gülich diu:

Dabei werden Gülich zufolge stets zwei Merkmale als konstitutiv für die Erzählung vorausgesetzt, zum einen die Beteiligung von belebten Wesen an den erzählten Ereignissen und

zum anderen mindestens zwei in logischer oder chronologischer Relation zueinander stehende Ereignisse oder Handlungen, die eine Veränderung des Ausgangszustands bewirken. (Zuschlag, 2002: 11)

[ Seguint Gülich, hi ha sempre dos trets en la narració la presència dels quals, com a constitutius del gènere, és considerada una premissa obligatòria, d'una banda la participació d'éssers vius en els fets narrats, i de l'altra la presència com a mínim de dos esdeveniments o accions relacionats lògicament o cronològicament entre ells, els quals manifesten entre si una alteració de l'estat inicial de coses.]

Però tot seguit, l'estudiosa alemanya incorpora la figura del narrador com a tercer element constituït dels gèneres narratius:

Eine dritte und meines Erachtens wesentliche Ergänzung der Definitionen von Erzählungen liefert Stanzel (1979, 15), der die „Mittelbarkeit als Gattungsmerkmal der Erzählung“ benennt. Damit wird eine deutliche Abgrenzung von erzählender und dramatischer Literatur ermöglicht, denn alle bislang genannten Kriterien treffen ebenso auf das Drama wie auf Erzählung zu [...] Deshalb scheint mir durchaus sinnvoll, die Mittelbarkeit als grundlegendes Merkmal erzählender Literatur vorzusetzen –auch wenn der Erzähler sich manchmal, etwa im reinen Dialogroman, so stark zurücknehmen kann, daß er im Text nicht mehr nachzuweisen ist. Die Mittelbarkeit ist eine abstrakte Größe, die konkret werden kann, aber nicht konkret werden muß. (Zuschlag 2002: 12)

[Una tercera i, segons el meu parer, essencial aportació a les definicions dels gèneres narratius, la dona Stanzel (1979, 15), el qual assenyala la “‘mediació’ com a tret definitori de gènere de la narració”. D'aquesta manera s'aconsegueix una distinció clara entre literatura narrativa i dramàtica, ja que els criteris fins ara esmentats són pertinents tant per al drama com per a la narració [...] Per això em sembla absolutament pertinent considerar la ‘mediació’ com a tret bàsic de la literatura narrativa –encara que el narrador de vegades, com en el cas de la novel·la dialogada, pugui replegar-se tant que la seva presència en el text sigui indemostrable. La ‘mediació’ és una dimensió abstracta, que es pot concretar, però que no cal que es concreti.]

La figura del narrador és la intermediària entre el lector i els fets reproduïts en l'interior de la narració, fets que en el cas del gènere que ens ocupa constitueixen un món referencial en si mateixos. Tant li fa la vinculació estètica d'una obra narrativa, i el seu caràcter més o menys realista, el món tancat pel narrador en l'interior d'una narració és un món autònom de referències i realitats, un món de ficció. L'accés del lector a aquest món es produeix a través de la veu o veus narratives que condueixen el fil de l'obra. Fins i tot en el cas de les novel·les íntegrament dialogades això és així. Des d'un punt de vista teòric, en aquest gènere ‘narratiu’ el filtre de la narrativitat desapareix



d'una forma explícita, però el lector no accedeix directament als actes verbals de la ficció, com passaria en els gèneres dramàtics, sinó a la tria i a la presentació que el narrador en fa. Si no perdem de vista que ens movem sempre en el terreny de la literatura narrativa i per tant de la ficció, hem de considerar l'ús del diàleg com a recurs del narrador per presentar d'una determinada manera la realitat del món de ficció. El model que empraré per analitzar la construcció de la veu narrativa en textos narratius de ficció, que de seguida presentaré, pot contribuir a aclarir aquests aspectes.

La veu narrativa, així, les seves característiques lingüístiques, la manera com ens presenta la realitat de la ficció, en definitiva l'articulació de l'acte de parla concreta que representa la narració és l'àmbit a què es restringirà la meua comparació entre textos originals de Heinrich Böll i les seves traduccions catalanes i castellanes. En la distinció dels formalistes russos entre fàbula/ subjecte (estructura profunda de l'obra, ordenada lògicament i cronològica/ formulació actual de l'obra, superfície textual), jo em centraré en l'estudi del subjecte, en la superfície textual. Ara bé, en tant que no podem oblidar que la llengua en el seu ús literari contribueix a la construcció del sentit i que el discurs literari en les narracions de ficció té com a objecte la presentació d'un món de referència autònom, no podem oblidar la resta de constituents de l'obra literària narrativa perquè són una conseqüència de l'articulació del discurs del narrador, la seva veu els va conformant a mesura que avança. El tractament del temps, el tractament de l'espai, l'organització i l'estructura del discurs, la presentació i caracterització dels personatges depenen de la formulació lingüística concreta que en fa el narrador, i és en aquest sentit que jo m'hi referiré.

Insisteixo, però, que allò que és decisiu per a la traducció i per a la crítica de la traducció és observar de quina manera està construïda la superfície lingüística de l'obra narrativa.: qui parla? com parla? La pregunta: per què qui parla, parla així? és una pregunta posterior, que naturalment també necessita ser contestada, en una fase posterior d'interpretació global de l'obra literària concreta. En l'exercici de la traducció, doncs, i en la crítica de la traducció ens situem inicialment en el nivell d'estudi de la parla (en la distinció llengua/ parla de Saussure), i des del punt de vista dels estudis literaris en l'òrbita de la construcció de la veu narrativa i en l'estudi dels modes de narrar. Per analitzar aquest darrer aspecte em basaré en el treball de Matias Martinez i Michael Scheffel *Einführung in die Erzähltheorie* (2000), tot i que tindrà en compte les

categories emprades per altres autors en analitzar l'articulació de la veu narrativa en les obres narratives de ficció.

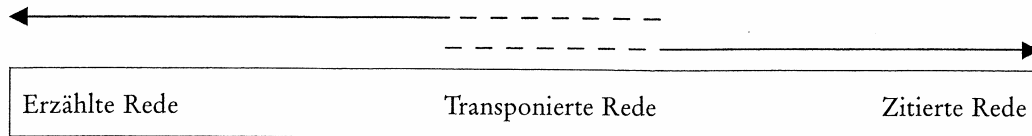
Semblantment a Katrin Zuschlag (2002), també Martínez/ Scheffel recorren a la distinció conceptual i pragmàtica entre les categories mediació/ immediatesa (*Mittelbarkeit/ Unmittelbarkeit*) en l'articulació del text per definir les característiques de les modalitats específiques dels gèneres narratius de ficció. En el seu manual de l'any 2000 aborden aquesta distinció en l'apartat dedicat als 'Modes de la narració'.

Per classificar els diferents modes de la narració, Martínez/ Scheffel distingeixen entre dues possibilitats narratives bàsiques: *mode dramàtic* i *mode narratiu*. El *mode dramàtic* correspon a la presentació directa per part del narrador dels pensaments o actes de paraula dels personatges: a través del diàleg o del monòleg interior, per exemple. El *mode narratiu*, al seu torn, correspon a la representació mediatitzada d'aquests pensaments o intervencions verbals per la figura del narrador: el discurs indirecte n'és un exemple. Mode narratiu i mode dramàtic representen els dos extrems d'una coordenada en la qual trobem diferents modes de narrar, caracteritzats per la major o menor participació del narrador en la seva formulació. Aquests modes de narrar es poden concretar bàsicament en tres categories discursives: *Erzählte Rede* ('discurs narrat') com a mode més mediatitzat i situat a l'extrem més narratiu, *Zitierte Rede* ('discurs citat') com a mode menys mediatitzat i situat a l'extrem més dramàtic, i finalment *Transponierte Rede* ('discurs traslladat') com a mode intermedi i que descriu la reproducció per part del narrador d'actes parlats o pensaments dels personatges.

La diferència conceptual de la distinció 'mediació/ immediatesa' entre Martínez/ Scheffel i Zuschlag rau en el fet que els primers utilitzen aquesta categoria per distingir les possibilitats de construcció del discurs de què disposa un narrador, erigint-se sempre ell en organitzador del discurs literari, i a Zuschlag, en canvi, aquest concepte serveix per distingir els gèneres narratius dels altres gèneres literaris. Crec que és compatible recórrer a aquest concepte en les seves dues accepcions. D'una banda, caracteritzem els gèneres narratius en contrast amb els altres gèneres literaris per la presència del narrador-intermediari, de l'altra observem de quina manera aquest narrador s'implica en la presentació del món de ficció característic dels gèneres narratius de ficció: des d'una presència aclaparadora fins a una desaparició aparent. Veiem ara l'esquema de Martínez/ Scheffel:

NARRATIVER MODUS  
(Mittelbar)

DRAMATISCHER MODUS  
(Unmittelbar)



Beispiele:

#### Präsentation von gesprochener Rede

Erzählte Rede		Abnahme an Mittelbarkeit
– Erwähnung des sprachlichen Akts:	Valtin sprach mit Grete.	
– Gesprächsbericht:	Valtin erzählte Grete von einem Nest.	
Transponierte Rede		
– indirekte Rede:	Valtin sagte zu Grete, daß sie ein Nest in ihrem Garten hätten.	
– erlebte Rede:	Ja, sie hatten wirklich ein Nest in ihrem Garten!	
Zitierte Rede		
– direkte Rede:	Valtin sagte zu Grete: «Weißt du, wir haben ein Nest in unserm Garten!»	
– autonome direkte Rede:	Weißt du, wir haben ein Nest in unserm Garten!	

#### Präsentation von Gedankenrede

Erzählte Rede		Abnahme an Mittelbarkeit
– Bewußtseinsbericht	Valtin hatte darüber nachgedacht, ob er Grete ein Geheimnis verraten sollte, und er war nun entschlossen, es auszulaudern!	
Transponierte Rede		
– indirekte Rede:	Valtin sagte sich, daß er Grete von dem Nest erzählen wolle.	
– erlebte Rede:	Doch, jetzt wollte er Grete unbedingt von dem Nest erzählen!	
Zitierte Rede		
– Gedankenzitat:	«Ich will Grete jetzt unbedingt von unserm Nest erzählen», dachte er.	
– Autonomer Innerer Monolog:	Da kommt Grete in den Garten. . . sie sieht traurig aus. . . na, da will ich ihr doch mal von unserm Nest erzählen. . .	

(Martínez/ Scheffel 2000: 62)

I ara vegem-ne la traducció al català:

## MODE NARRATIU

(mediatitzat)

← ← ← ← ← ←

**discurs narrat**

## MODE DRAMÀTIC

(sense mediatitzar)

→ → → → → →

**discurs traslladat**

**discurs citat**

exemples:

### Presentació d'actes de parla

#### *Discurs narrat*

- Referència a l'acte de parla:
- Relació de l'acte parlat:

“Valtin va parlar amb Grete”

“Valtin va parlar a Grete d'un niu”

#### *Discurs traslladat*

- Discurs indirecte:
- Discurs indirecte lliure ('Erlebte Rede')

“Valtin va dir a Grete que tenien un niu al jardí.”

“Sí, realment tenien un niu al seu jardí.”

#### *Discurs citat*

- Discurs directe:
- Discurs directe autònom:

“Valtin va dir a Grete: - Saps, tenim un niu al jardí!”

“Saps, tenim un niu al jardí!”

### Presentació de pensaments

#### *Discurs narrat*

- Relació de pensaments:

“Valtin havia estat rumiant sobre si havia de revelar un secret a Grete o no, i ara estava decidit a esbombar-lo.”

#### *Discurs traslladat*

- Discurs indirecte:

“Valtin es digué que volia parlar a Grete del niu”

- Discurs indirecte lliure: “I tant, ara sí que volia parlar del niu a Grete.”

*Discurs citat*

- Cita de pensament: “- Ara sí que vull parlar a Grete del niu”, va pensar ell.
- Monòleg interior autònom: “Ara arriba Grete pel jardí... se la veu trista... va, a veure si finalment li parlo del nostre niu...”

Les obres narratives de ficció –especialment les novel·les– es caracteritzen per la seva extensió i per la variació potencial en l’articulació del discurs narratiu, tant sigui per la combinació de narradors diferents, com per l’adopció per part d’un sol narrador de diferents registres i procediments narratius. L’anàlisi de les característiques lingüístiques, textuais i narratològiques del discurs en una novel·la o en un text narratiu de ficció passa per la detecció, seguint el model més amunt presentat, de les diferents veus narratives que la componen. Analitzar el discurs narratiu d’una novel·la completa i de la seva traducció fóra una feina llarguíssima i completament innecessària. L’anàlisi de les obres de Böll que emprendre més endavant es basarà en l’anàlisi d’alguns fragments representatius la tria dels quals estarà degudament justificada en funció de les modulacions i canvis de les característiques de la veu narrativa. L’aportació de les categories de Martinez/ Scheffel al model de House per a l’anàlisi d’aquests fragments estarà acompanyada per la introducció d’altres categories específiques procedents del camp de la narratologia, com veurem.

#### 4.2.2. Mons discursius en les obres de ficció

Donada la naturalesa doble de l’obra de ficció, en la qual conviuen dos marcs de referència i dos mons discursius (l’autònom i autoreferencial d’una banda, i l’històric de l’altra), com assenyala House, l’aplicació del seu model d’anàlisi s’ha de plantejar amb una determinada duplicitat. L’anàlisi dels fragments fixats com a constitutius d’una obra narrativa ha de revelar en primer lloc la manera com el text narratiu s’articula internament: veus, modulacions o registres diferents, associats a diverses modalitats discursives i a diverses funcions en l’interior del text. Un cop fixat el disseny interior del text, cal estudiar de quina manera el discurs s’integra en el context històric concret

de la cultura de sortida. Aquesta duplicitat de marcs referencials i de mons discursius afecta l'aplicació del mètode de la següent manera:

– D'una banda observaré la LLENGUA/TEXT i els REGISTRES del text des d'una perspectiva interna i els atribuiré una FUNCIO INDIVIDUAL compositiva en el marc referencial i el món discursiu de la ficció. La categoria GÈNERE es manifesta aquí innecessària en tant que ens bellugem ja dins un gènere textual determinat.

– De l'altra observaré la LLENGUA/TEXT, els REGISTRES, el GÈNERE i la FUNCIO INDIVIDUAL DEL TEXT des d'una perspectiva externa i tenint en compte els elements contextuais històrics.

El mateix procediment s'ha d'aplicar a l'anàlisi de les traduccions. Convé en aquest punt, però, recordar les característiques que House atribueix a la traducció *overt*, que és, en principi, la que s'adiu a la traducció de textos narratius de ficció i a obres literàries en general. En la seva definició d'aquest tipus de traducció, House afirma que la FUNCIO d'una traducció *overt* és facilitar al lector de la cultura d'arribada l'accés al text original i al seu impacte en la cultura de sortida. Això ho aconsegueix el traductor mantenint-se fidel a les característiques textuais de l'obra original, encara que això provoqui estranyesa en el lector de la cultura d'arribada. Aquesta fidelitat a les característiques del text original té, però, certs límits, i els límits temporals són els més obvis. Així com una obra literària en la seva formulació original té, en la seva cultura originària, una vida molt llarga –per posar un exemple, els textos literaris catalans més antics són per al lector actual culte encara força accessibles–, les traduccions tenen data de caducitat. Fóra absurd pretendre realitzar la traducció d'una obra de Shakespeare en un català del segle XVI o XVII per facilitar, així, al lector l'accés a una determinada interacció entre obra i context –entre altres coses difícilment trobaríem cap traductor que pogués fer aquesta feina. La traducció *overt* és efectivament plausible, tal com la planteja House, en la traducció de literatura contemporània, però en la traducció de clàssics d'altres literatures, cal insistir en l'aspecte de la seva FUNCIO en tant que *facilitadora* de l'accés no només a una relació text/context determinada sinó explícitament a una altra època. En aquest sentit les alteracions del traductor en els nivells de LLENGUA/TEXT i les regulacions en el nivell de REGISTRE en un text,

que en el model de House per a la traducció *overt* no serien admeses, són d'esperar i cal entendre-les com a obligatòries.

Pel que fa al GÈNERE, ja ho hem vist, l'aplicació d'aquesta categoria en l'estudi de textos adquireix sentit en la seva dimensió històrica i contextual, tant pel que fa a la integració del text en la cultura de sortida, com pel que fa a la introducció del text traduït en la cultura d'arribada. Amb l'ajut d'aquesta categoria podrem determinar si la incorporació d'una traducció en la cultura d'arribada implica d'alguna manera l'alteració de les seves tradicions textuais i de gènere existents. Els resultats de l'estudi, d'entrada, caldrà relativitzar-los al màxim, en tant que només un estudi de grans dimensions pot donar raó del paper que la literatura traduïda exerceix en un moment històric determinat en un sistema literari concret. Sí que serà possible, però, especular amb la representativitat del meu estudi i dels resultats que n'obtingui. Serà aleshores quan caldrà abordar un aspecte que ja apuntava abans: la interpretació de la traducció d'una obra literària com la d'un fenomen de contacte entre sistemes literaris susceptible de ser estudiat en termes amplis tal com fan els representants de la teoria del polisistema.

L'estudi de la traducció d'uns textos narratius de ficció concrets, els de Böll al català i al castellà, s'insereix, així, en un estudi de dimensions més àmplies: no es tracta només de determinar la qualitat d'una determinada traducció, ni de descriure les circumstàncies que fan que una traducció sigui com és, més aviat es tracta de situar històricament una traducció a partir d'una anàlisi lingüística rigorosa i exhaustiva.

L'aplicació del mètode de House en el meu estudi, doncs, no és per si mateixa una finalitat, com tampoc ho és l'avaluació de les traduccions. És una part, principal això sí, de l'estudi de recepció de l'obra de Heinrich Böll a Espanya.

#### *4.3. Presentació del mètode de House revisat per a l'aplicació a textos narratius de ficció*

És el moment de tornar altra vegada al mètode de House, tenint en compte les reflexions i canvis proposats més amunt.

Iniciem l'estudi centrant-nos en una obra traduïda que ha estat seleccionada a partir de la seva presumpta FUNCIO i GÈNERE en la cultura d'arribada; aquesta tria ens condueix a l'estudi de l'obra original i, després, a la comparació de les característiques d'aquesta obra amb les característiques de la traducció. D'alguna

manera la lectura de l'obra original representa ja una primera aplicació, a la inversa, del model d'anàlisi de traduccions. Dels nivells textuais superiors en els quals emmarquem la nostra lectura –encara sense definir definitivament, és clar– realitzem una lectura detallada de la narració, destinada a la detecció dels registres i veus narratives que la componen, i a la selecció dels fragments en què es basarà l'estudi.

Tot i que més amunt he assenyalat una duplicitat en l'articulació dels textos narratius de ficció, en tant que en ells conviuen dos marcs referencials i dos mons discursius, el fictici i l'històric, l'aplicació del mètode House tant en l'estudi del text original com en el de la traducció s'efectuarà unitàriament en cada cas, aclarint en cada moment de l'aplicació quina dimensió del text es veu afectada i de quina manera. La decisió de no optar per un desdoblament en l'aplicació del mètode respon a dos motius bàsics:

- a) La veu narrativa en aquest tipus de text actua d'intermediària entre el món de la ficció i el món històric. Es fa difícil de destriar exactament en l'anàlisi d'aquest aspecte textual central quines característiques serveixen per a construir el món discursiu intern i quines altres serveixen per establir un pont amb el context històric de l'obra i amb els lectors potencials.
- b) Desglossar l'aplicació del mètode en dues fases per a cada text –original i traducció– contribuiria a allargar i complicar l'estudi, i obligaria probablement, com en el cas de l'articulació de la veu narrativa, a repeticions innecessàries.

Iniciem finalment l'anàlisi dels diferents fragments constitutius escollits, triats, com deia, en funció de les característiques de la veu/ veus narratives que construeixen l'estructura interna de l'obra a estudiar.

L'instrumentari que empraré per l'anàlisi del nivell LENGUA/TEXT és el mateix que el que House assenyala en el seu model.

El nivell textual de REGISTRE es veurà modificat en alguns aspectes i per tant el presento en detall:



A 'Camp' es presentarà, des de la perspectiva de l'articulació interna del text, l'argument de la narració, les característiques del món de ficció en què s'emmarca, i els trets dels diferents personatges actants. També s'especificarà la relació que cada fragment triat per a l'anàlisi estableix amb el conjunt global del text. Per a la presentació de l'argument del text és útil recórrer a la distinció dels formalistes russos entre 'fàbula/subjecte', que ja hem vist, o a la que fan els estructuralistes entre 'història/ discurs'. En aquest apartat interessa presentar els fets cronològicament o lògicament, i no en la seva formulació artística: ens centrem, així, en el terreny de la 'fàbula' o de la 'història' i deixem de banda el 'subjecte' o 'discurs'.

Pel que fa a la dimensió externa del text, es posarà en relació el contingut argumental i temàtic de l'obra, el seu món discursiu i els personatges actants amb la realitat històrica en què s'insereix el text de ficció. S'assenyalarà la voluntat més o menys realista del text.

A 'Tenor' es concretarà el nombre de veus narratives, en cas que n'hi hagi més d'una, o les modulacions que adopta la veu narrativa única, en cas que n'hi hagi només una. Fet això s'analitzarà cadascuna de les varietats establertes a partir dels següents paràmetres:

- a) Origen social, geogràfic i històric del narrador
- b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador
- c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit.
- d) Actitud social del narrador (reproduïda també en tres estils possibles: formal-referencial o estàndard -informal).

Es compararà en aquest apartat la posició del narrador en el món de ficció amb l'associació dels seus trets a una determinada posició social eventual en el context històric d'aparició del text.

A 'Mode' s'analitza el text en la seva dimensió comunicativa. Donada la complexitat del text literari en tant que fet de comunicació, especialment deguda a les característiques de la seva veu narrativa, aquesta categoria concentra la majoria d'incorporacions metodològiques de tota la revisió del model. L'acte comunicatiu

literari explícit s'efectua entre un narrador (figura ja complexa en si mateixa en tant que intermediària entre el món de ficció i el món històric) i un lector implícit (en tant que figura deslligada d'una realitat concreta i amb unes característiques suposades pel narrador. El 'lector ideal' és aquell que sap entendre les intencions del narrador en el text de ficció). Les categories d'autor –en el meu cas Böll– i de lector històric –aquells que protagonitzaren la recepció de les obres de l'autor alemany– queden excloses d'aquest paràmetre en tant que no tenen dimensió textual. Sembla difícil, tanmateix, no associar-les de forma intuïtiva a les figures del narrador i del lector implícit. Queda clar, en aquest estudi, però, que aquesta relació ja s'ha analitzat en la descripció històrica dels processos de recepció de Böll a Alemanya i a Espanya.

El primer que cal fer per fixar de quina manera realitza el narrador el seu acte de comunicació és descriure des de quina perspectiva narra, quina distància manté amb el món que retrata. Martinez/ Scheffel, seguint Genette, distingeixen tres graus de focalització possibles en la configuració de la perspectiva d'un narrador:

1. Focalització 0 (=autorial): en la qual el narrador sap o diu més del que qualsevol altra figura sap o percep.
2. Focalització interna (=actorial): en la qual el narrador no diu més del que la figura sap.
3. Focalització externa (=neutral): el narrador diu menys del que la figura sap

En segon lloc, a 'Mode' s'ha de classificar la veu/ veus de la narració a partir de la seva manera de presentar el món de la ficció. Això es farà seguint les tres categories proposades per Martinez/ Scheffel per a l'anàlisi de l'articulació del discurs del narrador: 'discurs narrat', 'discurs traslladat' o 'discurs citat', tal com he descrit més amunt.

En l'anàlisi i determinació del REGISTRE/ REGISTRES del text narratiu de ficció, considerant els aspectes més amunt esmentats, cal definir explícitament les correspondències entre els REGISTRES fixats en l'interior del text i els REGISTRES existents en el seu context lingüísticocultural d'aparició. És evident que la construcció del text per part del narrador a partir de registres diferents està feta amb la intenció de provocar unes determinades associacions amb registres externs del món de ficció.

Aquesta dinàmica constant en l'articulació del món de ficció a partir de trets del món contextual històric caracteritza el fet literari dels textos narratius de ficció, i definir de quina manera s'estableix aquesta relació és clau per a l'estudi del text original i també de les traduccions.

Al costat de les categories fixades per House per a l'anàlisi del REGISTRE, que la lingüista pren de la lingüística funcional, concretament de Halliday i Martin, hi ha un aspecte que convé analitzar també en aquest apartat, en tant que element central de l'articulació del discurs literari: la forma. En el model de House, la consideració de la forma lingüística es redueix al seu valor instrumental per a definir categories semiòtiques superiors com són el REGISTRE i el GÈNERE. Si partim del fet que en el llenguatge literari la forma és també constructora del sentit, cal veure de quina manera ho fa. En la definició del REGISTRE/ REGISTRES caldrà determinar de quins procediments formals es val un narrador per articular el seu text, i de quina manera contribueix la construcció formal a la construcció del seu sentit global. Per posar un exemple: un dels trets estilístics constants en la narrativa de Böll és la repetició: repetició de *leitmotifs*, repetició d'imatges, repetició d'estructures sintàctiques, etc. Aquest procediment és d'una banda un procediment de fixació del sentit del text en determinats elements que, repetits, es veuen destacats i convertits en la categoria de símbols, però també és una manera de retratar el decurs de l'existència en el món dels personatges ficticis de les obres de Böll: les seves vides no es basen en un progrés lineal, sinó més aviat en la repetició d'actes, experiències i pensaments. Més enllà d'aquestes consideracions, i parlant de manera genèrica, la repetició d'elements formals és part de la nostra manera de concebre l'articulació del text literari, el cas més extrem és el de la poesia, i d'això, Böll n'és perfectament conscient. Abordaré l'anàlisi d'aquests aspectes en l'apartat que anomeno ELABORACIÓ FORMAL, dins de REGISTRE.

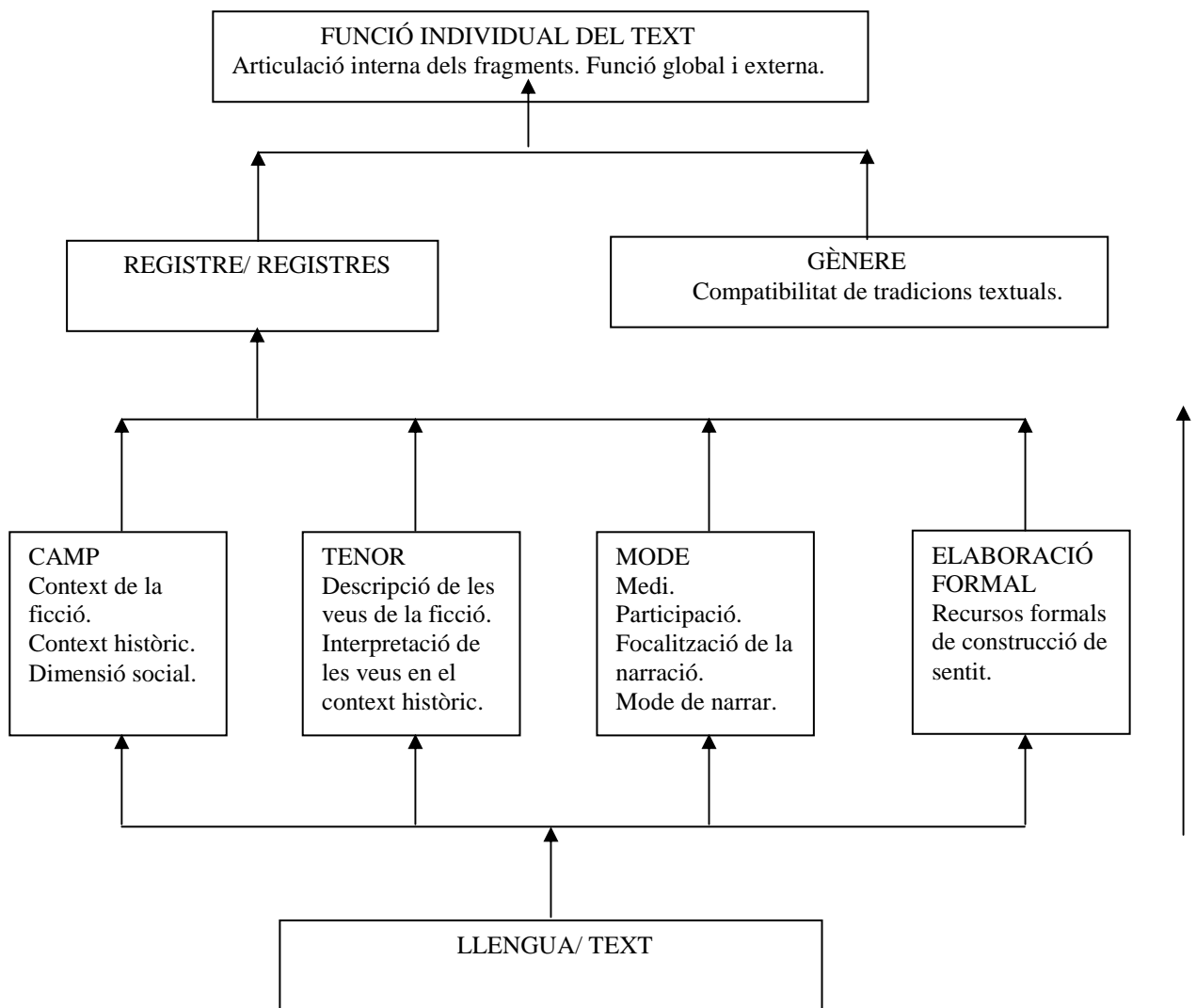
Pel que fa a la categoria de GÈNERE, la seva anàlisi només té sentit en la consideració de la dimensió externa del text. Cal presentar en aquest punt i de forma genèrica, les característiques dels textos narratius de ficció en la tradició lingüisticocultural de sortida en el moment històric d'aparició del text: els diferents corrents o subgèneres, les estètiques dominants i les eventuais particularitats del text analitzat en relació a aquesta tradició. Aquesta descripció ens permetrà calibrar més

endavant possibles desajustaments o incompatibilitats del GÈNERE del text original amb les tradicions de GÈNERE existents en la cultura d'arribada.

A l'hora d'abordar la definició de la FUNCIO INDIVIDUAL DEL TEXT, cal recórrer altra vegada a la distinció de les dues dimensions de lectura dels textos narratius de ficció. En primer lloc, cal fixar les diferents FUNCIONS que els diferents REGISTRES presents en el text, exemplificats pels diferents fragments analitzats, desenvolupen en l'articulació del món discursiu intern de l'obra. Els paràmetres ideacional/ interpersonal que utilitza House en aquest nivell textual s'han d'aplicar per caracteritzar les diferents veus narratives des d'un punt de vista intern, com ja hem vist.

En el moment d'abordar globalment la FUNCIO del TEXT en el context de la cultura de sortida, la distinció ideacional/ interpersonal s'ha d'aplicar a la totalitat del text. La distinció d'aquestes categories aquí s'ha de relacionar amb la perspectiva estètica/ ideològica del narrador. La figura del narrador pot ser entesa, així, com una instància que aborda la presentació del món de la ficció amb una intenció més objectiva o amb una voluntat més subjectiva. No podem oblidar en cap cas el caràcter de ficció que té sempre la figura del narrador i el text narratiu de ficció, però en tant que el text narratiu de ficció s'insereix en un context històric determinat, la definició d'aquest aspecte és clau en la interpretació final del text narratiu i del seu valor en la cultura de sortida.

Vegem esquematitzat a la pàgina següent el procés d'aplicació del model de House, revisat per a l'anàlisi de textos narratius de ficció:



Un cop analitzat el text original, cal aplicar el mètode d'anàlisi a l'estudi dels textos traduïts per comprovar si en els nivells de LLENGUA/TEXT i REGISTRE s'estableix una relació d'equivalència funcional amb l'original. En l'anàlisi del component formal de REGISTRE cal observar com soluciona el traductor els problemes que inevitablement se li plantegen: jocs lingüístics, dobles sentits, repeticions, associacions deliberades, etc.

Després de sotmetre la traducció a l'anàlisi dels nivells de LENGUA/TEXT i REGISTRE, cal determinar en quina mesura existeixen incompatibilitats de GÈNERE entre les tradicions lingüísticoculturals de la cultura de sortida i les de l'arribada, i en cas afirmatiu, de quina manera han afectat la traducció en els nivells fins ara analitzats. Quins canvis ha hagut d'efectuar el traductor per adaptar el text a les condicions de gènere de la cultura d'arribada? La comparació dels límits dels gèneres entre tradicions lingüísticoculturals diferents ens donarà peu més endavant a la consideració de la traducció com a font d'innovació en una determinada cultura, entre altres aspectes més generals de la traducció.

En l'anàlisi de la FUNCIO INDIVIDUAL DEL TEXT dels fragments escollits, cal esperar equivalència funcional entre text original i traducció. Pel que fa a la dimensió externa de la FUNCIO del text en la cultura d'arribada, hem arribat al punt culminant de la nostra anàlisi. Bàsicament cal respondre a una pregunta: aconseguix el traductor, respectant l'equivalència funcional en els nivells textuais anteriors, facilitar l'accés als lectors de la cultura d'arribada a la FUNCIO de la narració en el context original, tal com ho planteja House? Ho pretén?

La resposta a aquestes preguntes cal relacionar-les més endavant amb qüestions relatives al procés de recepció que s'allunyen de l'anàlisi textual, però que presento ara breument per recordar altra vegada que aquest estudi s'insereix en un estudi de dimensions superiors. Les qüestions bàsiques són aquestes: per què es tradueix Böll en l'Espanya dels seixanta i dels setanta? La traducció de les seves obres: és un intent de conèixer l'Alemanya de la postguerra i del 'miracle econòmic', o és més aviat l'intent d'incorporar un autor que s'enfronta amb la seva obra a la realitat històrica conflictiva del seu país, i d'aquesta manera oferir un model als escriptors autòctons? O són totes dues coses? Aquestes preguntes surten ara del marc d'anàlisi delimitat en aquest capítol, i aquí no se'ls pot donar resposta. Per tant les abordaré més endavant, en el capítol de les Conclusions. Al meu entendre es tracta de qüestions centrals per a l'estudi de la traducció literària que cal tenir en compte al llarg de l'anàlisi textual concret i que necessiten una resposta per tal de poder valorar i descriure correctament una traducció.

Abans de considerar el model de House al costat d'altres models de crítica de traducció, voldria insistir en un aspecte que ja he assenyalat anteriorment i que House

no té en compte en cap de les versions del seu mètode: es tracta de la competència lingüística que ha de demostrar el crític de traduccions tant en la llengua de sortida com en la d'arribada. Així com intuïtivament s'espera tant del traductor com del crític de traducció una competència excepcional en la llengua d'arribada, en el model de House totes dues llengües exigeixen un domini complet i profund per part de tots dos. Si això es correspon a la pràctica d'aquestes disciplines és més difícil de dir.

#### *4.4. El model de House al costat d'altres perspectives teòriques de crítica de traducció.*

En la presentació del model d'anàlisi de traduccions de Juliane House ja he intentat justificar parcialment quins aspectes del seu mètode han estat decisius a l'hora d'optar per la seva tria en el meu estudi. Bàsicament han estat tres:

- a) La concepció i interpretació del text en el seu context: tant del text original com de la seva traducció.
- b) La base lingüística del seu model d'anàlisi. Partint d'una concepció sistèmica i funcional del llenguatge, l'aplicació del mètode es basa en la comparació de les característiques lingüísticotextuals del text de sortida amb les del text d'arribada.
- c) La definició de la relació entre text original i text traduït es descriu en termes d'equivalència funcional.

Passo ara a repassar punt per punt aquests aspectes i a relacionar el tractament que hi dóna House amb el tractament que hi donen altres teories dels estudis de traducció.

##### *4.4.1. Els textos en els seus contextos*

Com ja he assenyalat a l'inici d'aquest apartat, la consideració dels elements contextuals i històrics em sembla essencial en la descripció de qualsevol tipus de text – també el literari– sigui un text original, una traducció, una versió, una adaptació, etc. En aquest sentit, hi ha diferents escoles, teories i autors en el camp dels estudis de traducció que centren la seva atenció precisament en l'anàlisi del component històric en l'estudi

de l'activitat literària. Des de les darreries dels anys setanta, un grup d'estudiosos nascut al voltant d'Itamar Even-Zohar, l'escola de Tel-Aviv, ha exercit una influència molt gran en els estudis de traducció, desenvolupant l'anomenada 'teoria del polisistema'. Un dels màxims representants d'aquesta escola en el camp dels estudis literaris i de traducció ha estat Gideon Toury.

Els polisistèmics plantegen els estudis de traducció exclusivament en l'àmbit de la cultura d'arribada i conceben el producte literari inserit en un sistema que consta d'una banda d'un cànon, que des de la seva posició central determina les característiques de la producció literària de tot el sistema, i d'altra banda d'una producció marginal, on s'agrupen corrents literaris històricament superats, corrents tot just acabats de crear o corrents que tenen una vida paral·lela a la producció canònica. Les normes que dicta el cànon evolucionen al llarg del temps, i les obres i corrents literaris passen d'ocupar un lloc central en el sistema, en un moment històric determinat, a ocupar un lloc marginal o a desaparèixer... i a la inversa. En l'articulació i evolució del sistema literari intervenen els altres sistemes que configuren l'entrellat complet d'una cultura i d'una societat determinades. Un dels mitjans que converteix en dinàmica l'estructura interna del sistema literari és la traducció. Per efectuar un diagnòstic sobre la vitalitat, la força i les característiques d'un sistema literari determinat, cal estudiar quin paper hi juguen les obres traduïdes al costat de la producció literària autòctona.

La teoria del polisistema, així, ofereix uns paràmetres d'estudi altament interessants per al meu treball. Com ja hem vist, la recepció de l'obra de Böll a Espanya té lloc bàsicament en els darrers anys del franquisme. Determinar quin paper juga la traducció en l'articulació del sistema literari espanyol i del sistema literari català en aquests anys ha estat un aspecte central per al meu estudi.

Tot i que en el primer capítol d'aquest treball he tingut en compte els plantejaments i conceptes que desenvolupen els polisistèmics, hi ha dos aspectes de la seva teoria amb els quals discrepo. D'una banda, l'enfocament dels seus treballs se centra únicament en l'anàlisi del producte literari en la cultura d'arribada, i obvien les característiques del text original i del context històric de la cultura de sortida. D'altra banda, no desenvolupen un model textual específic per a l'anàlisi de les traduccions. Ambdós aspectes em semblen bàsics a l'hora de fixar, justament, la naturalesa de l'activitat traductora i les característiques de les traduccions realitzades en un sistema literari determinat. La detecció de normes específiques aplicades en el tractament i traducció de textos procedents d'altres tradicions lingüísticoculturals –adaptacions,



desviacions, aplicacions de filtres culturals– en un sistema literari determinat només és possible si considerem prèviament les característiques del text original en el seu context d'aparició.

La teoria del polisistema, des de la seva aparició, ha obtingut un ressò important a Europa, on ha trobat continuadors que l'han anat desenvolupant amb incorporacions d'índole diversa. A la Universitat de Göttingen (Alemanya) un conjunt d'estudiosos ha elaborat al llarg de gairebé 20 anys (1987-2004) diversos projectes d'estudi al voltant de múltiples facetes relacionades amb l'activitat traductora, especialment amb la traducció literària. El seu enfocament parteix de les bases teòriques dels polisistèmics, però se'n distancia precisament a l'hora d'atorgar la mateixa importància en els seus estudis a l'anàlisi del text original i de la cultura de sortida que a l'anàlisi de la traducció i de la cultura d'arribada. Kurt Mueller-Vollmer, en la seva introducció al volum XVII de la sèrie *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*, diu:

Broadly speaking, the "Göttingen approach" can be characterized as transfer-oriented and thus distinct from the polysystem theory. Unlike the latter, which focuses primarily on the translated text within the target literary system, the Göttingen school considers both source language text and target language text in their respective environments. This is indeed necessary if one is to study the processes of literary and cultural transfer in their specific historical settings.

One of the crucial issues raised by the Göttingen scholars, then, is the question of the particular linguistic, literary, and cultural factors that have guided historical processes of cultural transfer among different nations. (Mueller-Vollmer 1998, Introduction XII)

Els treballs dels estudiosos de Göttingen se centren sobretot en l'anàlisi d'aspectes del trasllat cultural en el procés de traducció, i els seus estudis contribueixen de forma molt important a la fixació de paràmetres per a l'estudi d'aquest camp. Com a grup, però, no desenvolupen un mètode d'anàlisi unitari de textos i traduccions. Més aviat les seves publicacions es basen en aportacions individuals en camps específics dels estudis de traducció. Un model d'anàlisi textual complet, però, no l'ofereixen.

Altres aportacions als estudis de traducció literària que aborden qüestions contextuais o històriques i que han contribuït a formar-me una idea de la complexitat d'aquest procés, alhora d'enriquir la meua anàlisi, han estat les d'autors com André Lefevere –que analitza els elements integrants dels sistemes literaris i la manera com s'articulen–, José Lambert –que partint d'un enfocament polisistèmic, considera

l'anàlisi textual de les traduccions com a prioritari a l'hora d'elaborar un 'mapa' de l'estructura del sistema literari d'arribada— o Lawrence Venuti —que en els seus treballs intenta fer evidents les instàncies de poder que actuen al voltant de l'activitat traductora, centrant-se també en la cultura d'arribada, i en el seu cas especialment en els països anglosaxons. Les observacions de Venuti m'han servit en el meu treball per prendre consciència del paper de les editorials i de la censura en els processos de traducció.

Finalment, anant ja més enllà dels límits que em marco en el meu treball, però relacionat amb la consideració de l'estructura dels sistemes literaris, hi ha un aspecte que Jiří Levý assenyalava en el seu manual *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung* de l'any 1969, que em sembla central en la consideració de la traducció literària:

...noch keine Literatur [hat] die Geschichte ihrer Übersetzungen systematisch bearbeitet, obwohl die Literaturgeschichte ohne eine literaturhistorische Würdigung dieser zahlenmäßig stärksten Gattung unvollkommen ist.

[...cap literatura ha analitzat sistemàticament encara la història de les seves traduccions, malgrat que la Història de la Literatura es mantindrà incompleta sense l'adequada consideració historioliterària del seu gènere més poderós pel que fa a la quantitat.]

Tot i que sempre s'assenyalava com un aspecte important en l'evolució de les literatures, i s'al·ludeix puntualment a la influència de determinats autors i corrents estrangers, una anàlisi profunda, extensa i sistemàtica del paper de la traducció en l'evolució de les literatures nacionals no ha tingut cabuda en les seves respectives 'Històries', almenys en les que jo conec. Al costat de la valoració dels aspectes històrics que hem vist fins ara, crec que els estudis de recepció han de contribuir decididament a variar l'enfocament de l'estudi de la Història d'aquestes literatures nacionals. Com podem explicar, per posar un exemple, l'evolució de la literatura catalana des de començaments del segle XX ençà sense tenir en compte la influència de les traduccions?

Tornant a House, el seu model no està pensat per a l'anàlisi específica de textos literaris, però el seu mètode de base lingüística, com hem vist, es basa en l'estudi de la influència i interacció del text i el context, en la formulació del text original i també de la seva traducció. Els límits de l'anàlisi dels elements de context queden fixats per la

seva textualitat. Això vol dir que molts elements històrics que hem analitzat en el primer capítol d'aquest estudi no poden ser incorporats en l'anàlisi lingüística perquè no tenen dimensió textual possible. La presentació d'aquests elements en el primer capítol supleix aquesta mancança i contribueix a la descripció més exacta del procés de recepció de Böll a Espanya.

#### 4.4.2. Un model de base lingüística per a l'anàlisi de traduccions literàries

Al costat d'altres consideracions més abstractes, sembla que el fet que demostra d'una forma més material i empírica l'especificitat textual del fet literari és la centralitat de l'aspecte formal en la seva elaboració i la participació d'aquest component en la construcció del sentit de l'obra literària. Si ens centrem exclusivament en la descripció de textos narratius de ficció, al costat d'aquests trets, la peculiaritat textual que els defineix és la presència d'un mediador en la presentació de les informacions contingudes en el text, el narrador, que articula la seva veu fent ús de diversos procediments formals.

Tenint en compte que l'elaboració formal, doncs, és un constituent essencial dels textos literaris, sembla una conseqüència lògica recórrer en els estudis literaris a aquella disciplina que s'ocupa d'estudiar les formes de la llengua: la lingüística.

Pel que fa a la traducció, presa genèricament, totes les escoles lingüístiques l'aborden en un moment o altre en tant que activitat lingüística específica per a la qual cal donar una resposta teòrica i un instrumentari concret d'anàlisi.

Si aquestes consideracions són, com a mínim, plausibles, la crítica de traducció literària, que es mou entre ambdues disciplines –traducció i literatura–, ha de recórrer necessàriament també a la lingüística per enfrontar-se a una activitat que es basa en l'estudi de textos concrets existents.

Les aportacions que la lingüística ha fet als estudis literaris, especialment a partir del formalisme rus, són inqüestionables, i provenen de tendències ben diferenciades d'aquesta disciplina. L'estructuralisme és potser el corrent que ha exercit una influència més gran al llarg del segle XX en els estudis literaris, però també el generativisme, la pragmàtica, la lingüística de la comunicació hi han fet aportacions importants. En el cas dels estudis de traducció la perspectiva lingüística és inherent a la disciplina, com ja he dit.

L'opció, en el meu treball, per un mètode de base lingüística queda així justificada. Com ja he aclarit en altres moments de l'estudi, no és la meva darrera

intenció oferir una descripció traductològica d'unes traduccions concretes, sinó que en el meu treball aquesta anàlisi s'integra en una anàlisi més àmplia. La lingüística, doncs, es converteix en un mitjà al servei d'altres propòsits. Crec que en aquest sentit l'enfocament de la lingüística sistèmica funcional en què House basa el seu model ofereix aquesta possibilitat: observació de la llengua en el text i del text en el context.

Un aspecte que, d'entrada, pot resultar problemàtic i per al qual el model de House no ofereix una solució és el ja apuntat en la definició de l'especificitat de la llengua literària. La forma en els textos literaris és no només un mitjà d'expressió de continguts, és també un mitjà de construcció de sentit per ella mateixa, també en textos narratius. Katrin Zuschlag en el seu manual *Narrativik und literarisches Übersetzen* demostra d'una forma molt convincent aquesta afirmació en tant que analitza traduccions diferents de la mateixa obra<sup>61</sup>, i observa com formulacions diferents afecten de manera directa la construcció del significat de l'obra. En el meu treball incloc la comparació de dues traduccions al castellà de la novel·la de Böll *Ansichten eines Clowns*, on aquest aspecte també quedarà demostrat. Precisament aquesta problemàtica converteix la traducció literària en una disciplina molt complexa des del punt de vista pràctic i molt controvertida des del punt de vista teòric. Katrin Zuschlag formula de la següent manera aquest problema:

Diese prinzipielle „Unauflöslichkeit von Form und Inhalt“ hat auch die Erzählforschung mit ihren zahlreichen Konzepten zur Mehrphasenstruktur der Erzählung letztlich nicht aufheben können. Dennoch hat sich insbesondere die von den Russischen Formalisten etablierte Dichotomie von Fabel und Sujet als solide Grundlage für die Analyse und Beschreibung narrativer Texte durchsetzen können. [...] „L'histoire est une abstraction, car elle est toujours perçue et racontée par quelqu'un, elle n'existe pas, en soi“”, schreibt Tzvetan Todorov. [...] Es ist die Mittelbarkeit der Darstellung, die die Fabel zum Sujet werden läßt und die die Erzählung von anderen literarischen Texten unterscheidet. Im Sujetbegriff selbst ist schließlich die Synthese von Inhalt und Form bereits angelegt, handelt es sich bei dem Sujet einer Erzählung doch um die Strukturierung ihres Inhalts mit sprachlichen Mitteln. In diesem Sinne scheint zunächst allein das Sujet an die Einzelsprache gebunden zu sein, während die Fabel übereinzelsprachliche Gültigkeit besitzt. Doch bei genauerem Hinsehen zeigt sich, daß sich diese Schlußfolgerung nur auf einige wenige Gattungen wie beispielsweise die von Jolles beschriebenen Einfachen Formen anwenden läßt, da nur sie so stark von der Fabel dominiert werden, daß die einzelsprachliche Gestaltung

---

<sup>61</sup> Zuschlag analitza dues traduccions al francès de l'obra *Der Tod in Venedig* de Thomas Mann, l'una de 1912 i l'altra de 1989

der Fabel kaum ins Gewicht fällt. Sobald jedoch das Sujet der Fabel gegenüber an Bedeutung gewinnt –und dies ist bei allen literarischen Kunstformen der Fall-, bleibt letztlich auch die Fabel, da sie nur aus der einzelsprachlich gebundenen Oberfläche rekonstruiert werden kann, an die Einzelsprache gebunden. (Zuschlag 2002: 347)

[Al capdavall, la investigació narratològica, amb els seus nombrosos conceptes per a l'anàlisi de les diferents fases de l'estructura de la narració, no ha pogut resoldre aquesta elemental "indissociabilitat de forma i contingut". Tanmateix, sobretot la dicotomia establerta pels formalistes russos entre fàbula i subjecte s'ha anat imposant com a sòlida base per a l'anàlisi i la descripció de textos narratius [...] "La història és una abstracció ja que és sempre algú que la percep o l'explica, no existeix 'per si mateixa'", escriu Tzvetan Todorov [...] És la mediació en la representació allò que converteix la fàbula en subjecte i el que distingeix els textos narratius d'altres textos literaris. El mateix concepte de subjecte, de fet, ja inclou la síntesi de forma i contingut, si pensem que el subjecte d'una narració no és altra cosa que l'estructuració del seu contingut mitjançant formes lingüístiques. En aquest sentit sembla en principi que únicament el subjecte està lligat a la llengua particular, i la fàbula, en canvi, té una validesa més enllà d'aquesta barrera. Però en un acostament més precís es fa manifest que aquestes conclusions només es poden aplicar a alguns gèneres senzills com les 'formes simples' descrites per Jolles<sup>62</sup>, ja que el domini de la fàbula en elles és tan gran que la formulació en una llengua particular pràcticament no té importància. Tan aviat com el subjecte en relació a la fàbula guanya en significació, però, –i això és així en totes les formes literàries–, també la fàbula queda lligada a la llengua particular, ja que al capdavall només pot ser reconstruïda en la superfície lingüística de la llengua particular.]

En la revisió del model de House, ja he abordat aquesta qüestió, i contemplo en el nivell textual REGISTRE l'anàlisi dels procediments formals com a constructors de sentit, tal com ho he descrit allà.

Cal que em refereixi encara a un altre model d'anàlisi de traduccions, en aquest cas ideat expressament per a la descripció de textos literaris traduïts, que es basa en una descripció molt detallada de les unitats lingüístiques que componen l'obra literària. Es tracta del model de la professora neerlandesa Kitty M. van Leuven-Zwart<sup>63</sup>. El model descriptiu de van Leuven-Zwart assenyala dos nivells d'anàlisi textual: un nivell microestructural, d'aplicació prèvia, i un nivell macroestructural. El model, en la seva primera fase d'aplicació, es basa en la segmentació dels textos a descriure en unitats

---

<sup>62</sup> L'autora es refereix a les formes estudiades per Jolles al seu llibre *Einfache Formen*, com l'acudit, la rondalla, històries familiars, etc. a les quals al·ludeix ella també en el seu estudi.

<sup>63</sup> Van Leuven-Zwart presenta el seu model d'anàlisi en dos articles publicats a la revista *Target*, que duen per nom "Translation and Original. Similarities and Dissimilarities, I i II"

d'anàlisi traductològica (anomenats transemes), i en la posterior comparació dels trets lingüístics presents en aquestes unitats en el text original i en el traduït, tot detectant les possibles desviacions de la traducció a nivell semàntic, estilístic i pragmàtic. Atès que l'anàlisi d'una obra literària i la seva traducció en tots els seus transemes seria una tasca ingent, van Leuven-Zwart proposa una selecció de fragments de l'obra, feta a l'atzar. La descripció d'aquestes unitats mínimes d'anàlisi és necessària per determinar fins a quin punt les estructures macrotextuals de la traducció presenten desviacions en relació a l'original: construcció de personatges, naturalesa i ordenació geogràfica de l'acció. El mètode de House permet igualment donar compte dels diferents nivells d'articulació del text i, comparant-lo amb el de la professora neerlandesa, és més flexible, i presenta categories més adequades al tipus de descripció que jo pretenc fer, especialment pel que a fa a fixar el nivell del registre del text. En darrer terme, el model de House és un model 'avaluatiu', i tot i que jo sóc partidari de matisar aquest terme, crec que és impossible, en la tasca d'anàlisi de traduccions literàries, mantenir-se en un nivell purament descriptiu.

#### 4.4.3. L'equivalència funcional

He aclarit al començament d'aquest apartat que el model d'anàlisi de traduccions de House es basa en el concepte d'equivalència, que l'autora defineix des d'una perspectiva funcional. Hem vist també que en el seu model l'equivalència entre text original i traducció s'ha d'anar comprovant progressivament en els diferents nivells d'anàlisi textual, de manera que observem si el traductor ha tingut en compte totes les característiques constitutives de la construcció del text original en els diferents nivells textuais i les ha reproduït en la traducció respectant la funció que tenien originalment. En el darrer dels nivells textuais en què s'aplica aquesta comparació, FUNCIO INDIVIDUAL DEL TEXT, observem si la traducció aconsegueix reproduir el valor textual final del text tot aplicant les categories *ideacional/ interpersonal*. Els textos es defineixen a partir de si en ells predomina la funció expressiva o conativa del llenguatge (aquelles funcions més lligades al subjecte) o de si en ells predomina la funció referencial del llenguatge (funció més lligada a l'objecte). En el cas de les traduccions *overt* la FUNCIO de la traducció consisteix a facilitar l'accés del lector a la relació que el text original manté amb el context de la cultura de sortida.

Juliane House situa els límits de l'anàlisi del seu model en el text, i en l'estudi d'aquells elements contextuais que tenen una manifestació textual. Els elements

extratextuals que no tenen una manifestació lingüística rastrejable en el text queden exclosos del seu estudi. La manera com el text s'insereix en la cultura de sortida, els seus efectes, i els processos equivalents en la cultura d'arribada s'escapen als seus interessos i possibilitats d'estudi. En aquest sentit, la lingüista es distancia explícitament d'aquells estudiosos de la traducció que basen les seves anàlisis en l'estudi de l'equivalència de l'efecte produït pel text en la cultura d'arribada i en la cultura de sortida, línia d'investigació que des de Nida ençà ha tingut múltiples seguidors. House rebutja aquest enfocament de la crítica de la traducció per la inviabilitat empírica tant de demostrar-lo com de postular-lo. En un estudi de recepció com el meu, tanmateix, aquest aspecte és inevitable, i segurament és el seu objectiu darrer: observar els efectes de Böll a Alemanya i a Espanya. Però, com ja he indicat anteriorment, aquesta comparació s'efectua ja en una altra dimensió i partint d'altres pressupòsits teòrics i metodològics.

Si d'una banda m'interessa observar de quina manera els traductors catalans i espanyols van realitzar les traduccions de les obres de Böll per determinar com Böll va ser llegit a Espanya, també m'interessa veure què va passar després. I aquí ja abandonem la dimensió textual per entrar en la dimensió social i històrica de la literatura. Parlar d'equivalència aquí ja no té sentit. En aquest estadi de la meva anàlisi cal retornar a les preguntes: per què es va traduir Böll a Espanya? Amb quina finalitat? Quines similituds i quines diferències presenta la recepció d'aquest autor a Alemanya i a Espanya?

Aquestes preguntes han estat formulades i contestades parcialment en els capítols precedents d'aquest treball. Després de l'anàlisi de diverses novel·les de l'autor alemany i de les seves traduccions al català i al castellà, amb més elements de judici, hi tornaré a les conclusions definitives.

#### 4.5. *Justificació de la tria de les obres.*

La primera obra de Heinrich Böll traduïda a Espanya va ser *Casa sin amo* l'any 1959. D'aquesta novel·la se'n va fer una traducció catalana l'any 1970. En el meu treball DEA ja vaig realitzar un estudi d'aquestes dues traduccions, aplicant el mètode de Juliane House, com ja he dit. La tria d'aquesta obra respongué a diferents criteris, els més decisius dels quals foren els següents: es tractava de la primera obra de Böll traduïda a Espanya; havia estat traduïda al català i al castellà, cosa que em permetia fer

una anàlisi comparativa de traduccions; tant la versió catalana com la castellana havien aparegut durant el franquisme, i per tant en un marc politicocultural similar, malgrat la distància temporal que les separava i les diverses condicions en què el sistema literari espanyol i el català s'havien pogut produir al llarg de la dictadura. A més, tant la traductora castellana com la catalana –Margarita Fontseré i Carme Serrallonga– havien traduït en diverses ocasions Böll, i ho havien fet per a les dues editorials representatives de l'autor a Espanya i a Catalunya: Seix Barral i Edicions 62. Aquell treball era una primera presa de contacte amb l'anàlisi de l'obra de Böll i les seves traduccions a Espanya que té aquí la seva continuïtat.

Una de les conclusions d'aquell estudi fou que la traductora catalana, Carme Serrallonga, havia tingut en compte a l'hora de fer la seva traducció la traducció efectuada anteriorment per Margarita Fontseré al castellà, de la qual havia extret algunes solucions. Això dotava d'una certa incoherència el seu treball, i provocava que algunes opcions de la seva traducció fossin força criticables. Aquest fet es produïa en un context en què el sistema literari català, com hem vist en el primer capítol, estava fortament mediatitzat pel sistema literari espanyol, i en un moment en què els traductors catalans treballaven en circumstàncies ben precàries i no disposaven gairebé de material lexicogràfic i gramatical de suport per a la seva feina.<sup>64</sup>

En l'actual treball l'anàlisi de les traduccions de Böll s'emmarca en l'estudi global de la recepció de l'autor a Espanya, i per tant els criteris a l'hora de triar les obres s'han vist lleugerament modificats, i entre altres coses no es limiten a la tria d'una sola obra. Una característica que és comú a tots ells, però, és l'intent d'optar sempre pel major grau de representativitat de les obres escollides.

La primera obra que analitzaré és *Das Brot der frühen Jahre*. Aquesta obra fou publicada l'any 1955, i traduïda l'any 1965 al català amb el títol *El pa dels anys joves* i el 1971 al castellà amb el títol *El pan de los años mozos*. La traductora catalana fou Carme Serrallonga i l'editorial Edicions 62. El traductor al castellà fou Feliu Formosa i l'editorial Seix Barral. Em centraré aquí únicament en l'anàlisi de la traducció catalana: en primer lloc, volia reprendre el meu estudi amb una de les obres primerenques de Böll, traduïda també en la primera fase de recepció de l'autor a Espanya. Un factor decisiu per a la tria d'aquesta obra va ser que la traducció de Serrallonga és anterior a la

---

<sup>64</sup> En el següent capítol em referiré més concretament, com ja avisava, a l'aplicació del mètode House en aquestes dues traduccions.



castellana, i per tant el text català no tenia a Espanya un precedent anterior ni, per tant, un text que li pogués servir de model. La traducció de Feliu Formosa és més tardana (1971), gairebé pertany a la segona fase de recepció de l'autor a Espanya, i el seu traductor no és en absolut representatiu com a traductor de Böll.

La segona anàlisi que emprendre serà la de *Ansichten eines Clowns*, el best-seller internacional de Böll, i també a Espanya la seva obra més coneguda i divulgada. L'obra original data de l'any 1963 i la seva primera traducció castellana és de l'any 1965. L'obra experimentarà nombroses reedicions, especialment després de la concessió del premi Nobel de Literatura al seu autor l'any 1972, data en què s'inicia el segon període de recepció de Böll a Espanya. Disposem de dues traduccions al castellà, la primera de Lucas Casas l'any 1965 a Seix Barral, la més vegades reeditada, i la segona d'Alfonsina Janés a Barral Editores de l'any 1971, any en què Carlos Barral es desvinculà del seu antic segell editorial i fundà la seva pròpia editorial. En català, la traducció d'aquesta obra no apareix fins a 1982, de la mà de Carme Gala a l'editorial Llar del Llibre, ja durant l'etapa de desaparició de Böll del panorama literari a Espanya i en plena etapa democràtica. Aquesta traducció també ha experimentat diverses reedicions.

L'anàlisi de les tres traduccions d'aquesta obra serà el punt central d'aquest apartat, en tant que es tracta de l'obra més representativa de l'autor a Espanya. En el cas de *Ansichten eines Clowns* serà interessant de constatar si hi ha diferències entre les traduccions castellanques de Casas i la de Janés, efectuades amb un lapse de temps molt breu, i de quina naturalesa són. La comparació amb la traducció de Gala és menys interessant en aquest sentit perquè es realitza deu anys més tard que la darrera de les traduccions castellanques, i les diferències existents seran més justificables. És interessant, però, el fet que es realitzi en un context polític i sociocultural completament diferent, i caldrà considerar aquest factor en la seva anàlisi. També cal considerar el fet que l'any de publicació d'aquesta traducció, el 1982 com ja he assenyalat, Böll ha desaparegut pràcticament del panorama literari espanyol i no tornarà a aparèixer-hi fins a la seva mort, esdevinguda el 1985.

A l'hora de considerar l'abast i la naturalesa de les diferències entre aquestes tres versions també serà possible especular sobre la influència que el grau de coneixement de l'autor per part dels traductors té en els seus textos –presumiblement superior en

Gala i menor en Casas–, i relacionar aquest aspecte amb la influència sobre les traduccions que té la imatge de Böll divulgada per la crítica literària a Espanya.

La darrera obra que analitzaré és *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, publicada a Alemanya l'any 1974, de la qual en tenim una primera versió castellana de l'any 1975, *El honor perdido de Katharina Blum o cómo la violencia puede desarrollarse y adónde puede llevar*, publicada en un moment crucial de la recepció de Böll i també en un moment crucial de la història d'Espanya. Aquesta és la traducció castellana que s'ha reeditat posteriorment en diferents editorials. Disposem, però, de dues traduccions més tardanes, amb una difusió molt menor: l'una de l'any 1987, apareguda en el segon volum que Seix Barral dedica a la narrativa de Böll i titulat *Narrativa completa*, on es recullen diversos textos de Böll traduïts per diferents traductors; i una tercera traducció encara a càrrec de María Teresa Chiclana Otal, apareguda l'any 1995 a l'editorial Espasa Calpe; ambdues traduccions s'allunyen molt ja del context original d'aparició del text, de manera que en la meua anàlisi em centraré únicament en la primera de les traduccions.

*Die verlorene Ehre der Katharina Blum* tingué un ressò extraordinari a Alemanya i fou motiu d'enceses polèmiques i agres debats, com ja hem vist. Volker Schlöndorff en realitzà una versió cinematogràfica l'any 1975 que contribuï decididament a la difusió d'aquesta obra i al manteniment de Böll en l'actualitat literària a Alemanya. Curiosament a Espanya fou un fracàs editorial i no suposà una revifalla en la progressiva desaparició de l'autor del panorama literari i dels mitjans de difusió, característica de la tercera fase de la recepció de l'autor a Espanya. Malgrat aquesta circumstància, m'interessa abordar l'anàlisi d'aquesta obra perquè es pot considerar fronterera en la recepció espanyola i pot aportar dades significatives en el procés de recepció de l'autor alemany. L'obra es publica l'any de la mort de Franco, any en què els esdeveniments històrics a Espanya acaparen l'atenció de tota la població; és una obra que se centra en l'anàlisi dels efectes de l'exercici del poder per part de l'estat i de la premsa en els ciutadans d'estats democràtics. Des del punt de vista literari, l'obra és criticada a la premsa alemanya pel descuit estilístic en què incorre Böll en la seva escriptura. En aquest sentit serà interessant observar de quina manera enfoca la traducció Helene M. Kathendal.

## CAPÍTOL V

### 5. Böll en les traduccions catalanes i castelles

Aquest darrer capítol del meu treball se centra en l'aplicació a les traduccions catalanes i castelles de Böll ja esmentades del model d'anàlisi teòrica desenvolupat en el capítol anterior. Tractant-se d'un procediment d'anàlisi laboriós, llarg i en certa manera repetitiu, m'ha semblat més adient oferir separatament l'aplicació concreta del mètode als fragments triats, concretament en l'annex 2, i reservar-me per al redactat central del capítol el comentari descriptiu i 'avaluatiu' final per a cadascuna de les traduccions.

Començaré el capítol, tanmateix, referint-me breument a l'anàlisi que vaig fer de les traduccions castellana i catalana de la novel·la *Haus ohne Hüter* (*Casa sin amo*, *Casa sense amo*) en el meu treball 'Les traduccions de *Haus ohne Hüter*: aproximació a la recepció en la postguerra espanyola de la literatura alemanya de postguerra', presentat l'any 2002 per a l'obtenció del Diploma d'Estudis Avançats (DEA). En aquell treball ja vaig utilitzar per a l'estudi de les traduccions el model de Juliane House, però sense introduir-hi totes les modificacions que hi he introduït en la meua anàlisi actual.

Tot seguit, abordaré cadascuna de les obres que analitzo en aquest estudi. Cada text comptarà amb una presentació feta des d'un punt de vista històric i des d'un punt de vista de l'argument. En aquesta introducció em limitaré a esmentar –en alguns casos a repetir– aquells aspectes que siguin rellevants per a la contextualització i interpretació dels fragments seleccionats –tant des del punt de vista global de la correcta interpretació històrica de l'obra, com pel que fa a l'articulació de la seva estructura interna.

Seguidament, com deia al començament, exposaré els comentaris i conclusions resultants de l'aplicació del mètode d'anàlisi textual, tot fent referència, quan calgui, als diferents apartats concrets de l'esmentat annex dos. Aquestes conclusions es basaran, en definitiva, en la comparació de les FUNCIONS INDIVIDUALS DEL TEXT atribuïdes a cada obra, en tant que producte unitari, amb les FUNCIONS INDIVIDUALS DEL TEXT descrites per a cadascuna de les traduccions, també en tant que producte unitari. Aquestes darreres FUNCIONS INDIVIDUALS amb què he caracteritzat cada text es basen, naturalment, en l'anàlisi de les FUNCIONS descrites per a cadascun dels fragments analitzats que el componen. Cal no oblidar que la tria de fragments ha estat feta amb la voluntat de fer una anàlisi exhaustiva de la veu narrativa que articula cada

obra. Cal recordar que la voluntat darrera del treball és descriure les característiques de les traduccions catalanes i castellanques de Böll, dins el marc del procés de recepció d'aquest autor a Espanya: en quina mesura són fidels les traduccions als textos originals? Si se'n desvien, per què ho fan? Recorreré en aquest sentit per descriure cadascuna de les traduccions analitzades a la distinció bàsica de House entre *overt* i *covert translation* que hem vist al llarg del capítol 4. Cal recordar, finalment, que la comparació i el comentari són a la base de tot el meu treball.

### 5.1. *Haus ohne Hüter*

El meu estudi al voltant de la recepció a Espanya de l'obra de Heinrich Böll s'inicià, en realitat, amb l'elaboració del treball per a l'obtenció del Diploma d'Estudis Avançats, que, com ja he indicat, vaig dedicar a l'anàlisi de les traduccions castellana i catalana de la primera de les obres de l'autor alemany que es publicà a Espanya, *Haus ohne Hüter*, i que vaig presentar al Departament de Traducció i Filologia de la Universitat Pompeu Fabra el setembre de 2002. L'elecció d'aquella obra com a primer pas en l'estudi de tot aquest procés de recepció quedava justificada amb els següents arguments: *Casa sin amo* era el primer títol de Böll a Espanya (es publicà l'any 1959) i apareixia a l'editorial barcelonesa Seix Barral (l'editorial castellana de Böll, es pot afirmar, i un dels puntals de la renovació del panorama editorial i literari dels anys seixanta i setanta a Espanya); l'encarregada de la traducció d'aquesta novel·la era Margarita Fontseré, responsable alhora de les primeres traduccions de l'escriptor alemany al castellà i persona molt vinculada a l'editorial esmentada. De *Haus ohne Hüter*, a més a més, n'aparegué una traducció al català l'any 1970, a l'editorial 'catalana' de Böll: Edicions 62, a càrrec de Carme Serrallonga, responsable al seu torn de la primera de les traduccions de Böll al català (*El pa dels anys joves*, de l'any 1965) i una de les traductores catalanes més representatives d'aquella època. L'existència d'ambdues traduccions permetia fer una anàlisi històrica i comparativa del procés d'incorporació de Böll al sistema literari castellà i al sistema literari català, basada entre altres coses en la comparació de les traduccions de Fontseré i Serrallonga.

El mètode emprat per a la comparació de traduccions que vaig escollir en aquella ocasió va ser, com en l'actual estudi, el de Juliane House (versió de 1997), però sense incloure-hi totes les modificacions de què m'he valgut en l'anàlisi que presento. L'estudi es basava aleshores, com ara, en l'anàlisi d'una selecció de fragments

representatius de l'obra, triats en funció de la descripció narratològica que n'havia fet prèviament (articulació i modulació de les veus narratives en el text). L'ús de criteris narratològics, tanmateix, serví en aquell estudi gairebé exclusivament per a l'elecció de fragments; en l'estudi actual aquests criteris queden articulats, com ja he exposat, en l'organigrama general del mètode. Una altra diferència entre aquell i aquest estudi és la inclusió en l'actual de la categoria ELABORACIÓ FORMAL; a *Haus ohne Hüter* vaig tenir en compte en l'estudi, naturalment, l'anàlisi de l'aspecte formal del discurs narratiu, però ho vaig fer de forma puntual i sense tractar-lo metodològicament; en aquest estudi, aquest aspecte s'integra en la descripció del REGISTRE com una categoria més, al costat de CAMP, TENOR i MODE de la narració. En aquella ocasió, per a la correcta valoració de les característiques estilístiques i de registre dels textos, vaig recórrer, com també en aquesta, a l'ajut d'informants.

Pel que fa a l'anàlisi dels factors externs de recepció (el component històric), en aquell treball em limitava a presentar, molt breument, les circumstàncies generals de producció de l'obra de Böll a Alemanya i les de la recepció de l'autor en una Espanya (l'any 1959) immersa de ple en el franquisme, amb una producció literària molt condicionada en castellà i gairebé inexistent en català. L'estudi de la traducció de Serrallonga l'any 1970 servia de contrapunt per observar alguns canvis produïts al llarg de la dictadura de Franco, especialment pel que fa a la permissivitat de publicació en català.

Ja centrat en l'anàlisi de les obres traduïdes, en les conclusions d'aquell treball presentava una sèrie de problemes en les traduccions catalana i castellana de la novel·la de Böll. Pel que fa a la traducció de Fontseré observava que, tot i la fluïdesa i la coherència del text traduït, l'autora havia neutralitzat en gran mesura la riquesa i varietat de registres de l'original (que al seu torn servien per a la diferenciació de personatges), tot decantant-se per l'ús d'un registre literari que no feia un tractament diferenciat dels registres originals. La traductora, alhora, tractava amb excessiva llibertat alguns aspectes de l'estructura formal del text original: la puntuació i l'ús de recursos tipogràfics (la majúscula, concretament) per destacar paraules.

En el cas de Serrallonga assenyalava, a banda de la tendència compartida amb Fontseré al tractament poc diferenciat de registres i al poc respecte cap a les estructures formals originals, l'ús d'un registre en ocasions massa literari, i el fet d'haver tingut en compte, justament, algunes de les solucions adoptades per Fontseré en la traducció

castellana, la qual cosa feia que la traducció catalana presentés en alguns passatges incoherències internes.

El diagnòstic compartit per a les dues traduccions, formulat des de la prudència i la consciència de la poca representativitat d'un estudi d'aquelles dimensions, era que l'interès per la literatura de Böll a Espanya era sobretot, i gairebé exclusivament, ideològic, i que en aquest sentit les editorials catalanes n'encarregaren la traducció per reforçar en el mercat literari espanyol i català una opció literària vinculada amb la novel·la de tall realista i de compromís social i polític, escrita, tanmateix, per un autor catòlic i amb una popularitat emergent a tota Europa. És a dir, tot usant la terminologia de House, eren traduccions amb un component d'adaptació cultural i textual al sistema literari d'arribada, altrament dit, eren traduccions que tendien a la traducció *covert*, almenys pel que feia a l'estil del text.

Les possibles mancances més acusades en la traducció catalana, a banda d'això, les atribuïa a la manca de recursos bibliogràfics per encarar decentment una traducció en llengua catalana, i a l'enorme pressió exercida des del món cultural català per tal de presentar una llengua literària extremament culta, prestigiosa, rica i sòlida.

En general, aquell treball volia ser i fou un primer acostament a l'estudi de la recepció de Böll a Espanya, que troba la seva continuació en el present treball. Passem ara a l'anàlisi de les traduccions en què se centra el meu estudi.

## 5.2. *El pa dels anys joves* (versió catalana de Carme Serrallonga)

### 5.2.1 Presentació

La germanística, majoritàriament, no assenyala aquesta obra de 1955 com un dels grans títols de Böll; Manfred Durzak, en canvi, en un article<sup>65</sup> al qual em referiré aquí en diverses ocasions, l'assenyala no només com a clau en l'evolució de l'obra de Böll sinó com a clau en l'evolució de la literatura de la postguerra alemanya. Sigui com sigui, aquesta narració il·lustra molt bé el Böll de la primera època i és, juntament amb *Haus ohne Hüter* (*Casa sin amo*), la seva obra d'aquest període que més difusió obtingué a Espanya, començant per Catalunya, ja que es traduí primer al català. El gruix i el rang de la crítica que se n'ocupà tant a Alemanya com a Espanya és més aviat

---

<sup>65</sup> L'article és de 1995 i duia per títol "Der unterschätzte Böll."

modest, especialment si ho comparem amb el tracte que reberen novel·les posteriors de l'autor, concretament *Ansichten eines Clowns*. D'altra banda, però, és la primera de les obres de Böll que van ser duta a la pantalla, i es tracta, en opinió de Manfred Durzak, d'una de les filmacions més reeixides del nou cinema alemany. De cara al meu treball, dos factors han estat determinants en la tria d'aquesta narració llarga per a la meua anàlisi de la recepció de Böll: el ja esmentat de la seva relativa difusió a Espanya en tant que obra representativa de la primera etapa de l'autor; i en segon lloc, el fet que, a diferència del que passà amb *Casa sin amo*, la traducció catalana, del 1965, és anterior a la castellana, del 1971. Havent analitzat en el meu treball DEA les traduccions catalana i castellana de *Haus ohne Hüter*, m'ha semblat escaient d'analitzar ara aquesta obra. El fet de concentrar la meua anàlisi només en la traducció catalana respon al fet que la traducció castellana aparegué a Espanya ja gairebé durant el segon període de recepció de l'autor alemany, i això vol dir que el seu impacte es va veure molt minimitzat al costat d'altres obres, sobretot *Opiniones de un payaso*, obra que monopolitzà durant uns quants anys l'atenció del públic cap a l'autor de Colònia. D'altra banda, m'interessava també concentrar-me en la traducció de Carme Serrallonga ja que, a diferència del que passava amb *Casa sense amo*, la traductora catalana no disposava aquí de cap traducció castellana que li pogués servir de referència per a la seva traducció.

Aquesta narració de Böll s'emmarca en l'Alemanya de l'inici dels anys cinquanta, moment en què l'anomenat '*miracle econòmic*' ('*Wirtschaftswunder*') està començant a donar els seus primers fruits i en què això ja es pot percebre en els hàbits quotidians dels alemanys: el protagonista d'aquesta obra, sense anar més lluny, treballa per a una empresa que es dedica a la venda, instal·lació i manutenció de màquines de rentar, electrodomèstic que poc a poc inicia la mecanització de les llars occidentals. Tanmateix, les seqüeles de la guerra i de la postguerra són clarament identificables en la narració, i més que en la geografia física en què habiten les personatges, o bé en els seus hàbits quotidians, es fan perceptibles en el seu paisatge interior i en el dels seus records. Gert Kalow (1956), un dels crítics que s'ocupa d'aquesta obra –amb entusiasme, per cert–, diu en la seva ressenya "Die Liebe, der Hunger und der Rekonvaleszent":

Diese Erzählung vollendet etwas, was sich bereits in Bölls letzten Romanen, *Und sagte kein einziges Wort* und *Haus ohne Hüter* ankündigte: den Übergang von der Trümmerliteratur zur Rekonvaleszenzliteratur [...] er [Böll] analysiert nicht primär als Sozialkritiker, sondern als Christ, der den Glauben an die Möglichkeit des Heils nie preisgibt.

[Aquesta narració completa allò que ja s'anunciava en les darreres novel·les de Böll, *Und sagte kein einziges Wort* i *Haus ohne Hüter*: la transició de la 'literatura de les ruïnes' a la 'literatura de la convalescència' [...] ell [Böll] no analitza en primer lloc com a crític social sinó com a cristià que no perd mai la fe en la possibilitat de la salvació]

Tot i que aquest crític relativitza els encerts de Böll en aquesta narració i els contraposa al seus defectes, no deixa de considerar-lo un autor modern i preocupat pel tractament modern de la seva obra. En el passatge següent de la seva crítica es refereix a la utilització de la primera persona gramatical per a l'articulació de la narració:

Der Autor braucht nicht so streng zu komponieren, er kann den freien Stil eines offenen oder verborgenen Monologs anwenden, wie er seit Joyce modern wurde, jene Vortragsweise, die aus Assoziationen und Erinnerungen der Hauptfigur ihre Impulse bezieht.

[A l'autor no li cal compondre tan rígidament, pot servir-se de l'estil lliure d'un monòleg obert o ocult, tal com des de Joyce esdevingué modern, aquella forma de la dicció que rep els seus impulsos de les associacions i els records de la figura principal.]

El crític Hans Schwerte (1956), en el seu article "Begegnung mit einem jungen Mädchen", també veu en l'obra de Böll un signe de modernitat, tot i que en un altre sentit que el que assenyalava Kalow, i en realitat referint-se a la producció completa de l'autor, en la qual, segons ell, *Das Brot der frühen Jahre* ocupa un lloc modest. Schwerte afirma:

Und seine eigenwillige Modernität kommt auch nicht allein aus dem Stil, sondern – wie nur recht und billig – ebenso aus der zeitgemässen (oder ‚antizeitgemässen‘?) Thematik. Denn diese Zeit-Themen seiner Bücher greifen wieder und wieder in die wunden Stellen des letzten Jahrzehntes.

[I la seva peculiar modernitat ve no només de l'estil, sinó també –per ser justos– de la seva temàtica ajustada als temps (o bé 'desajustada'?). Perquè aquests temes del temps dels seus llibres posen la mà una i altra vegada en les ferides de la darrera dècada]

Pel que fa a la recepció espanyola, he localitzat només alguns comentaris inclosos en valoracions generals al voltant de la trajectòria de Böll. Potser un dels més interessants és l'aparegut el 1975 en l'article de Sergio Gómez Parra (fitxa 31 de l'annex 1):



Entre ambas [épocas] encontramos la novela corta *El pan de los años mozos* (1955), primera narración espacializada en la Alemania reconstruida y a la vez vértice de la primera etapa novelística de Böll, la de la emoción sin retórica, la del sugerente y misterioso parabolismo bíblico puesto en presente, y en el que muchos críticos ven paralelismos con Joyce. (p.87)

### *Argument*

L'argument de l'obra té una estructura mínima i el text conté llargues introspeccions fetes pel personatge principal, el qual reflexiona des d'una perspectiva molt personal i íntima sobre el seu passat, sobre la pròpia història, la història familiar i la dels seus conciutadans. Alhora, el narrador descriu el present i constata les transformacions que la societat alemanya ha experimentat en pocs anys. El discurs del narrador conté un gran nombre d'elements que es van repetint i que cal interpretar en clau simbòlica.

Walter Fendrich, operari que repara màquines de rentar per a l'empresa Wickweber, rep una carta urgent del seu pare que li recorda que aquell mateix dia ha d'anar a recollir a l'estació de trens una noia del seu poble que es desplaça a la ciutat per iniciar els seus estudis per a ser mestra. El protagonista, que està a punt de no fer-ho, acaba anant a l'estació, i la trobada amb Hedwig, la noia del seu poble, provoca un canvi radical en la seva vida. Hedwig es converteix en una revelació per a Walter, el qual decideix abandonar el seu lloc de treball i la relació mig formalitzada amb la filla de l'amo de l'empresa per a la qual treballa, que es diu Ulla. De cop i gràcies a la noia, Walter és capaç d'imaginar-se la compleció i el sentit de la vida, de manera que decideix desembarcar d'allò que ell anomena ara 'el que hauria estat una vida passable', mancada de sentit després de la 'il·luminació' que ha experimentat.

### 5.2.2. Conclusions de l'anàlisi

Aquest text de Böll s'articula al voltant de la narració en primera persona del protagonista de la història, Walter Fendrich. Es tracta d'una veu que ja des de l'inici del relat evita l'objectivisme com a perspectiva en la presentació de la realitat que descriu, i que de seguida s'instal·la en el propi discurs subjectiu. Això ens ho demostra l'ús dels temps verbals que fa el narrador, i les seves contínues digressions i desviacions del fil argumental central.

La història està narrada en *Präteritum*, i d'entrada la veu del narrador ens remet aparentment a un passat indeterminat i allunyat en el qual es produeix el canvi radical

en la pròpia biografia al qual al·ludíem en el resum de l'argument. En el text, però, el narrador i protagonista del relat continua referint-se en present a una situació laboral actual no interrompuda, així com a un entorn que no ha canviat; a més a més, no arribem mai a saber res sobre el present i la nova quotidianitat del narrador. Tot plegat contribueix a crear la sensació en el lector que els fets narrats en passat són en realitat recents, molt recents, i que l'ús del *Präteritum* és més aviat un recurs que utilitza el narrador per definir literàriament el seu discurs, fet que respon a la seva voluntat de distanciar-se de la realitat i del realisme com a procediment discursiu.

Tenint en compte aquestes característiques, he basat la descripció de la veu narrativa d'aquesta obra en l'anàlisi de tres fragments: en el primer, el narrador ens refereix breument l'argument i es presenta als lectors, tot oferint-nos dades biogràfiques i professionals. En el segon, el narrador se centra en la descripció i recreació d'escenes de la infantesa, tot introduint elements carregats de significació, els quals, al llarg de l'obra, acaben adquirint caràcter simbòlic: el pa i el color vermell. De seguida es fa evident en el text (aquests dos primers fragments corresponen a l'inici de l'obra) que no ens trobem amb una narració lineal dels fets, sinó 'meàndrica', plena d'excursos basats en les associacions d'idees del narrador i en els seus records del passat. En el tercer fragment cal destacar la introducció i l'ús del diàleg per part del narrador com a recurs de presentació d'altres veus en la història, i cal observar el procediment de què es val la veu narrativa per aconseguir la cristal·lització dels símbols presentats al principi i repetits al llarg de tota l'obra.

En l'anàlisi del primer fragment de la traducció (Annex 2.2.1) observem ja que Serrallonga fa servir un registre lingüístic més elevat que el que el narrador fa servir en el text original (els exemples adduïts a l'anàlisi del TENOR dels tres fragments seleccionats: 2.1.1.; 2.1.2.; 2.1.3. així ho demostren), especialment pel que fa al lèxic. La conseqüència immediata és que el perfil del narrador (que és un noi jove) es veu en certa manera distorsionat: no perquè el narrador original no empli un registre literari, sinó perquè els procediments que empra per obtenir-lo són diferents. Així, el narrador en català es val de paraules i expressions com '*la meva cambra*', '*fil·ls elèctrics malmesos*', '*la missa vespertina*', '*barriades desavinents*' (2.1.1.); '*el trespol era fregat feia poc*', '*una llambregada per la reixeta*', '*les sobralles d'algun d'aquells pastissos*',

‘un caire d’allò més casual’, ‘més perfectes esdevenien les meves idees’ (2.1.2.), poc adequades per a una ‘veu jove’ i poc ‘cultivada’, com és la de Fendrich.

Pel que fa a altres qüestions formals (analitzades a CAMP i a ELABORACIÓ FORMAL del punt 2.1.1. de l’annex 2), cal destacar que en els passatges escollits Serrallonga altera en algunes ocasions, innecessàriament, l’estructura de temps verbals i la puntuació del text alemany. Es tracta d’alteracions que no afecten en absolut la comprensió global del text, però sí que afecten les estratègies de construcció del sentit dissenyades pel narrador. Així, en el primer fragment (CAMP 2.1.1.), decidí per a la definició de les característiques del món de la ficció plantejat en la novel·la, el text traduït no reproduïx adequadament el joc, en certa manera ambigu, entre passat i present que fa el narrador: allà on en l’original hi ha escrit, tot transportant el lector per primera vegada al present: ‘*Vater, der Telegramme haßt...*’ (1.9 del primer fragment, ‘El pare, que odia els telegrams...’), Serrallonga tradueix: ‘*El pare, que odiava els telegrams...*’ (1.9 de la traducció), tot mantenint el pretèrit com a únic escenari de la ficció; aquesta alteració obliga a la traductora a continuar mantenint en passat la narració en tot aquest passatge i a fer més endavant un canvi abrupte en el temps verbal, que no acaba de quedar justificat en aquest context: ‘*Justament els dissabtes i els diumenges que són dies de descans... [...]; jo, assegut al costat del telèfon, espero els avisos...*’ (1.36-40 de la traducció de Serrallonga.)

El disseny de la puntuació i en general l’organització del text, tal com assenyalo als apartats d’ELABORACIÓ FORMAL de cadascun dels fragments analitzats, són els procediments de què es val el narrador per donar caràcter literari al seu discurs –i no l’ús d’un lèxic culte, com ja deia. Aquest aspecte formal no rep sempre un tractament adequat per part de la traductora. Per il·lustrar-ho, reproduïxo aquí l’anàlisi d’un passatge extret del segon fragment, en el qual s’observa primer l’estructura compositiva del text alemany, i després el tractament que rep en la traducció. Les alteracions en la puntuació, en aquest cas, responen a l’intent de regularitzar el text, de donar-li unes pauses i respirs que el narrador original no ha previst, o ha previst d’una altra manera. El text original fa:

‘*Ich wußte, wie schwer es für ihn war, **bohrte aber weiter**, und **jedesmal** machte Vater eine so eckige Wendung, wie sie Soldaten in den Lustspielfilmen machen,*

*trat in die Tür und klingelte bei Fundahls: **Sonntagabend** um zehn, und es spielte sich immer wieder dieselbe stumme Szene ab: Irgend jemand öffnete, aber niemals Fundahl selbst, und Vater war zu verlegen und zu erregt, um auch nur guten Abend zu sagen, und Fundahls Sohn, seine Tochter oder seine Frau, wer immer auch in der Tür stand, rief nach rückwärts in den dunklen Flur: »Vater, der Studienrat.«* (1.34-41, ‘Jo sabia com era de difícil per a ell, **però seguia burxant**, i **cada vegada** el pare feia un gir brusc, tal com el fan els soldats a les pel·lícules còmiques, anava cap a la porta i trucava a casa dels Fundahl: **diumenge al vespre** a les deu, i una i altra vegada tenia lloc la mateixa escena muda: un o altre obria, però mai Fundahl mateix, i el pare estava massa confós i massa excitat com per dir ni tan sols bona nit, i el fill de Fundahl, la seva filla o la seva dona, el que hi hagués a la porta, cridava cap a dintre en el passadís fosc: «Pare, el senyor professor.»’)

La traducció de Serrallonga fa:

*‘Jo sabia com li era de difícil, tot això, però **hi insistia i tornava a insistir-hi**, i **per fi** el pare girava de sobte, com fan els soldats dels films còmics, es dirigia a la porta de la botiga i trucava. **Cada diumenge** a les deu del vespre es representava la mateixa escena muda: algú obria; mai, però, el mateix Fundahl. El pare se sentia massa torbat i commogut per a poder donar ni tan sols el bona nit, i el fill de Fundahl, o la seva filla o la seva dona, que sempre es quedava dreta a la porta, cridaven cap endins del fosc corredor: “Pare, el senyor mestre!”’ (1.34-40)*

Els passatges subratllats assenyalen un canvi en relació a la puntuació original. A banda d’això, he marcat en negreta les alteracions d’elements que actuen de connectors o temporalitzadors del text. L’ús que fa Böll dels dos punts en aquest passatge és certament poc habitual i incorrecte; però el procediment narratiu s’acosta a un moviment fotogràfic de ‘zoom’: el narrador parteix d’un pla general i va enfocant els personatges de l’escena fins arribar a la frase: *»Vater, der Studienrat«*, que concentra al tensió i l’angúnia del moment.

Si analitzem la traducció de Serrallonga veiem que la frase inicial es converteix en tres frases en la traducció, sense que hi hagi una motivació aparent. Especialment

forçats són el punt i coma entre *'obria'* i *'mai'*, després de dos punts, i el punt a la seqüència *'Fundahl. El meu pare'*, que trenca la progressió i el dramatisme de la situació. A banda d'això, sobta la traducció i repetició del verb *'bohren'* ('burxar') per *'insistir'*, i la de l'adverbi *'jedesmal'* ('cada vegada') per *'per fi'*; també la de *'Sonntagabend'* per *'Cada diumenge'*.

En els altres fragments analitzats a l'apartat d'ELABORACIÓ FORMAL (2.1.1.; 2.1.2.; 2.1.3.) es poden trobar passatges que contenen problemes similars.

Però potser el descuit més important de tota la traducció és la no identificació en dos passatges molt significatius del tercer fragment dels dos elements centrals que articulen la lectura simbòlica de l'obra: el pa i el color vermell, com ja he dit. Serrallonga omet la traducció del color vermell en una escena clau, i deixa de citar literalment el títol de la narració (tal com ocorre en l'original) en un altre passatge clau, tots dos corresponents al tercer fragment seleccionat (CAMP 2.1.3.). Pel que fa a la referència al color vermell, el text original fa: *'...ich nehme an, daß du nur mit roter Tinte einen sauberen und geraden Strich durch ihren Namen in der Lohnliste zogst,* (1.16-18, '...suposo que tu només vas traçar amb tinta **vermella** una ratlla neta i recta a damunt del seu nom a la llista de les nòmines.'). Serrallonga tradueix: *'em temo que només vas preocupar-te de passar una ratlla ben dreta i ben neta damunt el seu nom, a la llista de salaris.'* (1.15-16). El protagonista de la narració, Walter Fendrich, retreu amb aquesta frase a la seva exxícota, Ulla, la fredor amb què reaccionà davant la mort d'una de les treballadores de la seva fàbrica. L'oblit de la tinta vermella per part de Serrallonga repercuteix, d'una banda, en la caracterització del personatge d'Ulla, i de l'altra en el reforçament del color vermell com a color que té una funció simbòlica en tot el text.

Pel que fa a la cita del títol, el passatge és el següent: *'Die Rechnungseinheit ist das Brot, das Brot dieser frühen Jahre,...'* (1.55-56, 'La unitat de càlcul és el pa, el pa d'aquests anys joves...'). Justament en aquesta frase cristal·litza la significació del símbol central de l'obra: el pa.; es tracta d'una intervenció de Walter en la qual retreu a Ulla i a la seva família la insolidaritat amb els treballadors, expressada metafòricament a través del pa (CAMP, 2.1.3.). En el text de Serrallonga la cristal·lització no es pot produir, tot i que el significat del pa com a símbol es manté, perquè l'associació de la

frase amb el títol de l'obra no es dona. La frase de Serrallonga és: '*La unitat és el pa, el pa d'aquests primers anys...*' (1.57)

La traducció de Carme Serrallonga, *El pa dels anys joves*, respecta bàsicament les característiques del text original i en reproduïx els trets essencials. De tota manera cal plantejar-se per què l'elaboració formal del text original no rep l'atenció deguda per part de la traductora i per què el registre lingüístic triat per a la traducció, especialment pel que fa al lèxic, és més elevat en la traducció que en l'original. Pel que fa a la primera problemàtica plantejada, cal aventurar ara –l'anàlisi de la resta de traduccions ens confirmarà aquest aspecte– que l'estil i el llenguatge de Böll no són un aspecte central de la seva recepció i que, per tant, els traductors hi donen menys importància de la que té. Pel que fa a la segona qüestió, cal recordar que en l'anàlisi de la traducció catalana de *Haus ohne Hüter* ja es plantejava la mateixa problemàtica; i cal dir que la resposta que hi donava en aquella ocasió continua sent vàlida: la presència pública de la llengua catalana durant la major part del franquisme es limità gairebé exclusivament a les manifestacions literàries, de manera que la literatura esdevingué l'espai de salvació per a la llengua; els escriptors, les editorials i en general tot el món cultural català optà majoritàriament en tot aquest període, en conseqüència, per un ús d'un català molt noble i poc versàtil, la qual cosa és perfectament recognoscible en traduccions com la de Serrallonga.

Aplicant la distinció bàsica de House entre traducció *overt* i *covert*, per acabar, cal dir que, efectivament, la traducció de Serrallonga ens dona accés a la societat alemanya de la Restauració, tot reproduint amb encert els canvis que s'hi produeixen en el present i les ferides del passat que hi romanen a través d'una individualitat que adopta una perspectiva allunyada i literaturitzant, i per tant cal dir que en la dimensió del contingut la traducció és *overt*. Pel que fa al tractament dels procediments formals de literaturització, el text de Serrallonga s'allunya en certa manera de la formulació del text original, tot recorrent a unes solucions i unes convencions literàries característiques de tota la producció literària catalana d'aquesta època: registre literari culturitzant, especialment recognoscible en el lèxic, com hem vist. Caldria veure en això una forta tendència a l'adaptació cultural, i per tant a la traducció *covert*.

### 5.3. *Opiniones de un payaso/ Opinions d'un pallasso* (versions castellaneres de Lucas Casas i d'Alfonsina Janés i versió catalana de Carme Gala)

#### 5.3.1 Presentació

La publicació de la novel·la *Ansichten eines Clowns* l'any 1963 provocà un gran enrenou en la societat alemanya, especialment en els sectors catòlics i conservadors. En el món de la crítica literària, que seguia amb molta atenció l'evolució de la carrera de Heinrich Böll, les opinions estigueren molt dividides i aquest llibre s'interpretà en clau diversa sobre si significava la confirmació o més aviat la fallida d'un autor a qui fins aleshores es tenia com una de les personalitats a tenir més en compte en el panorama literari contemporani. Karl-Heinz Götze<sup>66</sup> descriu aquell moment de la següent manera:

Als die „Ansichten eines Clowns“ 1963 erschienen, fiel ein Stein ins dunkle, unbewegte Wasser der westdeutschen Restaurationsgesellschaft. Es war nicht der erste und vielleicht auch nicht der beste, aber er war gut placiert –und zog Kreise. (p.7)

[Quan l'any 1963 van aparèixer les *Opinions d'un pallasso*, un roc va caure en l'aigua fosca i immòbil de la societat de la Restauració de l'Alemanya Occidental. No era el primer i potser tampoc el millor, però l'encertà de ple –i provocà ones expansives.]

Amb el temps, aquest llibre ha continuat essent un dels referents obligatoris de l'obra de Heinrich Böll i de l'evolució de la literatura alemanya en la postguerra. *Ansichten eines Clowns* és també l'obra de Böll més coneguda internacionalment, també a Espanya, com ja hem vist. Götze resumeix l'abast de les repercussions d'aquesta obra i del seu autor en el passatge següent:

Über keinen deutschen Nachkriegsautor ist so viel geschrieben worden wie über Heinrich Böll. Und: Über keinen von Bölls Romanen ist so viel geschrieben worden wie über die „Ansichten eines Clowns“, wie die Bibliographie von Lengning beweist. Das liegt vermutlich daran, dass kein Roman Bölls spontan so viel Erbitterung auslöste wie dieser. Einen Nachhall des grossen Kritikerkrachs beim Erscheinen des Buchs hört man noch in der Forschungsliteratur. (p.46)

[Sobre cap altre autor alemany de postguerra s'ha escrit tant com sobre Heinrich Böll. I: sobre cap de les novel·les de Böll s'ha escrit tant com sobre *Opinions d'un pallasso*, tal com demostra la bibliografia de Lengning. Això es deu segurament al fet que cap altra obra de Böll no va provocar espontàniament tanta irritació com aquesta. Encara se sent en la bibliografia especialitzada un ressò del gran estrèpit de la crítica arran de l'aparició del llibre.]

---

<sup>66</sup> Götze (1985)

Götze assenyala que les lectures i les crítiques fetes en el moment de l'aparició del llibre obviaren molts aspectes importants de l'obra, i es centraren en l'anàlisi d'algunes qüestions polèmiques, molt especialment en la seva crítica radical a l'Església Catòlica i el seu paper al llarg de l'anomenada Restauració alemanya. Generalment els detractors de Böll, entre ells el poderós crític literari Marcel Reich-Ranicki, retreen a l'autor el caràcter pamfletari i simplista del seu llibre en la seva dimensió política, social i religiosa, malgrat que en reconeguin alguns encerts, centrats en les dimensions més intimistes de l'obra. Els seus partidaris destaquen l'idealisme de la figura central de l'obra, el clown, i la valentia de Böll a tractar problemes tabuïtzats en la societat alemanya de postguerra: el passat nacionalsocialista, la reinserció d'antics nazis en les esferes de poder de la República, el paper polític i social de l'Església durant l'època nazi i la postguerra, les relacions de parella i la institució de la família.

Els estudis posteriors dedicats al paper d'aquesta obra en el conjunt de l'obra de Böll, a banda de descobrir molts altres elements en la seva configuració –temes, motius, models i referents de la literatura clàssica, aspectes estructurals–, l'assenyalen com una obra que inicia un canvi profund en la trajectòria creativa de Böll. L'autor abandona la crítica velada o tímida d'obres anteriors en favor d'una crítica mordaç i un to radical; canvia el multiperspectivisme narratiu de la majoria de les obres majors anteriors per la perspectiva única en aquesta obra; passa de la novel·la familiar a la novel·la d'artista; l'amor transcendent, que serveix d'espai de fugida i refugi als protagonistes escollits de les seves obres anteriors, fracassa en aquesta narració...

*Opiniones de un payaso* es publica l'any 1965 a Espanya, Seix Barral és l'editorial i Lucas Casas n'és el primer traductor. La crítica dedica una atenció molt modesta a aquesta obra, tal com hem vist, i els crítics que en fan la ressenya mostren un coneixement molt parcial de l'obra de l'autor alemany. Després de la seva primera edició, però, *Opiniones de un payaso* s'anirà convertint poc a poc en un llibre llegit i conegut a Espanya, que no para de reeditar-se, i l'atorgament del Premi Nobel a l'autor alemany l'any 1972 convertirà aquesta novel·la en un autèntic *bestseller* i un èxit editorial rotund, tal com descrivia Manuel José González García-Carrascal en els seus articles. Carlos Barral, a l'inici de la seva etapa al capdavant de Barral Editores –desvinculada de Seix Barral–, encarrega una segona traducció a Alfonsina Janés.

Precisament els articles i reportatges apareguts en la premsa espanyola amb motiu de la concessió del Nobel a l'escriptor alemany destaquen aquesta obra com una



de les més importants de l'autor. Aquests articles, com es correspon a la circumstància, són bàsicament laudatoris, però s'ocupen poc d'analitzar les característiques literàries del text, i més aviat es centren únicament en l'anàlisi de les característiques de la seva recepció. El 'fenomen *Opiniones de un payaso*' és descrit per M<sup>a</sup> Clara Ubieto, com ja hem vist, com el resultat d'una conjuntura històrica concreta i d'abast curt.

### *Argument*

Hans Schnier és pallaso de professió i està passant per una crisi professional i personal profunda. La seva companya, Marie Derkum, s'ha separat d'ell recentment i s'ha casat amb un representant visible dels cercles catòlics de Bonn. Els motius de Marie, explicats a l'obra sempre des de la perspectiva del clown, són bàsicament d'índole religiosa: Marie és catòlica practicant; Hans, de família protestant, és 'agnòstic'. Hans i Marie han viscut una relació d'aproximadament cinc anys sense haver-la formalitzat per l'Església, i Marie no ha pogut suportar més aquesta situació. Els cercles catòlics de Bonn han pressionat Marie perquè deixés el pallaso.

L'obra s'inicia amb el retorn del clown a la seva ciutat, Bonn, després de sofrir un accident laboral. En realitat, però, el pallaso torna per buscar Marie i per refer-se dels fracassos estrepitosos de les seves darreres actuacions. A Bonn, Hans demana ajut econòmic i informació sobre Marie a les persones més pròximes: familiars, amics i coneguts. Ho fa des de casa seva i telefònicament, ja que està lesionat. A través dels seus interlocutors –teòlegs eminents, membres de l'alta cúria, industrials com el seu pare, etc.– el pallaso repassa la seva biografia personal i la història recent d'Alemanya: des del nacionalsocialisme de la seva infantesa fins a la societat del 'miracle alemany' del present narratiu, que és també el present històric del context d'aparició de l'obra. La majoria de personatges amb qui Hans estableix contacte pertanyen als cercles catòlics de la capital federal, de manera que el pallaso dedica una especial atenció a analitzar el paper de l'Església Catòlica en el panorama social i polític contemporani.

Hans pertany a una família d'industrials del carbó molt poderosa, però el suport econòmic patern parteix de la premissa irrenunciable de la rendibilitat de les inversions: el pare de Hans només l'ajudarà si ell es compromet a 'invertir' productivament en ell mateix. La resta de coneguts, bàsicament del cercle catòlic de Marie, i de familiars, el seu germà i la seva mare, tampoc no l'ajuden, i Hans acaba demanant almoïna i cantant a l'estació de trens de Bonn.

### 5.3.2. Conclusions de l'anàlisi

Aquest text de Böll, semblantment a *Das Brot...*, s'articula al voltant del discurs elaborat pel protagonista de la narració: el clown del títol, el qual ens relata la pròpia història. Vegem els motius de la tria dels quatre fragments seleccionats per a l'anàlisi. En el discurs del pallaso es barregen dos elements ben diferenciats i en certa manera antagonics: d'una banda el relat intimista de la història d'amor impossible entre ell i Marie, i de l'altra el discurs crític i les al·lusions a les institucions i la realitat social, política i eclesiàstica de l'Alemanya del 'miracle econòmic' (el pallaso critica especialment la falta de memòria col·lectiva i de pudor històric dels alemanys). Aquesta barreja d'estils, un de personal i intimista, i l'altre amb una volguda dimensió pública, crític i corrosiu, ja queda apuntada en l'anàlisi del primer fragment escollit (2.2.1.; CAMP), que tot i ser bàsicament intimista inclou elements del registre crític del pallaso.

El segon dels fragments és una bona mostra del segon tipus de discurs esmentat, en el qual el narrador fa ús del sarcasme i la caricatura per descriure la capacitat d'adaptació històrica de la societat alemanya; Hans realitza aquesta sàtira a través del personatge de la pròpia mare (2.2.2; CAMP i TENOR). Ja des de l'inici observem que tot el text està sotmès a una construcció formal molt acurada (ELABORACIÓ FORMAL 2.2.1.), en la qual tant el disseny de períodes sintàctics, complexos i repetitius, com l'ús dels temps verbals i el de motius repetits juguen un paper central en el joc de presentació de la realitat.

En el tercer fragment analitzo l'ús del diàleg (restringit al diàleg telefònic gairebé al llarg de tota la novel·la) com un dels recursos discursius importants emprats pel narrador per introduir noves veus i presentar la pròpia en un context diferent al de la narració (MODE 2.2.3.). En aquest fragment concret cal observar els procediments de construcció dels personatges a través del llenguatge dialogat (TENOR; 2.2.3.), els quals, sotmesos a la intensitat de la discussió, presenten matisos i aspectes diferents; l'anàlisi del registre és aquí fonamental.

En el quart i darrer fragment presentat, analitzo l'ús d'un recurs discursiu singular en aquesta obra; en aquest passatge es produeix un canvi de focalització discursiva molt breu però molt interessant des d'una perspectiva narratològica: el punt de vista del pallaso, que domina i filtra tota la narració, desapareix, i momentàniament passem a la veu d'un narrador que ho observa tot des de fora, almenys aparentment. El tipus de discurs també varia i en aquest passatge es barregen el discurs narrat amb el

discurs directe autònom, on es recorre lliurement a la cita de veus (MODE, 2.2.4.) El passatge és significatiu perquè precedeix el final de l'obra, on el narrador retorna a l'estil íntim i amb caràcter de confessió.

La virulència dels atacs que conté l'obra, especialment adreçats a l'Església Catòlica, que és un dels nuclis temàtics en què es basa la novel·la (CAMP; 2.2.3.), fa passar per alt en la lectura l'extrema cura en l'elaboració formal del text, especialment evident en alguns passatges (els fragments triats en són una bona mostra.)

Pel que fa a les traduccions, cal dir que totes tres (la de Lucas Casas i la d'Alfonsina Janés al castellà, i la de Carme Gala al català) presenten trets molt diferents, i aborden també les característiques del text original de forma diferent. Vegem-les separadament.

5.3.2.1. La traducció de Lucas Casas és la primera de les traduccions que aparegué i es pot dir que el seu principal problema és el gran nombre d'imprecisions que conté, basades sobretot en una comprensió defectuosa del text original. No es tracta tant d'imprecisions d'ordre cultural o contextual, sinó més aviat d'imprecisions d'ordre lingüístic que en alguns casos afecten profundament la formulació i el sentit del text alemany. D'altra banda, Casas respecta escrupulosament la puntuació i l'organització textual de l'original, fet que fa que el traductor incorri de vegades en calcs estructurals que provoquen un sentiment d'estranyesa en el lector. Vegem exemplificades aquestes afirmacions.

En primer lloc em referiré a una construcció del final del primer passatge (analitzada a CAMP 2.2.1.) en què hi ha una mala interpretació de l'estructura sintàctica per part del traductor:

*'Seitdem Marie zu den Katholiken übergelaufen ist (obwohl Marie selbst katholisch ist, erscheint mir diese Bezeichnung angebracht)...'* (1.45-46, 'D'ençà que Marie s'ha passat als catòlics (tot i que la mateixa Marie és catòlica, aquesta manera d'expressar-ho em sembla adequada)..).

La traducció de Casas fa:

*'Desde que Marie ha desertado con el católico (si bien Marie es ella misma católica, me parece justo llamarle a él así)..'* (1.43-44).

L'error consisteix a no interpretar *'zu den Katholiken'* com a plural en datiu ('als catòlics'), i a traduir-lo com un acusatiu singular, referit a Züpfner, el futur marit de Marie, tot reproduint aquest sintagma (forma, funció i referencialitat) tal com apareix a començaments del mateix passatge, *'diesen Katholiken'* (a les línies 11-12 del primer fragment). El resultat és que en la traducció s'entén que Marie ha enganyat el clown amb Züpfner, com ja sabem, però expressat d'una forma ben estranya. En realitat, en el text original el pallasso al·ludeix per primera vegada al conflicte que manté personalment amb els cercles catòlics de Bonn d'ençà que coneix Marie, i que constitueix un dels eixos temàtics de l'obra. La frase perd naturalment també el caràcter paradoxal i expressiu del verb *überlaufen* (passar-se o desertar), que en la traducció s'interpreta com 'Marie m'ha abandonat'.

Un altre passatge corresponent al primer fragment que provoca molta confusió (també analitzat a CAMP 2.2.1.) és el següent:

*'...innerhalb von fünf Jahren ergibt sich ein Rhythmus mit weniger Variationsmöglichkeiten, als man gemeinhin annehmen mag –und außerdem sorgt mein Agent, der meine Eigenheiten kennt, für eine gewisse Reibungslosigkeit.'* (1.28-31, '...al llarg de cinc anys s'imposa un ritme amb menys possibilitats de variació del que s'acostuma a suposar normalment, i a més a més el meu agent, que coneix les meves particularitats, s'ocupa que hi hagi el mínim de friccions possible.')

La traducció castellana és:

*'...en el intervalo de cinco años se alcanza un ritmo con escasas posibilidades de variación, que de ordinario se puede tomar por una cierta armonía interior –y que además preocupa a mi representante, quien conoce mi manera de ser.'* (1.27-30).

La mala traducció, on Casas afegeix elements inexistents en l'original ('*armonía interior*'), parteix d'una manca de comprensió de l'original. El traductor ofereix una versió interpretativa i en certa manera lliure del passatge, que pren com a referent la lloança que a l'inici de la novel·la el pallasso fa de la rutina. En un principi sembla que el pallasso repeteixi en aquesta frase aquesta lloança, '*cierta armonía interior*', inexistent en l'original. El traductor introdueix tot seguit, però, una afirmació que contradiu aquesta suposició i que desorienta el lector: '*que además preocupa a mi representante, quien conoce mi manera de ser*', frase en què Casas tradueix el verb '*sorgen*' ('ocupar-se') també erròniament. La frase '*se puede tomar por una cierta armonía interior*' és responsabilitat exclusiva del traductor.

Pel que fa a calcs, vegem un passatge en què el narrador rememora la infantesa i la guerra en l'àmbit familiar, corresponent al segon fragment escollit, i analitzat a CAMP 2.2.2.. La mare reprèn al clown (quan encara és un nen) el fet de no estalviar, amb les següents paraules:

*‘«Ya comprenderás que todos deben hacer de su parte todo lo posible para echar a los judíos yanquis de nuestro santo suelo alemán.»’* (1.10-11)

En l'original:

*‘«Du wirst doch einsehen, daß jeder das Seinige tun muß, die jüdischen Yankees von unserer heiligen deutsche Erde zu vertreiben»’* (1.11-12, 'Comprendràs que tots hem de fer el que ens pertoca per fer fora els ianquis jueus de la nostra sagrada terra alemanya.')

El deure moral a què es refereix la mare està expressat en l'original a través d'una estructura impersonal *‘jeder...muß’*; la interpretació, però, és òbvia: són els alemanys el subjecte d'aquesta acció. En la traducció es podria haver optat per *‘todo el mundo debe hacer...’*, també amb caràcter impersonal, o bé *‘todos debemos...’*. En la traducció de Casas, la família Schnier, per boca de la seva mare, sembla desvincular-se d'aquesta obligació: *‘todos deben hacer’*. Un altre element forçat és el grup *‘de su parte’* dins l'expressió *‘todos deben hacer de su parte todo lo posible’*; l'expressió original hauria de ser *‘poner de su parte’*. Encara en aquest passatge, Casas comet un calc estructural en la traducció del sintagma *‘die jüdischen Yankees’*, tot mantenint en el text castellà l'ordre adjectiu-substantiu de l'original, propi de l'alemany, i traslladant així el nucli del sintagma de *‘yanquis’* a *‘judíos’*.

Pel que fa a la reproducció de conceptes, termes i dades referits a la realitat alemanya des de la postguerra fins als anys seixanta, la traducció de Casas tendeix a adaptar aquests termes a la realitat espanyola, no sense que això en algun cas generi algun conflicte. D'altra banda, Casas resol molt bé un passatge en què en el text original es fa una al·lusió velada a una personalitat de la política alemanya. Vegem-ho:

En el primer passatge analitzat (CAMP, 2.2.1.) el pallasso s'autodefineix com a *‘keiner Kirche steuerpflichtig’* (1.20, 'no contribuent de cap església'); Casas tradueix *‘no afiliado a ninguna Iglesia’* (1.19). És ben cert que en un Estat confessional i dictatorial com l'espanyol en els anys seixanta era difícil trobar un terme castellà equivalent a *steuerpflichtig* (terme alemany que únicament es relaciona amb la

declaració d'impostos), però el terme *afiliado* sembla poc adequat perquè es relaciona a la vinculació que té un soci amb alguna entitat, i en el text de Böll la vinculació amb l'Església té una altra dimensió.

Encara en el mateix passatge, i relacionat encara amb la temàtica religiosa, cal comentar la traducció de l'adjectiu '*kirchlich*', que apareix a la frase '*Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich*' (1.42, 'Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols formalment'). La traducció de Casas fa: '*En lo que a mi respecta, no soy religioso, ni siquiera **clerical***' (1.41); l'adjectiu '*clerical*' no té sentit en la traducció perquè no ser religiós, la primera afirmació, exclou de per si el fet de ser clerical, paraula amb un significat molt específic en castellà. La paraula '*kirchlich*' fa referència aquí a mantenir les formes o els rituals religiosos, malgrat no creure-hi.

En el segon passatge seleccionat per a l'anàlisi, (CAMP, 2.2.2.), apareixen en el text original una sèrie de termes culturals específics que no reben un tractament unitari per part de Casas en la seva traducció. Així, el traductor adapta a la cultura d'arribada els següents termes: '*DCA*' (abreviatura de 'Defensa Contra Aeronaves' 1.5, per traduir '*Flak*', unitat de defensa antiaèria de l'exèrcit alemany, abreviatura al seu torn de la paraula composta *Flugabwehrkanone*, i que també servia per referir-se a la *Flugabwehrartillerie*, l'artilleria antiaèria); '*Guerrillero*' (1.40, per traduir '*Werwolf*', que, com s'explica a l'annex 2, era una organització clandestina creada pels nacionalsocialistes el darrer any de la guerra); '*Matarratas*' (1.46, per traduir '*Rübezahl*', personatge llegendari procedent de la mitologia bohèmia molt conegut a totes les tradicions rondallístiques de Centreeuropa, també l'alemanya; el nom castellà usat per Casas, en canvi, no l'he trobat registrat enlloc: podria tractar-se d'una invenció del traductor o d'una mala interpretació del text). Casas, en aquest mateix fragment, en canvi, no adapta ni el terme *Jungvolkführer* (1.35, la '*Jungvolk*' era la secció de les joventuts hitlerianes ('*Hitlerjugend*') que recollia els nois que tenien entre 10 i 14 anys), ni el nom propi '*de Anne Frank*' (1.48). També renuncia a traduir l'adjectiu '*amerikanisch*' quan el narrador parla dels clubs on la seva mare fa les seves xerrades per a la reconciliació racial, '*en clubs femeninos*' (1.49).

En el quart passatge analitzat apareix una al·lusió al canceller Adenauer, concretament en la frase '*den sie den Alten nennen*' (1.5, 'que anomenen el Vell').

Aquesta referència queda especificada més endavant en el text quan el narrador esmenta l'afecció del Vell cap a les novel·les policíiques; aquesta referència cultural, de fàcil comprensió per al lector alemany contemporani, és massa específica com per què el lector espanyol la pogués desxifrar en el seu moment. La traducció de Casas és explicativa i deixa entreveure hàbilment que cal relacionar *'den Alten'* com a mínim amb un personatge rellevant de la política alemanya: *'ese viejo carcamal político que nunca acaba de marcharse'* (1.4-5). El traductor, després d'aquest encert, sotmet l'oració següent a una simplificació que contribueix a fer encara més aclaridora la referència a Adenauer: *'Sie finden, daß alle ihm auf eine vertrackte Weise ähnlich sind. Schließlich –finden Sie– halten sich alle für so unersetzlich, wie er sich hält, schließlich lesen alle Kriminalromane.'* (1.5-8, 'Troba vostè que d'una manera enrevessada tothom s'hi assembla. Al cap i a la fi –troba vostè– tothom es considera tan insubstituïble com ell ho fa, al cap i a la fi tothom llegeix novel·les policíiques.) El text de Casas fa: *'A usted le parece que todos son como él, con menos descaro. Todos se creen imprescindibles. Todos leen novelas policíicas.'* (1.5-7) La simplificació és aquí més discutible, però sens dubte és eficaç.

En general, cal dir que la traducció de Casas és respectuosa amb els registres que apareixen al text. Els problemes que assenyalaré tot seguit tenen més a veure amb la interpretació defectuosa de dues construccions alemanyes, en certa manera idiomàtiques, que no pas amb un mal ús dels registres. El resultat, tanmateix, és l'alteració del clímax dramàtic del text original. Es tracta de dues frases que apareixen en el segon dels passatges seleccionats.

La primera és una frase citada pel pallasso, formulada hipotèticament per la seva mare en l'escena en què Henriette, la germana del clown, agafa el tramvia per marxar al front, on morirà, víctima d'un bombardeig. La col·loquialitat, intranscendència, familiaritat de la frase imaginada pel pallasso en la boca de la seva mare contrasta amb el dramatisme de la situació, i amb les conseqüències que tindrà: la mort de la filla. En el text original es tracta d'una expressió lexicalitzada, que serveix per acomiadar-se en situacions comunicatives que tenen una alta familiaritat: *'Mach's gut, Kind'* (1.54-55, 'Que vagi bé, filla'). En la traducció castellana, el traductor opta per un to més admonitori: *'Niña, pórtate bien'* (1.53), que si bé reforça la caricatura de la figura materna, rebaixa el contrast entre la familiaritat de l'expressió i la transcendència i el dramatisme de la situació.

La següent cita és el diàleg en què culmina tot aquest segon passatge, mantingut pel pallasso amb la seva mare, en el qual arriben a concretar-se els retrets que ambdós personatges s'han fet al llarg de la seva vida. El pallasso retreu a la mare la seva manca d'humanitat en enviar al filla al front, durant la guerra; la mare retreu al fill la seva incapacitat d'oblit, i en definitiva, la incapacitat de perdonar. Casas tradueix:

*«Nunca podrás olvidarlo, ¿eh?» Yo mismo estaba a punto de llorar y dije en voz baja «¿Olvidarlo yo, mamá?» (1.61-63)*

El text original fa:

*«Das kannst du wohl nie vergessen, wie?» Ich war selbst nahe am Weinen und sagte leise »Vergessen? Sollte ich das, Mama« (1.65-66, «No ho podràs oblidar mai, oi?» Jo mateix estava a punt de plorar i vaig dir fluixet «Oblidar? Hauria de fer-ho mama?»)*

El problema rau en la resposta del pallasso; en dir '*¿olvidarlo yo, mamá?*' el pallasso trasllada el conflicte a una dimensió personal, sembla com si digués: 'és que no em coneixes?'. La frase té, però, una transcendència molt més gran: '*sollte ich das?*' inclou un verb modal amb connotacions morals que sobrepassen la dimensió individual: 'hauria de fer-ho?' al·ludeix al sistema de valors instal·lats en la societat alemanya de postguerra on viuen el clown i la seva mare i que sembla exigir la negació i l'oblit del passat. La pregunta és un retret a l'actitud de la mare i per extensió a la de la societat alemanya. La condensació de la frustració del pallasso recollida en aquesta frase no té correspondència en la traducció

Com deia al començament, no es pot dir que la traducció de Casas no reproduïx les característiques generals del text original; el traductor és fidel a la formulació original, i les 'adaptacions culturals' que duu a terme en el text traduït són un recurs legítim de cara a fer comprensible el text en la cultura d'arribada, encara que en algun cas no siguin del tot afortunades. El problema de la traducció de Casas és el gran nombre d'imprecisions presents en diferents nivells del text, que en alguns casos n'afecten la significació i l'estructura profunda, com hem vist.

A l'hora d'aplicar els paràmetres de traducció *covert* o *overt* per descriure la traducció de Casas, cal dir que pel que fa als continguts de l'obra –ho hem vist amb els termes i les al·lusions culturals específiques–, el traductor tendeix a l'adaptació cultural i a l'acostament de la realitat alemanya al públic espanyol, per tant podríem dir que té trets de la traducció *covert*. Lingüísticament, però, Casas segueix tant de prop el text



original, fa una traducció en aquest sentit tan *overt*, que comet sovint calcs estructurals i emprà també sovint estructures estranyes al castellà.

5.3.2.2. La traducció d'Alfonsina Janés es manifesta com una traducció molt respectuosa amb el text original, en totes les seves dimensions. Només en el tercer passatge –el fragment dialogat– es poden retreure a Janés algunes intervencions en el text, tot alterant-ne el registre i la presentació discursiva, com veurem tot seguit. Observarem també quin tractament reben en aquesta traducció els termes culturals específics, i mostraré algun exemple d'arrodoniment o millora del text original, característica que és present en algun passatge de la traducció de la germanista.

Comencem per analitzar alguns termes que presenten problemes pel que fa a la seva adaptació cultural, i que ja he comentat en la traducció de Casas. Els dos primers apareixen en el primer fragment seleccionat per a l'anàlisi (CAMP 2.2.1.). Janés tradueix el sintagma amb el qual el clown es defineix al primer passatge com a '*keiner Kirche steuerpflichtig*' (1.20, 'no contribuent de cap església') per '*libre de pagar impuestos a ninguna iglesia*' (1.20). Tot i que la traducció de Janés és més adequada que la de Casas, tampoc es correspon amb el sentit del text original. El pallasso, simplement, no destina cap percentatge dels seus impostos a cap església, no n'és contribuent. No és que n'hagi estat eximit. Com en el cas de Casas, cal atribuir aquesta imprecisió lèxica a la realitat històrica espanyola d'aquells anys, des de la qual la situació alemanya era inimaginable.

Pel que fa a l'adjectiu '*kirchlich*', present a la frase: '*Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich*' (1.42, 'Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols formalment'), Janés tradueix '*Yo no soy religioso, ni siquiera espiritual*' (1.42-43). La traducció de l'adjectiu '*kirchlich*' és efectivament problemàtica, com hem vist també a la traducció de Casas, però el que sembla clar és que els termes '*religiös*' i '*kirchlich*' haurien de poder establir entre ells una certa relació d'exclusió o oposició semàntica, almenys parcial, i això no és així en la traducció de Janés.

En relació al tractament de les referències culturals i històriques de l'Alemanya nazi, presents en el segon fragment seleccionat (CAMP 2.2.2.), Janés opta, bàsicament, no per l'adaptació cultural, sinó per la reproducció dels termes originals, amb un criteri molt coherent. Així tradueix '*Flak*' (1.6) per '*defensa antiaérea*' (1.5), sense reproduir

les sigles alemanyes del text original però fent-ne la paràfrasi. Més endavant reproduceix amb el seu nom original la designació de l'organització '*Jungvolkführer*' (1.39), tot donant per fet que el context contribueix a aclarir-ne el significat, i també reproduceix directament el nom del personatge mitològic '*Rübezahl*' (1.52) tot introduint, en aquest cas, una nota aclaridora a peu de pàgina, absolutament necessària.

L'únic element per al qual Janés aplica un altre criteri és '*Werwolf*' (1.44 del text original), que la traductora adapta amb el nom comú '*guerrillero*' (1.46). També els '*Werwolf*' eren una organització juvenil (infantil) pertanyent a l'estructura militar dels nacionalsocialistes, per bé que creada el darrer any de guerra i quan la derrota nazi era ja inevitable. Janés, però, no recorre aquí a la nota a peu de pàgina i tradueix aquest terme de forma més genèrica que els anteriors.

En un passatge posterior d'aquest segon fragment, com ja hem vist, apareix la frase lexicalitzada amb què la mare del clown s'acomiada de Henriette: '*Mach's gut Kind*' (1.54-55, 'Que vagi bé, filla'), valent-se d'aquesta expressió completament familiar i afectuosa. Janés tradueix: '*Hazlo bien, niña*' (p.56), amb una frase que reproduceix perfectament el caràcter de la mare, però que s'allunya del text original i de les seves connotacions. Sembla més aviat que Janés faci una traducció literal de l'expressió, la qual traduïda paraula per paraula sí que fóra com ella la presenta. En aquest context, però, la frase de Janés perd tota la crueltat que conté l'oració original.

Encara relacionat amb al·lusions de tipus cultural, cal veure com Janés tracta la traducció d'un element que he analitzat també en la traducció de Casas. Les al·lusions al canceller Adenauer que apareixen al fragment quart (CAMP 2.2.4.) no eren per al lector alemany gens difícils de reconèixer, i a banda de la descripció genèrica i vaga del personatge, aquestes quedaven concretades textualment en la referència al malnom '*der Alte*' (1.5), i en el fet que li agradaven les novel·les policíiques. Per a un lector espanyol aquestes claus de lectura són, com ja deia, del tot irreconeixibles i la identitat del personatge al·ludit en la traducció és molt difusa i estranya. Hem vist que Casas ha optat per una traducció del tot explicativa, en algun passatge fins i tot simplificadora. Janés, en canvi reproduceix amb fidelitat l'original, i el resultat és desconcertant. A banda, hi ha alguns aspectes de la traducció que cal comentar amb deteniment:

- El malnom amb què al text la gent anomena el canceller Adenauer és, com

deia, *'der Alte'* (1.5), i en el text alemany apareix en majúscula perquè es tracta d'un adjectiu nominalitzat. Escriure'l en majúscula hauria estat una possibilitat per a la traductora de destacar la referència en clau del personatge, tot i que, com deia, el text no afegeix una marca específica per a aquesta paraula. Janés tradueix *'el viejo'* (1.5)

– La traducció per part de Janés de la construcció adverbial *'auf eine vertrackte Weise'* en la frase, *'Sie finden, daß alle ihm auf eine vertrackte Weise ähnlich sind'* (1.5-6, 'Troba vostè que d'una manera enrevessada tothom s'hi assembla') no és adequada ni orientativa del que el narrador intenta expressar: *'Usted encuentra que todos se le parecen terriblemente'* (1.5). L'al·lusió a Adenauer i a la semblança d'alguna manera encoberta i no clara que tothom hi té no queda recollida en l'adverbi *'terriblemente'*, que pot ser entès com a adverbi de quantitat i prou.

– El narrador intenta precisar el sentit de la frase anterior amb la frase de més avall, on apareix l'adverbi *'schließlich'*, el qual permet una interpretació temporal, 'al final', però també una interpretació explicativa, 'al cap i a la fi'. En el context on apareix sembla que la interpretació explicativa de l'adverbi, referida al comentari anterior, és clara. Veiem el passatge sencer: *'Sie finden, daß alle ihm auf eine vertrackte Weise ähnlich sind. Schließlich – finden Sie – halten sich alle für so unersetzlich, wie er sich hält, schließlich lesen alle Kriminalromane.'* (1.5-7, 'Troba vostè que d'una manera enrevessada tothom s'hi assembla. Al cap i a la fi –troba vostè – tothom es considera tan insubstituïble com ell ho fa, al cap i a la fi tothom llegeix novel·les policíacques.') Janés tradueix: *'Usted encuentra que todos se le parecen terriblemente. Por último usted encuentra que todos se consideran tan insustituibles como le ocurre a él y que, al fin y al cabo, todos leen novelas policíacas'* (1. 5-7). Aquesta traducció no aclareix la referència anterior i, a més a més, canvia el to argumentatiu/ explicatiu de l'original; en aquest context la construcció adverbial *'por último'* no té sentit.

L'al·lusió al canceller Adenauer i a la situació política creada pel seu llarguíssim mandat durant la postguerra alemanya no reben un tractament adequat per part de Janés, perquè aquest passatge no s'entén gens.

Com deia al principi d'aquest punt, hi ha un passatge de la traducció de Janés que cal analitzar detingudament (ELABORACIÓ FORMAL 2.2.3.). En el tercer fragment, bàsicament dialogat, la germanista modifica un tret formal del text alemany, sense cap motivació aparent. Es tracta de la supressió per part de la traductora de gairebé totes les indicacions de torn de parla que fa el narrador al llarg de la conversa

entre el pallasso i el prelat Sommerwild. Els *'sagte ich'* (vaig dir jo) o *'sagte er'* (va dir ell) desapareixen en les següents línies: 1.8, 10, 11, 16, 23, 27, 32, 34, 37, 41, 42, 51, 57. Aquesta freqüència amb què el narrador interromp el discurs dels interlocutors té la funció precisament de recordar que la discussió és, en el fons, narrada, i que el narrador observa i reviu l'enfrontament, i que en el fons és ell qui ens el torna a reproduir. A banda de les supressions, hi ha tres alteracions en l'ús d'aquest element:

– A la línia 13 de la traducció la col·locació és errònia: *'Sé muy bien que no me tiene simpatía –dijo–'*, quan en l'original tenim: *'»Ich weiß sehr wohl«, sagte er, »daß Sie mich nicht mögen«* (l.11, 'Sóc ben conscient –va dir ell– que no li caic bé, a vostè'). El fet d'interrompre el període sintàctic al mig de la seva formulació ens recorda l'existència del narrador, com deia, i reforça l'atenció en el que s'està dient, d'alguna manera la situació guanya en tensió i dramatisme perquè el narrador va intercalant esperes. La traductora, en canvi, sembla voler respectar el període sintàctic complet i no interrompre una formulació, que en l'original està interrompuda.

– A la línia 17 de la traducció, Janés escriu: *' –No –dijo con voz clara–'*, mentre en l'original tenim: *'»Nein«, sagte er, seine Stimme klang klar...'* (l.15, ' –No –va dir ell, la seva veu sonava clara–'). La separació dels comentaris sembla important perquè al comentari habitual se n'hi afegeix un altre que centra ara l'atenció del lector.

– Un últim cas a comentar perquè il·lustra clarament la funció d'aquesta acotació conversacional, el trobem en una repetició de les línies 40-41: *'»Sie verwechseln Anlaß und Ursache«, sagte er, »ich verstehe Sie, Schnier«, sagte er, »ich verstehe Sie.«* ('– Confon l'ocasió amb la causa, vostè –va dir– l'entenc, Schnier –va dir–, l'entenc.'). En aquest passatge queda clar que aquestes petites intervencions tenen, efectivament, una funció en la reproducció de la conversa, i que s'han de respectar igual com la resta del text. La insistència de la presència del narrador aquí eleva el dramatisme del que es diu, ressalta la importància i concentra l'atenció en les paraules del prelat, que d'altra manera s'escaparien en el descabdellament continuat de la conversa. Janés fa: *'Confunde usted motivación y causa. Le comprendo, Schnier, le comprendo'* (l. 40) i després segueix amb una altra frase.

En aquest mateix fragment, Janés realitza algunes alteracions en el registre de discurs que neutralitzen la diversitat de matisos existent en l'intercanvi d'opinions que té lloc entre el clown i Sommerwild. Els dos personatges, moguts per la intensitat del debat però sense sobrepassar mai els límits del respecte (com es pot veure a l'anàlisi del

TENOR 2.2.3.), es desmarquen en un parell d'ocasions, especialment el clown, de la distància formal que caracteritza les seves relacions, tot rebaixant el registre i el nivell del llenguatge que fan servir. En el següent passatge el prelat retreu al clown ignorància teològica absoluta, a la qual cosa contesta indignat el pallasso: '*Soviel verstehe ich aber davon, ..., daß ihr Katholiken einem Ungläubigem wie mir gegenüber so hart seid...*' (1.35-36, 'Però n'entenc prou per saber ... que vosaltres els catòlics sou tan durs amb un no creient com jo...'). La traducció de Janés fa: '*Pero lo que sí entiendo es que ustedes, los católicos, se comportan con un infiel como yo de una manera tan dura...*' (1.37-38). A banda del problema de lèxic '*infiel*', traducció poc adequada del terme alemany '*Ungläubigem*' ('no creient'), Janés no recull el canvi brusc de tracte en el discurs del pallasso, que, de cop, tuteja el prelat. A més, quan es refereix al grup de catòlics ho fa amb un menyspreu absolut '*ihr Katholiken*', sense comes, to que Janés, fent ús d'un aposició explicativa, '*ustedes, los católicos,..*' desvirtua completament.

En un passatge anterior, Janés tampoc no acaba de reproduir el to d'indignació de Hans. L'original fa: '*und das alles im Grunde genommen nur wegen eines idiotischen Fetzen Papiers, den der Staat – der Staat ausstellen muß*' (1.36-38, 'i tot plegat en el fons només per causa d'un estúpid tros de paper que l'Estat, l'Estat ha d'estendre.'). La traducció de Janés: '*y todo esto en el fondo sólo por un papelucho que tiene que expedir... el Estado*' (1.39-40). A la frase de Janés, hi falta l'adjectiu '*idiotisch*', i encara que el sintagma '*Fetzen Papiers*' es converteixi adequadament en '*papelucho*', es perd la contundència de l'expressió del clown. La frase de Janés, a banda, no acaba amb la repetició emfàtica de la paraula '*Staat*', que, sigui quina sigui la interpretació que li donem, apareix repetida en el text, sinó que acaba amb uns tres punts suspensius que fàcilment poden induir a pensar que el pallasso no sap amb exactitud qui estén aquest document.

Aquests són dos exemples, només, del tractament que rep aquest fragment en la traducció de Janés. En l'anàlisi de TENOR del tercer fragment, hi ha altres mostres del tractament 'neutralitzador' del registre per part de la traductora.

Per acabar el comentari de la traducció de Janés, cal referir-se a la seva voluntat d'arrodoniment que afecta algun passatge dels que he seleccionat per a l'anàlisi. En el fragment inicial del text original, en el qual el clown enumera les accions automatitzades del seu dia a dia, domina l'estructura de *verb en infinitiu i complements*

(en el text alemany la disposició dels elements és a la inversa): *‘Reisetasche abstellen, Fahrkarte aus der Manteltasche nehmen, Reisetasche aufnehmen, Fahrkarte abgeben,...’*(1.3-5, ‘deixar a terra la bossa de viatge, treure el bitllet de la butxaca de l’abric, agafar la bossa de viatge, donar el bitllet...’), però hi ha dos elements que se salven d’aquesta estructura i en trenquen la unitat formal: *‘Bahnsteigtreppe runter, Bahnsteigtreppe rauf..... zum Zeitungstand’* (1.3-5, ‘escales de l’andana avall, escales de l’andana amunt ... cap al quiosc’). La traducció de Janés iguala tots els elements de la llista: *‘subir y bajar las escaleras del andén, dejar el maletín, sacar el billete del bolsillo del abrigo, coger el maletín, entregar el billete, dirigirse al quiosco, comprar diarios de la tarde, salir y hacer señas a un taxi (para que se acerque).’* (1.3-6). Fins i tot en la darrera acció consignada, Janés puntualitza el *‘(para que se acerque)’*. El resultat és més regular que no pas l’original; el fet que Janés arrodoneixi aquesta estructura no afecta en absolut la idiosincràsia del fragment, però cal consignar aquesta ‘millora’ de l’original, que d’altra banda és present també a la traducció de Gala, i és un fenomen característic de l’activitat traductora en general traduccions.

Malgrat els aspectes indicats aquí, cal repetir que la traducció de Janés respecta el text original en gran mesura. Les intervencions que hi he consignat, sense que representin una alteració profunda del text, reforcen la idea que en la cultura receptora l’aspecte formal dels textos de Böll no és un element central: la ‘millora’ d’estructures i l’adaptació de registres (que potser podria entendre’s també com una ‘millora’ del text original) així ho demostren.

Vista des de les categories *overt* i *covert*, la traducció de Janés representaria un bon exemple de traducció *overt*, especialment pel que fa al tractament dels aspectes culturals. La traductora acosta el lector en castellà a la cultura alemanya més que no ho feia Casas, que tendia a adaptar més els termes culturals específics del text. I Janés ho fa sense violentar la lectura, ni fer-la incomprendible. Els comentaris que he ofert més amunt en relació a les ‘desviacions’ formals de la traducció de Janés es poden explicar, tanmateix, per la influència de la cultura d’arribada en el text, i per tant cal dir que estilísticament hi ha un cert procés d’adaptació a les convencions del sistema literari espanyol, una tendència a la traducció *covert*, que afecta especialment el tractament dels registres presents en l’original.

5.3.2.3. La traducció de Carme Gala s'allunya una mica en el temps en relació a les de Casas i Janés, i en relació a totes les traduccions que analitzo en aquest treball; és ja de l'any 1982. Tanmateix, s'hi pot consignar encara un tret en certa manera comú a les traduccions de Carme Serrallonga que hem vist amb anterioritat: hi ha una tendència manifesta a emprar un registre lingüístic més noble i més literari, especialment pel que fa al lèxic, si ho comparem amb el registre emprat el text original.

Pel que fa a aspectes que he analitzat en les traduccions anteriors, veiem que Gala tendeix, com Casas, a l'adaptació de termes culturals específics, amb alguns problemes; i que com Janés, en alguns passatges tendeix a l'arrodoniment del text original. Aquesta traducció, més enllà d'això, no presenta altres problemes, i és una traducció que respecta molt les característiques del text original.

Comencem amb la traducció de termes culturals específics i concretament amb la traducció de l'adjectiu '*kirchlich*' en la frase *Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich*' (1.42, 'Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols formalment'), que Gala soluciona, com Casas, amb l'adjectiu '*clerical*' (1.38), traducció més aviat problemàtica, que ja he comentat en l'anàlisi del text de Casas. Pel que fa al terme '*steuerpflichtig*', la traducció de Gala és més encertada: '*no sóc membre contribuent de cap Església*' (1.17-18).

Pel que fa als termes que apareixen en el segon fragment d'anàlisi (CAMP 2.2.2.) es reconeix en la traducció de Gala una clara tendència a l'adaptació cultural. En aquest fragment, com ja hem vist, apareixen dos termes pertanyents a l'estructura militar juvenil de l'Alemanya nazi, '*Jungvolkführer*' (1.38), '*Werwolf*' (1.44), i el nom d'una figura llegendària de la tradició rondallística bohèmia i també germànica, '*Rübezahl*' (1.49). Carme Gala tradueix el primer terme tot parafrasejant-lo, '*el meu dirigent juvenil*' (1.37-38), sense incloure cap referència a la naturalesa militar d'aquest càrrec en la seva parafrasi (que d'altra banda queda especificada en el context), i el segon terme, el tradueix de forma molt incorrecta per '*Jo sóc un home-llop!*' (1.43), tot recollint el significat habitual d'aquest mot, que no és, però, el significat que té en aquest passatge. A banda de la incorrecció en la traducció, el que és sobretot problemàtic és que no s'entén gens què vol dir Leo, el germà del clown, amb les seves paraules, de manera que el passatge resulta desconcertant. El desconcert s'acaba de completar amb la traducció del nom propi *Rübezahl* (1.49) per '*Papu Espantarroig*' (1.48). El personatge alemany és conegut i popular, segons em confirmen els informants,

i té connotacions positives; el personatge de Gala és desconegut i jo no he aconseguit esbrinar si es tracta d'una invenció de la traductora o d'un personatge que ha extret d'algun recull de rondalles o contes. 'Papu' tot sol, o 'Papus' sí que fóra identificable per al lector.

La referència a Adenauer del quart fragment està formulada en el text original de forma velada a l'inici: *'Es wird auch geflüstert, daß Sie über den dumpfen Groll lächeln, den jeder hier gegen den nährt, den sie den Alten nennen'* (1.4-5, 'També corre el rumor que vostè es riu del sord ressentiment que tothom alimenta aquí en contra d'aquell que anomenen el Vell.'). A la traducció de Gala trobem, per començar, un error d'interpretació sintàctica que condiciona molt la comprensió de tot el passatge: *'També corre el rumor que vostè se'n riu, del sord ressentiment que tothom alimenta contra el qui vostè anomena el vell.'* (1.4-5) De cop, la referència del narrador a un sentiment i a una realitat socials col·lectives, que poden ser les de Bonn o, per extensió, les de la societat alemanya en general, esdevenen en la traducció un conflicte íntim i personal de Marie. L'error és la confusió dels pronoms *'sie'* (ells) per *'Sie'* (vostè), pronom aquest darrer que ha articulats les primeres frases del període. La continuació del text agreuja aquesta identificació, ja que el narrador tot seguit s'adreça confidencialment a Marie i li recorda quines són les seves impressions relatives als seus conciutadans tot fent ús del vocatiu: *'Sie finden...'* (Vostè troba...). La interpretació de la identitat del *'vell'*, així, queda molt oberta en la traducció, i bé podria tractar-se d'algun membre de la cúria eclesiàstica de Bonn. No ajuda a clarificar el context històric i la dimensió social de la problemàtica insinuada en l'original, la llargada del mandat d'Adenauer, el fet que la traductora defineixi la manera com la gent s'ha acabat assemblant al vell amb el sintagma *'d'alguna manera rara'* (1.5-6), reforçant el personalisme i la particularitat d'aquestes impressions, i reproduint inexactament el sentit de l'adjectiu original *'auf eine vertrackte Weise'* (1.6, 'd'una manera enrevessada').

Pel que fa al tractament culte del lèxic, vegem els següents exemples. En el primer fragment Gala tradueix de la següent manera: *'he butxaquejat per l'americana en cerca de diners'* (1.8) per *'suchte in meinen Rocktaschen nach Geld'* (1.8-9, 'buscava diners a les butxaques de la jaqueta'); *'el procés ha esdevingut encara més mecànic'* (1.11) per *'ist der Ablauf noch mechanischer geworden'* (1.12, 'el procés s'ha tornat més mecànic encara'); *'els textos i les melodies litúrgiques ... són la millor ajuda contra les dues sofrenes que m'afeixuguen'* (1.38) per *'liturgischen Texte und Melodien ...: sie*



*helfen mir am besten über die beiden Leiden hinweg, mit denen ich von Natur belastet bin* (l. 42-43, ‘textos i melodies litúrgiques ...: són el que més m’ajuda a superar les dolences que pateixo per naturalesa.’).

En el darrer fragment trobem a la línia 28 la frase ‘*Et manca un pallasso*’ per ‘*Dir fehlt ein Clown*’ (l.24 ‘Et falta un pallasso’); el verb de la frase següent, així com la formulació de la frase en general, corresponen a un nivell de llenguatge més elevat: ‘*Havia estat un error restar davant del pare, dempeus i assegut, sense maquillar*’ (l.30-31). La frase original correspon a un nivell molt més estàndard: ‘*Es war ein Fehler gewesen, Vater gegenüberzustehen und gegenüberzusitzen*’ (l.25-26 ‘Havia estat un error d’estar-me dret i seure sense maquillar davant del pare.’) Les dues frases següents estan articulades també amb formes lèxiques molt literàries o cultes: ‘*Leo sempre es delia per conèixer el meu veritable parer*’ (l.32-33); ‘*anomenar-la roja tanmateix hauria estat massa eufemístic i massa optimista, perquè era grisa, amb un suau besllum de roig de matinada*’ (l.51-52). No es pot negar la poèticitat del resultat del text traduït, així com del text original, però en el text alemany aquesta poèticitat s’aconsegueix amb elements lèxics més corrents, fins i tot col·loquials. En el primer fragment: ‘*Leo war immer so erpicht drauf gewesen, meine wahre Meinung...*’ (l.27-28, ‘Leo tenia la fixació de voler veure sempre...’) l’element destacat en negreta és d’origen col·loquial. En el segon tenim: ‘*die Rot zu nennen wieder zu euphemistisch und zu optimistisch wäre, es war Grau mit einem sanften Schimmer von Morgenrot drin.*’ (l.49-50, ‘que anomenar-la vermell també seria massa eufemístic i massa optimista; era gris amb un lleu reflex de vermell crepuscular’), oració amb un registre lèxic no especialment culte; és més aviat la combinació d’elements i la suggestió el que converteix aquesta frase en poètica.

En alguns passatges de la traducció de Gala es pot detectar el mateix ‘defecte’ que he comentat en algun passatge del text de Janés: la traductora arrodoneix alguns passatges o especifica algunes connexions absents en el text original. En la traducció del primer fragment observem les següents ‘millores’:

– En la primera tirallonga d’accions repetides (línies 2-5 de la traducció), Gala afegeix un infinitiu allà on en l’original hi ha una el·lipsi: ‘*Zum Zeitungsstand*’ (l.5, ‘cap al quiosc’), i fa ‘*arribar-me al quiosc*’ (l.4) i provoca així la regularització de la mateixa estructura per a gairebé tots els elements de la tirallonga.

– En la segona tirallonga (línies 6-11), Gala repeteix dues estructures que en

l'original no es repeteixen completament tot produint també un efecte regulador: *'he pujat i baixat escales d'estació al matí, he baixat i pujat escales d'estació a la tarda'* (1.6-7). L'original fa: *'ich ging morgens Bahnhofstreppen rauf und runter und nachmittags Bahnhofstreppen runter und rauf'* (1.7-8, 'al matí pujava i baixava les escales de l'estació, i a la tarda les baixava i pujava')

– Entre les línies 19 i 21 el narrador s'autodefineix d'una forma gairebé telegràfica, prescindint de l'ús del verb: *'Ich bin ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker, keiner Kirche steuerpflichtig, siebenundzwanzig Jahre alt...'* ('Sóc un pallaso, denominació oficial de la professió: còmic, no contribuent de cap església, vint-i-set anys...'); Gala regularitza aquest passatge afegint a cada informació un verb: *'Sóc pallaso, jo, o dit oficialment, còmic, no sóc membre contribuent de cap Església, tinc vint-i-set anys...'* (1.17-18).

– Finalment cal referir-se a dos passatges en què Gala especifica lèxicament unes relacions semàntiques que en el text original queden expressades per la puntuació i que el lector ha de reconstruir. Com que ambdues apareixen a la mateixa frase, les reproduïxo juntes. L'original fa: *'Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich, und bediene mich der liturgischen Texte und Melodien aus therapeutischen Gründen: sie helfen mir am besten...'* (1.42-43, 'Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols formalment, i recorro als textos i melodies litúrgics per raons terapèutiques: són el que més m'ajuda...'). La traducció de Gala incorpora un 'però' i un 'perquè' inexistents en el text original, destinats a aclarir les relacions semàntiques existents entre els diferents components d'aquesta oració composta: *'Jo no sóc religiós, ni tan sols clerical, però em serveixo dels textos i les melodies litúrgiques per motius terapèutics, perquè són la millor ajuda...'* (1.38-39)

De la mateixa manera que en el text de Janés, també en la traducció de Gala desapareixen la majoria de les indicacions i interrupcions fetes pel narrador al llarg del diàleg mantingut per Sommerwild i el clown en el tercer fragment, i l'efecte és naturalment el mateix. Les supressions dels 'vaig dir', 'va dir' es produeixen en les següents línies: 1.11, 16, 21, 25, 30, 32, 35, 39, 40 i 47. A més, hi ha tres modificacions a comentar:

– A la línia 13 hi ha un desplaçament de la indicació cap al final de la frase,

motivats per la intenció de respectar i no trencar un període sintàctic: ‘*Sé prou bé que no m’aprecia –continuà–*’; la indicació del narrador hauria d’anar després del ‘*prou*’. Amb aquest desplaçament es perd la voluntat del narrador, com a Janés, de destacar determinats moments de la disputa.

– Cal parlar, encara, de dues modificacions: la primera té lloc a la línia 17, i Gala, com Janés, converteix dues indicacions del narrador, separades per coma: ‘*sagte er, seine Stimme klang klar*’ (l.15, ‘va dir ell, la seva veu sonava clara’) en una de sola: ‘*la seva veu sonà clara*’: I finalment cal parlar d’una petita modificació de la línia 39 en què Gala afegeix un complement indirecte ‘*em va dir*’, que personalitza aquesta situació, que en l’original no hi és. El context té un dramatisme especial; és el passatge on Sommerwild es mostra més comprensiu: ‘*L’entenc, Schnier –em va dir–, l’entenc.*’ (l.39)

La traducció de Gala, tot i estar feta ja en època democràtica i d’accés del català a la vida pública, està feta, pel que fa al tractament del registre literari seguint uns paràmetres similars als que guiaven les traduccions de Serrallonga: el català hi és molt literari, especialment pel que fa al lèxic. A banda, d’aquesta qüestió, que cal considerar com una característica del món literari català que no es pot esbandir en dos dies, la traducció de Gala també presenta ‘millores’ (registre i puntuació) en relació al text original, de manera que cal concloure també que el respecte per la forma en la traducció de Böll a Espanya no era un aspecte prioritari de la seva recepció.

En relació a la dicotomia *overt/ covert* cal dir que Carme Gala opta en la seva traducció per un acostament de la realitat alemanya a la cultura d’arribada, i això tant pel que fa a continguts, com hem vist en els exemples, com pel que fa a la forma: tot adoptant el registre literari que domina el sistema literari català de la primera època de la transició democràtica. La traducció de Gal és probablement la que cal considerar més *covert* de les tres que hem analitzat.

#### 5.4. *El honor perdido de Katharina Blum* (versió castellana de H. Kathendal)

##### 5.4.1. Presentació

L’obra original apareix publicada a Alemanya l’any 1974 amb la denominació explícita de ‘*Erzählung*’ (narració), denominació que en la traducció espanyola

desapareix, bàsicament per les diferències existents entre la terminologia i la classificació de gèneres narratius de la tradició literària alemanya i l'espanyola. *El honor perdido...* és considerada a Espanya com una novel·la i no com una narració.

*Die verlorene Ehre der Katharina Blum* obtingué un ressò públic immediat i extraordinari a Alemanya, i cal situar l'aparició d'aquesta obra en el context del 'litigi' que enfrontava Heinrich Böll amb el grup de premsa liderat per Axel Springer, concretament amb el *Bild Zeitung*. L'enfrontament s'havia iniciat dos anys abans amb motiu de la publicació d'una notícia a les pàgines del *Bild Zeitung*. Aquest diari, el de més gran difusió a Alemanya, atribuïa a la banda terrorista Baader Meinhof un robatori a un banc i un assassinat, sense que hi hagués proves o indicis que així ho confirmessin. Böll reaccionà ràpidament amb un article aparegut a la revista *Spiegel*, on denunciava aquestes pràctiques periodístiques i acusava el *Bild Zeitung* de crear a la República Federal Alemanya un clima d'histèria col·lectiva al voltant de la problemàtica del terrorisme.

Un any després de la seva aparició al mercat literari, Volker Schlöndorff féu una versió cinematogràfica de l'obra, que també obtingué una gran repercussió mediàtica, i fou un gran èxit de públic i de crítica. Pel que fa a la narració de Böll, els principals crítics literaris alemanys hi dedicaren la seva atenció, amb valoracions sovint contraposades, com hem vist en el capítol de l'anàlisi de la premsa. M'agradaria destacar aquí els comentaris relacionats amb aspectes estilístics d'aquest text que ocupen, excepcionalment en les crítiques a obres de Böll, un lloc central en els articles de Marcel Reich-Ranicki<sup>67</sup> i Joachim Kaiser<sup>68</sup>.

Reich-Ranicki, sempre molt escèptic amb el judici a les obres de Böll i amb la seva qualitat literària, fa en aquest article una defensa de la literatura de l'autor i en destaca la capacitat per captar els problemes reals –i la llengua real– de la societat alemanya. La seva postura queda ben resumida en les següents paraules:

Jeder Oberlehrer wird ihm eine Anzahl stilistischer Nachlässigkeiten ankreiden können, die sich nur zum Teil mit der Person und der Sicht des Ich-Erzählers rechtfertigen lassen. Daß sich aber in diesem Buch auch viele Beispiele der außergewöhnlichen sprachlichen Reizbarkeit Bölls finden –wer kann das Alltagsdeutsch so belauschen und fixieren wie er?–, ist ebenfalls sicher

---

<sup>67</sup> L'article de Reich-Ranicki es publicà al *FrankfurterAllgemeine Zeitung* (24 agost 1974) amb el títol "Der deutschen Gegenwart mitten ins Herz."

<sup>68</sup> El de Joachim Kaiser es publicà al *Süddeutsche Zeitung* (10/11 agost 1974). Amb el títol "Liebe und Haß der heiligen Katharina. Heinrich Böll: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann"

[...].Die Schönheitsfehler sind unzweifelhaft. Aber sie ändern nichts an der Tatsache, daß Heinrich Böll eine Erzählung geschrieben hat, die den Zeitgenossen bewußt macht, in welcher Welt sie leben. Er hat die deutsche Gegenwart –noch einmal sei es gesagt- mitten ins Herz getroffen.

[Qualsevol professorat de secundària li podrà retreure un bon nombre de negligències estilístiques, que només parcialment són justificables amb la persona i la perspectiva del 'jo' narratiu. Que en aquest llibre, però, també hi ha molts exemples de l'extraordinària sensibilitat lingüística de Böll –qui és capaç de captar i fixar com ell l'alemany de cada dia?– és igualment indubtable [...] Els errors d'estil són inqüestionables. Però no modifiquen en res el fet que Heinrich Böll ha escrit una narració que fa prendre consciència als seus conciutadans del món en què viuen. I sigui dit altra vegada, pel que fa al present alemany ha tornat a fer diana.]

Contràriament a Reich-Ranicki, Joachim Kaiser, fins aleshores un dels crítics més entusiastes de la literatura de Böll, fa en aquest cas una crítica negativa d'aquesta obra i sobretot del seu estil:

Noch nie hat Böll so hemdsärmelig, ja so schlampig geschrieben wie im ersten Teil dieser Erzählung. Traut sich kein Lektor mehr an seine Manuskripte? Falsche Parenthesen; in einem Satz steht zweimal „er“, aber es sind verschiedene Personen damit gemeint; „regelrecht“ erscheint als regelrechtes Obsessions-Flickwort... Dabei wimmelt es von absichtslosen Wiederholungen [...] Nur wenn Katharina selber spricht oder ihr Verhalten direkt dargestellt wird, ist alles besser oder gut. Dann schwingt der Triumph, die Güte einer strahlenden Heiligen mit: „Beizmenne soll die aufreizend gelassen an ihrer Anrichte lehrende Katharina nämlich gefragt haben: ‚Hat er dich denn gefickt?‘, woraufhin Katharina sowohl rot geworden sein wie in stolzem Triumph gesagt haben soll: ‚Nein, ich würde es nicht so nennen.

[Mai abans havia escrit Böll d'una forma tan descurada i deixada com en la primera part d'aquesta narració. Ja no queda cap lector que s'atreveixi amb els seus manuscrits? Parèntesis incorrectes; en una oració, hi apareix dues vegades el pronom 'ell', però referit a dues persones diferents; la paraula 'veritable' apareix com a paraula-crossa de forma veritablement obsessiva... Les repeticions sense sentit surten pertot arreu [...] Només quan Katharina parla ella mateixa o quan es descriu directament el seu comportament millora la cosa o tot va bé. Aleshores fa aparició el triomf, la bondat d'una Santa exultant: “Sembla, doncs, que Beizmenne va preguntar a una Katharina repenjada en una actitud de provocadora serenitat al seu bufet de cuina: ‘T’ha follat o què, doncs?’, a la qual cosa Katharina sembla que respongué immediatament, tota enrojolada, amb un aire orgullosament triomfal: ‘No, jo no ho anomenaria així’.]

Pel que fa als procediments narratius emprats per Böll en l'obra, Reich-Ranicki observa el següent:

Er macht aus der düsteren Geschichte eine Humoreske: Er verfremdet den makabren Stoff mit Heiterkeit, ohne ihn deshalb zu verharmlosen. Er läßt das Ganze von einem Berichterstatter erzählen, dessen gemächliche, schmunzelnde und oft umständliche Diktion immer erkennen läßt, daß er gewohnt ist, sich in der Sprache der Behörden zu äußern [...] So ähnelt die Erzählung nicht etwa einem Wutausbruch oder einen Notschrei, wohl aber einem Capriccio mit drohenden Untertönen, einem bitterernsten Scherzo.

[Fa de la tètrica història una narració humorística: aplica l'estranyament als fets macabres d'una forma jocosa, sense convertir-los per això en innocus. Fa que sigui un repòrter qui narra la història, la dicció del qual, calmada, sorneguera i sovint recargolada deixa veure en tot moment que està acostumat a expressar-se en el llenguatge de l'administració [...] De manera que la narració no s'assembla a un esclat de ràbia o un crit desesperat per exemple, més aviat a un Capriccio amb ressons amenaçadors, a un Scherzo molt seriós]

### I Kaiser, en canvi:

Doch die Novelle wird von Katharinas Ton nur allzu wenig geprägt. Denn statt auf einen betroffenen oder leidend-ironischen Erzähler treffen wir auf eine manchmal fad witzelnde *Man-Haltung*. So findet die Novelle keinen eigenen Erzähl-Ton.

[Però la narració està massa poc marcada pel to de Katharina. Perquè enlloc d'un narrador involucrat o irònic-sofrent, topem de vegades amb un estil impersonal insulsament graciós. De manera que la narració no troba un to narratiu propi.]

Ben al contrari del que passà a Alemanya, *El honor perdido de Katharina Blum* és una obra que no obtingué cap ressò a Espanya –on es publicà l'any 1975– i amb ella s'inicia el declivi de la recepció de l'autor alemany entre nosaltres, almenys temporalment. Com l'anterior novel·la de l'autor alemany, *Retrato de grupo con señora*, aquesta obra apareix publicada a l'Editorial Noguer i no a Seix Barral, i a diferència de *Opiniones de un payaso* l'atenció que hi dedica la crítica especialitzada és ben discreta, com ja hem vist. Voldria recordar el comentari que Sergio Gómez dedica a la traducció –especialment perquè aquest tipus de comentari és pràcticament inexistent a totes les crítiques contemporànies que hem analitzat:

Unas palabras sobre la traducción. Creemos que Helene Katendahl se ha reducido, un poco más de lo debido, a darnos la historia, suprimiendo a veces palabras, aparentes repeticiones de sentido, pero con expresión lingüística connotativa de un clima irónico (en este caso referido al lenguaje periodístico) tan queridas en la escritura bölliana y que desaparecen frecuentemente en la traducción. Sabemos lo difícil de una traducción literaria del alemán, pero pensamos que un poco más de creatividad no lo hubiera sido tanto.

Gómez no va més lluny en la seva crítica, però en la traducció de Helene Kathendal, com veurem, Böll no havia estat mai tan absent d'ell mateix, en castellà.

Cal dir que aquesta novel·la de Böll ha estat traduïda en dues ocasions més al castellà, en dates força recents: la primera traducció aparegué el 1987 en un volum editat per Seix Barral i dedicat a la compilació de tota l'obra narrativa de Böll, i el traductor fou Víctor Salvador; la segona traducció aparegué l'any 1995 a Espasa Calpe i correu a càrrec de María Teresa Chiclana. No he inclòs aquests textos en la meua anàlisi perquè es tracta d'edicions que no han tingut la mateixa difusió que la primera de les traduccions d'aquesta obra, que és la que s'ha anat reeditant amb posterioritat. En el cas de *El honor perdido de Katharina Blum*, a més a més, m'ha interessat centrar-me en el fracàs d'aquesta obra a Espanya en el seu moment d'aparició, concretament en l'inici del declivi de la presència de Böll a Espanya. En general, m'interessava menys en aquest cas, per les causes assenyalades, fer una comparació lingüística de traduccions, especialment després d'haver detectat el gran nombre de problemes que presenta la traducció de Katendahl.

#### *Argument*

L'obra narra la història i les circumstàncies de l'assassinat que Katharina Blum, assistenta domèstica que viu i treballa en una gran ciutat a la ribera del Rin, comet en el transcurs de les festes de carnaval d'aquesta ciutat a finals de febrer de 1974. La protagonista de la narració, de 27 anys i que duu una vida social més aviat reservada i dedicada bàsicament a les seves ocupacions laborals, acut excepcionalment a la festa que organitza la seva padrina el dijous de carnaval a casa seva. La Blum coneix en el decurs d'aquesta festa Ludwig Götten, el qual hi ha anat a parar de forma casual, i ambdós intimen de seguida. La parella abandona aviat el ball i es dirigeix a casa de la Blum on passen la nit. Götten explica a Katharina que la policia el persegueix per haver desertat de l'exèrcit alemany, i que segurament l'estan vigilant. Katharina Blum, que coneix a la perfecció l'estructura de l'edifici on viu, indica a Götten com sortir-ne sense ésser vist. Al cap de poques hores, al matí del divendres de carnaval, una unitat especialitzada de la policia irromp en el pis de la Blum tot esperant trobar-hi Götten i davant la seva desaparició, el comissari en cap responsable del cas, Beizmenne, decideix conduir la Blum a la comissaria de la policia per interrogar-la i eventualment detenir-la. Allà, s'informa Katharina Blum que Götten és un criminal molt buscat per la

policia, presumpte responsable de robatori a un banc i d'assassinat. En l'inici de l'interrogatori, el comissari Beizmenne pregunta de la forma més barroera imaginable a la detinguda sobre la seva relació amb Götten, fet que provoca l'actitud no cooperativa de la Blum, que se sent violada en la seva intimitat. El 'cas Götten', o el 'cas Blum', adquireix de seguida un ressò públic notori, especialment gràcies a la intervenció del diari ZEITUNG i del periodista a qui s'assigna el cas, Tötges. Fidel al seu estil, el diari ZEITUNG converteix el 'cas Blum' en una notícia de sensació, per a la qual cosa escenifica una realitat que no té res a veure amb els fets empírics, però que és la que els lectors perceben com a tal i és la que volen llegir al mateix temps. Aquesta escenificació comporta la presentació de Katharina com a col·laboradora i amant d'un criminal, amb un passat i un present plens de punts foscos, que es presenten al públic de la forma més descarnada i distorsionada. En la recerca d'informacions per al cas, el comissari Beizmenne i el periodista Tötges es manifesten com a col·laboradors d'excepció, i el flux d'informacions d'una banda cap a l'altra no té cap barrera ni passa cap filtre. Ben aviat el matrimoni Blorna, per a qui la Blum treballa i amb qui manté una relació d'extrema cordialitat, es veu involucrat en el cas. Els Blorna pertanyen al que es pot anomenar la burgesia il·lustrada de la ciutat, i estan relacionats amb personalitats destacades de la seva vida social i amb els cercles de poder. Fred Blorna, advocat industrial reputadíssim, decideix encarregar-se del cas i la seva dona Trude Blorna li fa costat. Aviat es converteixen ells també en objectiu principal de les notícies que apareixen al diari ZEITUNG, i aviat la seva carrera professional inicia un declivi imparabile. La campanya difamatòria del diari ZEITUNG és la causant indirecta de la mort de la mare de Katharina Blum i del fet que aquesta sigui assetjada per coneguts i desconeguts sense la més mínima consideració i sense escrúpols. En aquestes circumstàncies Katharina Blum accepta una entrevista amb Tötges per al diumenge de carnaval. El dissabte a la nit es troben Katharina Blum i les seves persones més properes, entre ells els Blorna i la seva padrina, i revisen l'evolució del cas, que després d'un inici terrible sembla haver entrat en una fase de calma. El diumenge, però, surt l'edició especial del ZEITUNG. El nivell de les calúmnies i de la manipulació informativa d'aquest número del diari supera amb escreix el de les jornades anteriors, i fins i tot els Blorna estan a punt de cometre alguna imprudència criminal. Katharina Blum es troba amb Tötges a casa seva. Aquest li insinua la col·laboració professional per tal d'allargar el cas en l'opinió pública i extreure'n així un màxim de beneficis. El periodista proposa a la Blum, però, que abans de posar-se a la feina, es diverteixin una



mica... És aleshores quan la Blum extreu la pistola que ha aconseguit sostreure de casa d'un amic i dispara a Tötges i el mata.

#### 5.4.2. Conclusions de l'anàlisi

Des del punt de vista de la construcció de la veu narrativa, aquesta obra és la més complexa de les tres obres analitzades. El narrador, que al començament pretén delimitar la seva funció a la de mer informador, dedica els dos primers capítols de la narració a especificar i descriure de quina manera abordarà el material presentat, per a la qual cosa s'imposa la màxima objectivitat possible (MODE 2.3.1.; 2.3.2.; 2.3.3.). Si bé la veu narrativa presenta l' 'informe' com a gènere bàsic del seu discurs, al segon capítol ja ens descriu la presència d'un nivell metafòric d'anàlisi en el relat, destinat a complementar el nivell referencial quan aquest no serveixi per descriure els fets a presentar. De seguida, però, endevinem al darrere de la pretesa objectivitat del narrador signes de distanciació irònica per part seva en relació a les seves declaracions de principis (TENOR 2.3.1.; 2.3.2., 2.3.3.).

El fet que el narrador aspiro a l'objectivitat absoluta en la seva narració, l'obliga a acudir a totes les fonts informatives que estan al seu abast i a mirar de reproduir-les. És per això que per a aquesta obra presento l'anàlisi de 8 fragments diferents: els tres primers en què es teoritza i s'exemplifica al voltant del mode narratiu que cal emprar; el cinquè en què es reproduïx un atestat policial de la protagonista; el sisè en què es reproduïx un fragment de notícia del 'Diari'; el setè en què el narrador focalitza en el pensament d'un dels personatges; i el vuitè en què es reproduïx un fragment dialogat. En el tercer fragment analitzo el tractament inadequat per part de la traductora d'un passatge clau en la narració. En els darrers fragments del relat (7è i 8è) el narrador deixa de ser un investigador allunyat dels personatges per convertir-se en el clàssic narrador omniscient que té accés directe als pensaments i diàlegs dels protagonistes de l'obra (MODE de tots els fragments.)

La riquesa de procediments narratius i reproducció de fonts fa que aquest relat sigui ric en registres de llengua i en tècniques de composició del text (TENOR i ELABORACIÓ FORMAL de tots els fragments). En la construcció del text, el narrador recorre molt sovint a elements de la llengua col·loquial que enriqueixen enormement el discurs, al costat de procediments diversos de reproducció del flux del pensament en la narració (TENOR 2.3.7.; 2.3.8.); alhora reproduïx amb gran fidelitat l'estil burocràtic, tot parodiant-lo (TENOR 2.3.1.; 2.3.5.); i també reproduïx amb intenció crítica l'estil

dels diaris sensacionalistes (TENOR 2.3.6.). Fins i tot trobem en el text al·lusions intertextuals marcades: concretament la cita d'un vers d'una cançó popular alemanya molt coneguda que duu per títol '*Zwei Königskinder*' ('Els dos fills del rei') (CAMP 2.3.2.)

Tot plegat fa que ens trobem amb un text molt ric i molt viu lingüísticament parlant, tal com hem vist més amunt que el crític Reich-Ranicki ressaltava. A diferència de les obres analitzades anteriorment, aquesta obra no se centra en la perspectiva d'un personatge, sinó que adopta moltes perspectives.

La traducció d'Helene Kathendal presenta, com queda demostrat en les anàlisis, deficiències en tots el àmbits de la construcció del text. Deficiències que afecten de forma substancial les característiques d'aquesta obra i l'empobreixen enormement. Només és explicable la pèssima qualitat d'aquesta traducció per les presses amb què degué ser feta. En l'anàlisi d'algun passatge (2.3.4. concretament), s'aventuren problemes puntuals amb què, eventualment, la traductora degué topar en la traducció (l'ús del vulgarisme 'follar'); però aquest episodi no justifica en absolut la resta, on s'empobreix la riquesa de matisos, el joc formal, la ironia i la sàtira presents al text. La traducció és uniformitzadora, simplificadora, pobra i no reproduïx en absolut els recursos de què es val el narrador en el text original. Totes les dimensions del text (especialment el TENOR, però també el CAMP, el MODE i l'ELABORACIÓ FORMAL) es veuen afectades, i naturalment la FUNCIÓ INDIVIDUAL dels diferents fragments i la global del text.

Per demostrar la tendència a la simplificació en totes les dimensions del text, vegem, per començar, alguns exemples del primer fragment triat per a l'anàlisi que il·lustren les alteracions produïdes en el nivell sintàctic i discursiu del text:

– supressió total del parèntesi explicatiu '*...soweit sie nicht in den Protokollen auftauchen...*' (l. 6-7, '...', sempre que aquests no apareixien en els informes,...), acotació feta en relació al material de la investigació que el fiscal afegeix de forma extraoficial.

– supressió total del parèntesi explicatiu '*wie es unbedingt hinzugefügt werden muß*' (l.7, 'com tot seguit cal afegir'), que demostra una relació no del tot 'objectivadora' del narrador/ investigador amb el cas Blum.

– transformació de frases complexes en frases menys complexes: el període sintàctic iniciat a l'original amb '*nicht, wie unbedingt...*' (l.7, 'no, com tot seguit...'), després de punt i coma, es veu transformat en una oració nova que comença amb

‘Huelga subrayar...’ (1.6); l’oració de relatiu que comença amb ‘*der sich alles nicht erklären konnte und...*’ (1.9-10, ‘el qual tot plegat no ho podia acabar d’entendre,..’) i que conté unes paraules citades també es converteix en la traducció en una nova oració que conté aquests dos elements i prou ‘*Éste no encontraba una explicación para todo lo ocurrido y...*’ (1.8-9).

– transformació de la cita formulada en l’original com a ‘discurs directe autònom, ‘*»wenn ich es recht bedenke...*» (1.9, ‘«si bé ho penso...»’) en discurs indirecte en la traducció ‘«si lo analizaba bien...»’ (1.9-10)

En el segon fragment observem com, seguint la tònica general de la traducció, el lèxic també es veu simplificat pel que fa a la voluntat de precisió, tant pel que fa a l’ús de termes específics, ‘*Pfützenwasserpotential*’ (1.9 ‘potencial d’aigua dels bassals’) es veu reduït a ‘*agua*’ (1.7), com en l’acumulació de sinònims per qualificar els procediments narratius emprats, reducció de sinònims a ‘*vaciándolos y desviándolos*’ (1.6, ‘*leeren, ablenken, umlenken*’, ‘buidava, desviava, reconduïa’); o a ‘*drenaje*’ (1.9, ‘*Dränage oder Trockenlegung*’, ‘drenatge o dessecació’)

A banda de la qüestió de la simplificació d’estructures i de l’empobriment del lèxic, en la traducció de Katendhal es produeixen alguns errors de traducció que afecten la comprensió del text original. Vegem un passatge del fragment setè en què es parla del DIARI (*ZEITUNG*). Reprodueixo el context significatiu sencer i marco en negreta el fragment mal traduït:

a) El text original fa:

‘*...weil er sie immer wieder und immer wieder fragte, wo sie denn da einen Zusammenhang sehe zwischen Katharinas Affäre und Alois Sträubleder oder gar Lüding, und sie ihm so gar nicht entgegenkam, **nur immer wieder in ihrer gespielt naiv-ironischen Art, die er sonst mochte, an diesem Morgen aber gar nicht schätzte, auf die beiden Ausgaben der ZEITUNG verwies...***’ (1.5-10, ‘...perquè ell li preguntava una i altra vegada on dimonis veia una relació entre l’afer de Katharina i Alois Sträubleder, per no dir Lüding, i ella de cap de les maneres cedia, **només el remetia una i altra vegada amb aquell tarannà fingit seu entre irònic i ingenu que a ell solia agradar-li però que aquell matí no apreciava gens ni mica a les dues edicions del DIARI...**)

b) La traducció fa:

*‘...porque él le preguntaba una y otra vez dónde veía la relación entre los problemas de Katharina y Alois Sträubleder o Lüding, y ella no le ayudaba en absoluto, sino que una y otra vez, se limitaba a insinuar, entre ingenua e irónica, que a él, generalmente, le gustaba el PERIÓDICO, pero que aquella mañana los dos números le ponían nervioso...’ (1.6-10)*

No es tracta únicament d’una confusió dels gustos de Blorna en relació al tarannà de la seva dona i el caràcter del ZEITUNG, sense més conseqüències, que ja fóra prou greu. El ZEITUNG és un diari antagònic a la manera de fer de Blorna i és difícilment imaginable que ell el llegeixi habitualment. Que justament Blorna, que veurà el seu futur professional i personal destrossat pel ZEITUNG per la seva negativa a col·laborar-hi, apreciï en la traducció aquest diari planteja una contradicció de fons en l’obra que només fóra imaginable si aquest personatge fos beneït o d’una frivolitat sense límits, quan precisament és tot el contrari. La insinuació que fa la seva dona, *‘entre ingenua e irónica’*, és, en el context de la traducció, més aviat absurda i insubstancial.

Vegem ara un problema relacionat amb la inadequació dels registres en la traducció que té conseqüències importants en l’articulació de tot el text. En el fragment quart, en el context dels interrogatoris a què la policia sotmet Katharina Blum, apareix una pregunta presumptament formulada pel comissari Beizmenne, i la resposta feta per Katharina Blum. La formulació d’aquesta pregunta té una funció clau en l’evolució dels fets narrats en l’obra, i suposa l’inici de la no col·laboració de Katharina Blum amb la policia. El to barroer del comissari i la seva intromissió salvatge en un àmbit extremament sensible de la vida de Katharina Blum tenen com a conseqüència la reacció orgullosa d’aquesta i la seva hostilitat per a la resta de les investigacions policials.

En alemany, el to de la pregunta, remarcant per la partícula col·loquial *‘denn’*, el tractament de tu per part del comissari, i sobretot el verb *‘ ficken ’*, extremadament vulgar, expliquen la reacció ofesa de Blum. En la traducció res de tot això és respectat: *‘-Pero habéis hecho el amor, ¿eh?’* (1.7) podria ser una pregunta formulada amb una certa complicitat i picardia per part del comissari, tot picant jocosament l’ullet a Katharina Blum *‘¿eh?’*, però no hauria estat incorrecta, ni en cap cas ofensiva. *‘Hacer el amor’* és una expressió completament educada. La resposta de Blum, aleshores, provoca exactament la reacció contrària a la pretesa en la traducció: *‘ – No, yo no lo llamaría así’*; aquesta resposta genera la pregunta en el lector: *‘com ho anomenaria*

ella?', 'què insinua amb aquesta resposta?'. Si la resposta de Katharina Blum a la pregunta del comissari en la traducció ja provoca perplexitat, encara provoca més perplexitat la reacció de la protagonista i la seva actitud a partir d'aquest moment. Tot el que ve ara, la comunicació radical de la sospitosa de complicitat amb un presumpte criminal i la policia, té el seu origen en la manca de tacte i d'educació del comissari Beizmenne. En la traducció aquest passatge és gairebé surrealista. De tota manera no és segur que calgui atribuir aquesta frase a la traductora, bé en podria ser responsable un censor, que l'any 1975 encara seguien en actiu, o bé un corrector, que consideressin una presumpta solució de la traductora massa agosarada.

La protagonista a partir d'aquí es convertirà en autèntica censora lingüística del que els funcionaris transcriuen en els seus informes, com queda formulat en el capítol 18: *'Die Dauer der Vernehmungen ließ sich daraus erklären, daß Katharina Blum mit erstaunlicher Pedanterie jede einzelne Formulierung kontrollierte, sich jeden Satz, so wie er in Protokoll aufgenommen wurde, vorlesen ließ'* (p.29, 'La durada dels interrogatoris quedà justificada pel fet que Katharina Blum, amb una meticulositat sorprenent, controlà cadascuna de les formulacions, es féu llegir cadascuna de les oracions tal i com se les introduïa en l'atestat').

La traducció és efectivament desafortunada. Podria buscar-se un atenuant o una explicació, com deia, en l'ambient 'cast' que encara dominava a Espanya amplis sectors socials i editorials l'any de publicació d'aquesta obra, el 1975, i on l'extrema vulgaritat de l'expressió 'follar' per escrit –paraula altrament habitualíssima– podria provocar problemes a la traductora o a l'editor. Però fins i tot acceptant això, cal retreure a la traductora –o al censor, o al corrector– la manca d'imaginació a l'hora de buscar una solució que recollís la mala educació i la grolleria del comissari en el tractament de la Blum, perquè és això el que justifica l'actitud posterior de la protagonista i l'evolució dels fets a partir d'aquest instant.

Ja plantejava més amunt que aquesta obra aparegué en un moment de la història d'Espanya en què es produïen esdeveniments d'una tal transcendència que feia difícil el seu èxit editorial. Tanmateix, la traducció i probablement les circumstàncies en què fou feta, no serviren gens per dignificar aquest producte. La traducció de Katendhal presenta problemes en tots els nivells d'articulació, tal com demostra l'anàlisi de totes les categories feta en l'annex 2. Així com en les traduccions anteriors podia especular-se sobre la importància que els traductors i les editorials donaren al contingut de les obres

de Böll, en detriment de la forma, en aquesta traducció sembla pesar una enorme pressa editorial per publicar, que comportà l'edició d'un text molt defectuós.

Es fa difícil de classificar aquesta traducció, per tant, aplicant la distinció *overt/ covert*. Com deia més amunt, no és possible atribuir les alteracions comeses en el text a una voluntat d'adaptar-lo a la cultura d'arribada. En tot cas, sí que, atenent a les hipotètiques circumstàncies d'edició, cal concloure que el text tendeix a una traducció *covert*, i per tant d'acostament a la cultura d'arribada.

## Conclusions

Al llarg d'aquest estudi m'he anat remetent en diferents moments a aquest darrer apartat, les conclusions, com a espai en el qual havia de posar en comú i interrelacionar els resultats de les anàlisis obtinguts en els dos grans blocs d'estudi que constitueixen aquest treball de tesi doctoral: d'una banda la recepció de Böll vista des del que en diferents moments del treball he anomenat recepció 'externa', i de l'altra la recepció més estrictament 'textual' de l'autor, basada concretament en l'anàlisi d'algunes traduccions d'obres seves al català i al castellà.

Naturalment, i com ja he anat indicant en el seu moment oportú, en l'anàlisi i exposició separades de cadascun d'aquests dos blocs ja m'he referit puntualment a consideracions i aspectes procedents de l'altre bloc d'estudi: així, en l'anàlisi històrica i contextual m'he referit a qüestions textuais i literàries (especialment quan els crítics i estudiosos tematitzaven aquest aspecte) i, sobretot, en l'anàlisi textual d'obres de Böll i les seves traduccions m'he remès a qüestions històriques i contextuais del procés de recepció de l'escriptor alemany a Espanya; començant, per exemple, per la justificació de la tria d'obres que analitzo en el capítol cinquè. Però el moment d'acabar les conclusions obtingudes en ambdós àmbits d'estudi, de veure si entre els resultats obtinguts en cadascun d'ells es pot establir algun tipus de lligam o paral·lelisme, i de valorar finalment la pertinència del meu procediment d'anàlisi, arriba ara.

Per fer-ho cal replantejar i respondre altra vegada la pregunta central que justifica aquest estudi, és a dir: quines característiques presenta la recepció de Böll a Espanya?

De l'anàlisi dels diferents aspectes de la recepció 'externa' de Böll cal extreure les conclusions que presento tot seguit. L'autor de Colònia, tal com demostren Cuéllar (2000) i Ubieto (1999) en els seus treballs, és l'autor alemany més vegades editat a Espanya; el germanista González García Carrascal, en el seu article de l'any 1973 '¿Quién es Heinrich Böll?', aporta un testimoni contemporani i directe de l'èxit de l'autor alemany entre nosaltres tot definint la novel·la *Opiniones de un payaso* com a *bestseller*, tal com hem vist a la fitxa 25 de l'annex 1.

Aquestes dades tant positives pel que fa al món editorial fan esperar un èxit de recepció paral·lel tant en el món de la crítica literària com en el món acadèmic, però

això no és així. La recerca de treballs que s'ocupin de Böll en la premsa diària, en la premsa especialitzada i en les publicacions acadèmiques espanyoles i catalanes, publicats des de l'aparició l'any 1959 de la seva primera novel·la a l'editorial Seix Barral (*Casa sin amo*) fins avui dia, ens dona uns resultats quantitius molt minsos (a l'annex 1, que tot i no ser absolutament exhaustiu es pot considerar com a molt representatiu de l'atenció dedicada a l'escriptor en aquests mitjans a Espanya, he aconseguit reunir només 85 fitxes), amb dos moments àlgids d'atenció informativa: la concessió del Premi Nobel a l'autor, l'any 1972, i la seva mort, esdevinguda l'any 1985.

Un cop classificats segons l'àmbit de publicació i un cop analitzades les aportacions que fan a la difusió, al comentari o a l'estudi de l'obra de l'escriptor alemany, cal dir que aquests treballs, qualitativament, també són, en general, més aviat modestos. Els articles, recensions o estudis sobre Böll publicats a Espanya no són, amb excepcions comptades, ni extensos ni de gran profunditat, ni excessivament crítics, ni tampoc ofereixen una visió general i detallada de l'obra de l'autor a Alemanya ni de la seva presència a Espanya. En aquest sentit, cal sumar-se a l'opinió de M<sup>a</sup> Clara Ubieto quan en el seu article 'La recepción de Heinrich Böll en España' (1999) diu:

Es significativo, aunque frustrante, observar cómo un autor como Böll, más traducido y leído que el omnipresente Kafka, ha tenido un eco tan parcial en el panorama literario español. (p.136)

Precisament Ubieto, juntament amb González García Carrascal i Joan Gomis, com recordarem una mica més endavant, són els autors que, des de treballs acadèmics o assagístics, s'ocupen amb més profunditat i extensió de l'obra de l'escriptor de Colònia.

Els articles que la premsa espanyola dedica a Böll, ja sigui en la premsa d'actualitat com en l'especialitzada, se centren molt poc en els aspectes literaris de l'obra de l'autor alemany, i gens en la influència que aquesta pogués tenir en la literatura espanyola o en la catalana. Els aspectes de l'escriptor que es destaquen en aquestes publicacions (aparegudes bàsicament després del Nobel i de la mort de l'autor) són, bàsicament, el seu compromís moral amb la seva societat, el seu catolicisme, el seu caràcter íntegre i insubornable en tant que intel·lectual, el rerefons polític i social de la seva obra, així com el seu caràcter de denúncia i el seu valor històric. I si bé això entra dins els límits del que cal esperar en la premsa d'actualitat –al cap i a la fi, la premsa alemanya d'actualitat no difereix gaire en aquest sentit de l'espanyola–, sí que sembla que en les publicacions especialitzades, revistes i suplementos culturals o literaris, això



hauria de ser d'una altra manera. És veritat que també a Alemanya la recepció de l'escriptor se centra en els aspectes abans esmentats, però qüestions com el paper de Böll com a renovador de la llengua alemanya, com a prosista del detall i gran creador d'ambients, com a mestre de la narració breu, destacats també pels estudiosos alemanys, pràcticament no troben ressò a Espanya; només molt puntualment en algunes ressenyes a l'aparició d'alguna obra seva. Les traduccions catalanes i castellanes no reben tampoc l'atenció dels crítics, en general.

Com es pot definir, doncs, el seu èxit editorial entre nosaltres? A què es deu el seu 'fracàs' com a escriptor?

Tal com he assenyalat en la meua proposta de periodització de la recepció de Böll a Espanya, l'escriptor Böll trobà un públic fidel i receptiu en els cercles catòlics renovadors que es desenvoluparen fortament a Catalunya i a Espanya cap a finals del franquisme. Així ho demostra l'assaig de Joan Gomis *Catolicisme i societat capitalista*, de l'any 1973, citat en nombroses ocasions al llarg d'aquest estudi. Aquests grups troben en la 'novel·la catòlica', etiqueta molt controvertida, l'expressió literària del seu credo social i religiós. Tal com demostren els treballs de Gomis, els aspectes de la literatura de Böll que interessin a aquests grups són els aspectes de 'contingut' i no pas l'expressió formal de la seva obra: l'autor català destaca concretament l'exemplaritat dels personatges i les trames böllianes com a representants d'un determinat tipus de cristianisme, el 'cristianisme d'encarnació', que s'oposa al 'cristianisme de transcendència', característic de la literatura i el pensament cristians del segle XIX, tot assenyalant una evolució en el pensament catòlic occidental a través de la literatura.

L'evolució de la recepció de Böll a Espanya està lligada, es pot afirmar, a l'evolució d'aquests grups catòlics de renovació. Al capítol 3 ja he presentat el següent anunci, aparegut a la premsa espanyola (concretament a la revista *Insula* el gener de 1966) arran de la publicació de *Opiniones de un payaso*; el torno a reproduir aquí perquè té un gran valor a l'hora de fixar la naturalesa de la difusió de l'obra de l'autor de Colònia entre nosaltres:

## BIBLIOTECA BREVE

### Opiniones de un payaso, de Heinrich Böll

el conflicto entre

-espíritu evangélico y rigor dogmático

-matrimonio natural, sacramento y adulterio

-humanismo católico y fariseísmo político

Son los grandes temas que debate la mejor novela del gran escritor alemán, «bestseller» en toda Europa.

Cal lligar la presència de Böll entre nosaltres, doncs, al clima de l'Europa del Concili Vaticà II i a l'aparició de veus crítiques en el si del catolicisme. El final del franquisme suposarà un moment d'inflexió en la incorporació d'obres de Böll a Espanya. Tot i que des del sector editorial s'intentarà divulgar la seva dimensió més política, l'autor desapareixerà amb força rapidesa del panorama literari i intel·lectual a mitjans dels setanta: un autor alemany amb l'etiqueta de catòlic, que en els seus articles polítics s'ocupa dels problemes de la societat alemanya de la Restauració, no quallava ni interessava en una Espanya que estava immersa en el procés de la transició, i es preparava per a canvis i transformacions socials profunds, també en l'àmbit religiós.

No sorprèn gens, d'aquesta manera, que al llarg de tots aquests anys Böll rebi molt poca atenció en el món universitari: es tractava d'un autor massa crític per a la majoria dels sectors universitaris conservadors espanyols, i massa moderat i 'sospitós' de conservadurisme, donada la seva condició de catòlic, per als sectors més crítics. Manuel J. González és l'excepció contemporània; els seus articles s'ocupen, gairebé exclusivament i de forma excepcional però, com ja hem vist, d'aspectes literaris.

No serà fins a meitat dels anys vuitanta que la figura de Böll reapareixerà, lligada a iniciatives editorials com el relançament de Bruguera i al retorn de l'autor a Seix Barral, editorial que, sorprenentment, a partir d'ara s'encarregarà de recuperar les obres de la primera època de l'autor, tot seguint el procés de revisió literària a què se sotmet la producció bölliana en el seu país d'origen. Aquesta editorial, així, anirà publicant fins als nostres dies, gairebé, títols com *El ángel callaba* o *El legado*, corresponents a la primera fase creativa de Böll. No sembla, tanmateix, que es tracti d'una iniciativa de gran èxit; les obres de Böll, amb tot, es van reeditant fins a l'actualitat, de manera que l'autor continua ocupant actualment el rànquing d'autor

alemany més vegades editat a Espanya, encara que això no es correspongui amb una major presència de l'autor en altres àmbits de l'activitat literària espanyola.

Precisament Seix Barral, com ja hem vist, havia estat la introductora de Böll a Espanya. Havent constatat l'èxit de publicacions de l'autor entre nosaltres, cal preguntar-se per l'interès de l'editorial per aquest autor. L'aposta de Seix Barral per Böll s'explica per dos motius: d'una banda, Böll és un autor que a partir de mitjans dels anys cinquanta creua les fronteres del seu país i comença a divulgar-se per Europa, sobretot a França i a l'Europa de l'Est, com a màxim representant de la nova narrativa alemanya, la qual està duent a terme una revisió profunda del passat històric alemany, valent-se de procediments narratius i un llenguatge nous (cal dir que ja als anys seixanta l'obra de Günter Grass toparà a Espanya amb la censura, cosa que no passà mai amb l'obra de Böll); d'altra banda, l'editorial barcelonina, a partir de mitjans dels cinquanta, aposta per un determinat model de literatura que fa de la postura crítica, tant literàriament com ideològica, la seva bandera. Carlos Barral és un dels impulsors en novel·la de l'anomenat 'realisme històric', que farà furor a Espanya a finals dels cinquanta i als seixanta; l'editor barceloní té un paper clau en l'evolució de les tendències i els gustos dominants en la narrativa espanyola d'aquesta època. Heinrich Böll és el 'representant alemany' en el seu catàleg, al costat de narradors italians i francesos, sobretot. Es tracta d'un autor que, en el seu moment, li aportà grans beneficis econòmics.

Literàriament parlant, el paper de renovador de la llengua i de la narrativa alemanyes que tingué Böll en l'àmbit germànic, paper que assumí juntament amb altres escriptors de la seva generació, és un paper que en la recepció espanyola no té cabuda i que no rep l'atenció dels editors. El procés de renovació de la llengua i els models literaris espanyols després de la Guerra Civil és un procés que assumiren i iniciaren alguns escriptors espanyols ja als anys quaranta, vinculats a un cert realisme (l'anomenat '*tremendismo*'); l'aposta, en un temps posterior, pel 'realisme històric', cap a mitjans dels cinquanta, anà lligada sobretot a la traducció d'autors procedents d'altres literatures amb més presència tradicional a Espanya: la literatura francesa, la italiana i l'anglosaxona. Böll reforça la presència de veus crítiques estrangeres en el món editorial espanyol i és un dels primers ambaixadors de la nova literatura alemanya, però no és un autor central entre nosaltres, ni ideològicament, ni literàriament. Només, com deia, els

sectors catòlics renovadors en podien fer bandera, i això succeí durant un temps, i encara relativament.

Pel que fa a l'anàlisi del component literari en Böll, Manuel J. González García Carrascal i M<sup>a</sup> Clara Ubieto són gairebé els dos únics acadèmics espanyols que s'han ocupat en els seus estudis de l'obra de l'escriptor alemany. Ja he descrit en el seu moment els seus treballs; cal repetir aquí que si bé ambdós estudiosos aprofundeixen en aspectes molt concrets de la narrativa de l'autor de Colònia, cap dels dos ofereix una interpretació global de la narrativa de l'autor en què les seves investigacions es puguin integrar tot formant una estructura unitària. Els treballs de González, de principis dels anys setanta, estan marcats per l'actualitat del personatge i s'hi troba a faltar una certa planificació; el germanista analitza bàsicament la presència de les sensacions olfactivas en les obres de Böll en tant que mitjà de coneixement de la realitat. Només en la seva lliçó inaugural del curs acadèmic 1973/1974 a la Universitat de Deusto (un treball molt puntual, com es veu, i de difusió limitadíssima), ofereix González una visió de conjunt extensa i detallada de l'obra de l'autor alemany. Els treballs d'Ubieto, d'altra banda, se centren molt concretament en l'anàlisi d'aspectes temporals d'algunes novel·les de Böll, i la germanista ja no planteja d'entrada una visió de conjunt de l'obra de l'autor: ni històrica, ni literària, ni tècnica. Ubieto, en el seu treball dedicat a la recepció de Böll a Espanya, a més, se centra exclusivament en l'anàlisi de la recepció de *Opiniones de un payaso*. Tot i estar d'acord amb l'autora que aquesta és l'obra de l'escriptor alemany que ha tingut una difusió més gran entre nosaltres, crec que no és possible reduir la recepció de Böll a una sola obra, i que títols com *El pa dels anys joves* a Catalunya, o *Billar a las nueve y media*, només per posar dos exemples de novel·les molt reeditades, són obres també molt significatives d'aquest procés.

Pel que fa a les traduccions, a banda de qüestions numèriques i estadístiques, molts pocs treballs s'ocupen de les seves propietats, qüestió que no sorprèn gens perquè avui en dia aquesta situació, tot i que alguns crítics les comenten molt conscientment, no ha canviat massa. Només cal consignar un comentari negatiu a una traducció concreta (el de Sergio Gómez a la traducció de *El honor perdido de Katharina Blum*), i una generalització poc contrastada pel que fa al valor de totes les traduccions de Böll fetes al castellà, feta per Ricardo Bada l'any 1978 en el número que la revista *Camp de l'arpa* dedica a la literatura alemanya contemporània: "Cuando HB sea traducido alguna vez, pero de veras, al castellano...".

Per acabar de descriure la recepció espanyola de l'autor, cal dir que en els treballs localitzats, la recepció catalana de Böll gairebé mai hi és esmentada: ni pel que fa a les traduccions, tot i que Ubieto les comptabilitza i també apareixen citades a la revista *Camp de l'arpa*, ni pel que fa a l'assaig de Gomis, com deia, un dels treballs més seriosos al voltant de l'autor fet a Espanya.

En relació a la recepció catalana estricta, cal recordar que, a banda del treball de Gomis, només és possible parlar de les traduccions, com ja hem vist; pel que fa als altres àmbits de recepció, la literatura catalana tenia absoluta dependència del sistema literari espanyol. L'única revista cultural existent, *Serra d'or*, s'ocupa només de forma molt secundària i puntual de l'obra de Böll.

Pel que fa a la recepció 'textual' de Böll a Espanya, és a dir, pel que fa a les traduccions, sembla que també en aquest àmbit domini més l'interès pels continguts de les obres de l'autor que l'interès per la seva forma, aspecte que lligaria plenament amb la situació descrita més amunt. En l'anàlisi dels fragments originals triats ha quedat demostrat que l'escriptura de l'autor alemany està fortament elaborada i que les obres parteixen d'una planificació molt precisa. L'autor juga constantment amb recursos formals per definir el discurs i les característiques de la veu narrativa: una planificació molt acurada de l'estructura temporal de les obres amb el conseqüent tractament dels temps verbals, l'ús constant de paral·lelismes estructurals, l'ús de *leitmotifs* i, en alguna obra, d'elements amb rang de símbol, l'ús de diferents registres lingüístics per a la caracterització de personatges o l'ús de diferents nivells de discurs són potser els recursos més importants de l'autor en aquests textos. Aquests aspectes formals reben un tractament majoritàriament correcte per part dels traductors, tot i que, parlant ara molt genèricament, se'ls pot 'objectar' que atorguin una importància secundària a la construcció formal del discurs literari böllià, o almenys no la mateixa que la que dediquen a la reproducció dels continguts. Això queda demostrat (com veïem al capítol 5 i a l'annex 2), i em mantinc encara en un nivell molt general, en algunes intervencions no justificades dels traductors en la reproducció del discurs original: alteracions en la puntuació, no reproducció en alguns passatges dels nivells narratius creats pels temps verbals, tendència a arrodonir formalment (regularitzar l'estructura) determinats passatges que en l'original no tenen una formulació perfecta són exemples del que deia. També cal dir que la riquesa de registres lingüístics de què es val el narrador per tal de caracteritzar els personatges, especialment en els diàlegs, es veu lleugerament

neutralitzada a gairebé totes les traduccions. En general, sembla que aquest tractament per part dels traductors, no sempre fidel a la forma dels textos originals, es pugui explicar per la prioritat que ells donen, i que la recepció espanyola dóna en general, als continguts de les obres de Böll en detriment de la forma.

Una qüestió de naturalesa diversa és el fet que en les traduccions catalanes, tant en el cas de Serrallonga com en el de Gala, es pot detectar una tendència en tots els nivells del discurs a l'ús d'un registre lingüístic més elevat, especialment en el lèxic. Com ja he argumentat, sembla que aquesta tendència és plenament explicable per la situació que visqué el català al llarg del franquisme, que creà uns hàbits de traducció i d'escriptura, en general, que s'allargaren encara força temps.

Convé veure ara alguns exemples de traducció condicionada pel pes dels factors històrics. En el cas de Böll, 'autor de continguts' com deia, aquests aspectes tenen una rellevància especial. Es tracta de mots o passatges ja analitzats amb deteniment en el capítol 5 que aquí m'agradaria destacar pel seu valor exemplar en tant que demostren la importància del coneixement del context històric per poder valorar adequadament les decisions preses pels traductors, així com per prendre consciència en general de la dificultat que aquestes qüestions representen per a la traducció.

En el primer fragment analitzat de *Ansichten eines Clowns*, corresponent a l'inici de la novel·la, el narrador es presenta als lectors. En aquesta autopresentació, el pallaso recorre a dues paraules que cal contextualitzar de forma molt adequada per poder entendre la problemàtica que representen per als traductors:

– *Ich bin ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker, keiner Kirche steuerpflichtig, siebenundzwanzig Jahre alt...* (annex 2, punt 2.2.1., 1.19-20, 'Sóc un pallaso, denominació oficial de la professió: còmic, **no contribuent de cap església**, vint-i-set anys...')

Cal destacar que el moment en què aquesta novel·la es traduí a Espanya al castellà, el 1965 Casas i el 1970 Janés, el fet que algú s'autodefinís pel fet de no dedicar cap part dels seus impostos a una església (a Espanya només n'hi havia una, d'Església, aleshores, i tenia una presència abassegadora en la societat) era un fet impensable, i es tractava d'una situació que no trobava una formulació específica en el llenguatge legal i administratiu. La traducció dels termes '*keiner Kirche steuerpflichtig*' ens pot semblar

avui d'una resolució senzilla, però en un moment en què aquesta qüestió ni tan sols s'havia plantejat en el si de la societat espanyola, ni consegüentment es podia formular a través d'un vocabulari fixat, cal dir que la seva traducció era problemàtica.

Encara en el mateix fragment, el pallasso al·ludeix irònicament a l'educació rebuda de petit, tot plantejant una situació que, segons m'indiquen els informants, devia ser absolutament excepcional, i més aviat sembla forçada:

– *Meine Eltern, strenggläubige Protestanten, **huldigten** der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit und schickten mich auf eine katholische Schule* (annex 2, punt 2.2.1., 1.40-42, 'Els meus pares, protestants a ultrança, **van fer honor** a l'esperit de reconciliació confessional de moda a la postguerra i em van enviar a una escola catòlica.')

L'existència a Alemanya d'un cert conflicte religiós entre protestants i catòlics, aguditzat en la postguerra pels grans desplaçaments de població que trencaven l'hegemonia tradicional de cadascun dels dos grups confessionals segons les àrees geogràfiques, era un fet no traslladable a la realitat espanyola dels seixantes –tampoc ho seria ara–; el caràcter irònic de la frase reproduïda, i especialment del verb '*huldigen*' és de molt difícil reproducció. El debat al voltant de qüestions religioses –que hem vist que s'aprofita a Espanya en la propaganda d'*Opiniones de un payaso*, i que probablement explica part de l'èxit d'aquesta novel·la entre nosaltres– es dona a Alemanya, tractant-se d'una societat democràtica i més avançada aleshores, de forma més oberta, d'una banda; i de forma més complexa, de l'altra, per dos factors: la realitat religiosa és d'entrada, amb l'existència de dues esglésies, més complexa, en primer lloc; en segon lloc, intel·lectuals com Böll exigeixen per part de l'Església catòlica alemanya una revisió del seu passat i de les implicacions i responsabilitats històriques que va tenir en el seu país, i que segueix tenint en el present de la narració (en aquesta novel·la hi ha la denúncia explícita de la connivència entre l'Església Catòlica i el partit conservador, CDU). El diàleg entre el prelat Sommerwild i el clown, que reproduïxo i analitzo parcialment al punt 2.2.3. de l'annex 2, té aquest rerefons, i la virulència dels arguments emprats per ambdós personatges és justificable per l'enfrontament descrit.

Un altre tema que es debat en la societat alemanya del ‘miracle econòmic’, impulsat per alguns intel·lectuals i escriptors, és la capacitat d’oblit en relació a la història recent dels país. Böll tematitza aquesta qüestió en moltes de les seves obres, i a *Ansichten eines Clowns* ocupa un lloc central. Ja hem vist al capítol 5 com el narrador recorre al personatge de la seva mare (al qual caricaturitza de forma extrema) per fer una crítica mordaç a la capacitat d’oblit i d’adaptació als nous temps de grans sectors de la societat alemanya. En el segon fragment de *Ansichten eines Clowns*, analitzat a l’annex 2 (punt 2.2.2), el pallasso i la seva mare mantenen una breu conversa telefònica; Hans recorda de forma brutal a la senyora Schnier la mort al front, durant la guerra, de Henriette, la seva germana, a qui la mare hi havia enviat sense dubtar un instant, convençuda de la necessitat d’aquesta contribució a la pàtria. En el fragment que reproduïxo aquí, la mare retreu al fill la ‘seva’ incapacitat d’oblit (i de perdó) i aquest li contesta. Aquest és el passatge:

– *Sie sagte: »Das kannst du wohl nie vergessen, wie?« Ich war selbst nahe am Weinen und sagte leise: »Vergessen? Sollte ich das, Mama?«* (annex 2, 2.2.2., l.65-66, ‘Va dir: «No ho podràs oblidar mai, oi?» Jo mateix estava a punt de plorar i vaig dir fluixet: «Oblidar? Hauria de fer-ho, mama?»»)

El dramatisme de les dues darreres preguntes del clown, l’abast que tenen, no es limiten a la història concreta de la família Schnier a la Segona Guerra Mundial; es tracta d’una pregunta formulada als alemanys. També aquesta dimensió resulta difícil de reproduir en una traducció.

A banda d’aquests aspectes de context històric, de difícil plantejament i resolució en una traducció, en els textos de Böll hi ha naturalment al·lusions i referències concretes a institucions, organitzacions i persones, conegudes per tots els alemanys (Adenauer, *Bild Zeitung*, partits polítics, etc.), o bé a coneixements culturals compartits (els ‘*Königskinder*’ de la balada que apareixen indirectament al·ludits a *Die verlorene Ehre der Kaharina Blum...*, o el personatge mitològic ‘*Rübezahl*’ que apareix a *Ansichten...*). Aquests elements representen també un problema de traducció i demanen que el traductor prengui una determinada postura traductològica, que pot anar des de l’adaptació cultural a la nota a peu de pàgina, com hem vist a les anàlisis.



Exposats aquests exemples genèricament (l'anàlisi per a cada traducció és a l'annex 2), i prenent en consideració els diferents factors fins ara esmentats, tornem altra vegada a una de les qüestions centrals del treball: la valoració de la recepció de Böll a Espanya feta a través de les traduccions, plantejada ara a partir de la revisió dels principis bàsics i generals del model en què s'ha basat la meua anàlisi textual.

Juliane House defineix el seu mètode com a 'avaluatiu' tot proporcionant uns criteris globals per dur a terme aquesta 'avaluació', i uns paràmetres d'anàlisi concrets, com ja hem vist. El primer que fa House en el seu model, ho vèiem també al capítol 4, és establir una diferència fonamental entre dos tipus bàsics de traducció, els quals cal plantejar, des de l'inici, de forma diferenciada: d'una banda la traducció *overt* (en la qual el traductor respecta al màxim els elements culturals i formals específics del text original, adaptant-los mínimament a la cultura d'arribada, tot procurant que el seu text es llegeixi com una traducció i serveixi al lector per accedir al món de referents culturals, estètics i lingüístics en què s'emmarca); i de l'altra la traducció *covert* (en la qual el traductor adapta tots aquells elements 'estranyos' a la cultura d'arribada per tal que el seu text hi pugui ser llegit com a text original.) Aquesta distinció és present al llarg de tota l'aplicació del mètode i no s'ha de perdre de vista.

Tot i que en la pràctica semblaria plausible atribuir a determinats gèneres textuais concrets, donades les seves funcions específiques, una tendència a la traducció *overt*' (traducció de textos literaris clàssics, per exemple) i a d'altres una tendència a la traducció *covert*' (textos publicitaris, per exemple), la lingüista no associa apriorísticament els gèneres textuais amb un o altre tipus de traducció. Cal tenir sempre en compte, resseguint altra vegada el discurs de House, els factors circumstancials que envolten cada traducció per decidir si l'elecció entre les dues opcions, per part del traductor, és adequada. A més a més, la lingüista no considera que aquestes opcions traductològiques es puguin prendre en un estat de puresa absoluta, sinó que més aviat *overt* i *covert translation* són els extrems d'un continu en què hi ha molts grisos, com hem vist atmbé ja al capítol 4. La validesa i l'interès del mètode de House, segons el meu parer, rau en el fet que la valoració i la descripció de les característiques d'un text traduït es fa en el marc clarament definit de les circumstàncies de la seva producció, la qual cosa ajuda a explicar les opcions *overt* o *covert* dels traductors. Això em sembla especialment interessant i necessari en el cas de la crítica de traducció literària, i és el que he pretès fer en el cas de la recepció de Böll a Espanya.

En aquest sentit, les nocions de ‘marc de referència’ i ‘canvi de marc de referència’ (*frame* i *frame shifting*), d’una banda, i ‘món discursiu’ i ‘canvi de món’ (*discourse world* i *world shift*) de l’altra, que House introdueix en els plantejaments generals del seu model per definir l’activitat traductora, ajuden a precisar, tot i que no van acompanyats d’un aparell metodològic d’anàlisi, en quin sentit parla l’autora d’‘avaluació’ dels textos traduïts. Ja hem vist al capítol 4 com House plantejava genèricament aquestes categories i com li servien per reforçar la consideració del context d’elaboració en l’anàlisi de textos originals i traduccions, tot contemplant la relació explícita que aquests estableixen amb la realitat que els envolta pel que fa a la manera com han de ser llegits (*frame*), i intentant copsar l’univers de possibilitats mentals i culturals que es donen en una circumstància de producció textual determinada (*discourse world*).

Tot plegat contribueix a haver de revisar la noció d’‘avaluació’ i la noció d’‘error’ de traducció. Si bé és cert que cal considerar determinades solucions presents en una traducció com a errònies (producte de la mala interpretació d’algun element per part del traductor), cal observar de forma molt diferent a què responen determinades decisions preses pels traductors, que des de la nostra perspectiva actual podríem qualificar de discutibles. Aquest és l’aspecte que interessa en aquest treball: haver descrit les característiques dels textos de Böll traduïts al català i al castellà, i haver intentat explicar-ne el perquè.

Tornant a Böll, i reprenent la distinció entre tipus de traducció que fa House, *overt* i *covert*, cal dir que si bé d’una banda la traducció d’obres de l’autor alemany significà a Espanya un intent d’acostar-se a la realitat i a la literatura d’aquell país a través d’un autor de tall realista i compromès amb la seva societat contemporània, (i des d’aquesta perspectiva trobarem en totes les traduccions un component *overt*), cal considerar aquesta funció com a secundària i definir la recepció de Böll a partir de la contribució que l’obra de l’autor fa a reforçar l’aposta d’una editorial per un tipus de literatura amb una funció crítica, en la qual es parla i es qüestiona uns temes (la manera d’entendre la religió, la relació amb la jerarquia eclesiàstica, el matrimoni, les relacions extramatrimonials) que comencen a tenir actualitat i a ser debatuts en l’Espanya del darrer franquisme (i en aquest sentit trobarem elements que es poden qualificar com a *covert*.) Aquest enfocament no afecta, naturalment, les línies argumentals i referencials bàsiques de les obres analitzades, però sí els aspectes esmentats més amunt: estil,

tractament del rerefons cultural i referències a institucions, persones o organitzacions alemanyes concretes.

En realitat, totes les traduccions analitzades presenten elements que podrien ser atribuïbles tant a l'una com a l'altra tendència de traducció. En aquest sentit, tal com hem vist en les anàlisis textuais, potser caldria descriure les traduccions catalanes, la de Serrallonga i la de Gala, com les més *covert*, és a dir aquelles que adapten més el text a la realitat literària catalana, sobretot lingüísticament; i pel que fa a les castellanques, cal considerar qüestions diverses: en la traducció d'*Opiniones de un payaso* feta per Lucas Casas hi ha una tendència general a adaptar els termes culturals a la realitat espanyola, però lingüísticament Casas segueix molt el text original (incoherent de forma sovintejada en calcs estructurals); pel que fa a Alfonsina Janés, la seva traducció respecta molt la presentació d'elements culturals alemanys, i només en el tractament dels registres lingüístics cal consignar en la seva traducció un lleuger seguiment d'unes pautes estilístiques més pròpies de la producció literària espanyola. El cas d'Helene Kathendal seria el d'una traducció més aviat *covert* però que presenta molts problemes, com ja hem vist.

Els 'diagnòstics' per a les traduccions de Böll, plantejats aquí de forma molt breu, s'han de veure interpretats doncs, en el panorama històric al qual m'he referit més amunt. Crec que l'aplicació del mètode de House, combinat amb els resultats d'una anàlisi sociològica i històrica del procés de recepció, resulta plenament satisfactòria i dóna compte de la complexitat de tot el procés.

Les categories narratològiques afegides per mi al model de House, destinades a l'anàlisi concreta de textos narratius de ficció (inclosos a la categoria ja existent de MODE i a la categoria ELABORACIÓ FORMAL, que he incorporat jo mateix), s'han manifestat de gran utilitat per fixar el sentit i l'estructura, i en general, les característiques dels textos de Böll. També l'ús d'informants per a la valoració i descripció dels textos originals em sembla una aportació important a l'estudi.

Ja avançava en la introducció que la meua percepció i interpretació del model de House s'ha anat modificant al llarg de l'elaboració del treball, degut sobretot a les circumstàncies que l'han acompanyat. Juliane House explica a la introducció de la segona versió del seu model, feta 20 anys després de la seva primera formulació l'any 1977, que el motiu principal de la revisió fou el fet que la seva aplicació continuada per

part dels seus estudiants li havia fet veure l'enorme complexitat dels processos de traducció i la relativització del valor avaluatiu que ha de tenir un model d'aquestes característiques. La descripció de les circumstàncies d'elaboració de traduccions ajuden a aquesta relativització i ajuden a entendre i a explicar les seves característiques.

L'ús d'un mètode de descripció de traduccions com el que he utilitzat jo en el meu estudi, acompanyat de l'anàlisi de les circumstàncies històriques que condicionen el procés d'elaboració dels textos traduïts aporta una visió múltiple i molt enriquidora a l'anàlisi dels processos de recepció i té, al meu entendre, aplicació en tres àmbits d'estudi diferents:

1- L'estudi de les característiques de la recepció d'un autor concret en un determinat sistema literari.

2- L'estudi del paper de la literatura traduïda en la configuració d'un sistema literari determinat, aspecte molt poc tingut en compte en les Històries de les Literatures.

3- L'elaboració de treballs puntuals per a la formació tant de traductors, com d'estudiosos de la literatura, com de crítics de traducció.

La problemàtica principal que planteja l'estudi d'un procés de recepció a partir d'una perspectiva doble és la necessària integració en el treball de dos àmbits d'estudi amb uns corpus i unes metodologies i procediments d'anàlisi molt diferents. Tot i que en la meua aplicació aquesta integració es dona parcialment (en l'anàlisi de CAMP i de TENOR de les obres analitzades, i ara en les Conclusions), sembla impossible articular un sistema que doni compte de tots els factors tinguts en compte en el treball, sotmetent-los a una anàlisi conjunta, i relacionant-los metodològicament. Segurament és impossible i possiblement no fóra bo. Els processos de recepció necessiten ser vistos des d'angles i enfocaments diferents. El mètode de House, tanmateix, permet una obertura metodològica molt desitjable, i facilita el comentari i la reflexió, aspectes que probablement són a la base de l'obtenció de resultats fructífers.

## ANNEX 1

Els articles estan ordenats cronològicament i presentats en forma de 'Fitxes'. A cada fitxa es recullen les següents informacions: autor; lloc i data d'aparició de l'article; títol de l'article; àmbit de publicació al qual l'he adjudicat: premsa diària o crítica d'actualitat; premsa o crítica especialitzada; treballs acadèmics, amb caràcter científic o assaig; col·leccions editorials. Un cop presentades les informacions bàsiques, ofereixo un resum amb comentaris de cadascun dels articles.

### ANNEX 1.1.

#### *Fitxa n.1*

*Autor:* Micó Buchón, J.L.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Reseña* n.º5; 1964; pp.359-361.

*Títol de la publicació o estudi:* "casa sin amo. billar a las nueve y media." [sic]

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'article de Micó presenta una primera part d'introducció a l'obra literària de Böll, on es reconeixen ja les línies bàsiques del que serà la recepció espanyola de l'autor; aquestes línies són les dominants també en la recepció alemanya, per bé que no exclusives. Micó diu:

Con este escritor alemán renace, no sin vigor, el documentalismo literario. Sus páginas recuerdan más la crónica, el testimonio de la vida tal como es vivida, que no una ficción, una creación literaria [...] Las acciones más ordinarias y sencillas –comer, sentarse, fumar, afeitarse, vestirse...– adquieren, como en la antigua época, un valor expresivo de testimonio.

Si bé Micó detecta un ascendent existencialista en l'obra de Böll, ell destaca la perspectiva cristiana que adopta la mirada de l'autor:

En Heinrich Böll, por el contrario, una unción de ternura ondea sobre las miserias, una profunda simpatía vence la repugnancia de las pobres existencias zarandeadas por la vida, por las pasiones o por el hombre mismo [...] Las miserias y las maldades tienen mucho más de estupidez humana y de pobreza que no de perversidad. El mal no es propio del hombre, pese a todas las apariencias.

El punto de vista, en Böll, es cristiano y católico; católico en un país protestante que alterna con el ambiente de un modo natural y amable. [...] Entre toda esa resaca de tanto fango humano, de tanto egoísmo, crueldad o tontería, el hombre que recibió el espíritu de Dios es siempre una criatura con sueños de divinidad, de nostalgia de Dios. Este modo de profesión de fe en un mundo que piensa haber perdido la fe es un descubrimiento grandemente consolador, y es uno de los grandes valores de esa novelística que puede emparentarse con las obras más serias de Malraux, Camus o Sartre.

Aquesta és una lectura molt superficial de les dues novel·les de Böll, ja que l'autor alemany, tot enfrontant-se en elles al procés de 'rehabilitació i reinserció d'antics nazis' a Alemanya, precisament presenta d'una forma molt clara les dimensions de la maldat humana i de la indefensió de la majoria dels homes davant d'ella. Micó es deu referir aquí més aviat a les petites 'maldats' dels protagonistes de Böll –adulteris, concubinatges...–, a aquelles 'maldats' comeses per personatges que per norma es veuen exclosos de la societat, precisament perquè no són prou 'dolents'. Però Micó obvia de referir-se per exemple a la 'maldat' dels representants de l'Església a *Billar a las nueve y media*, en tant que col·laboradors del règim nacionalsocialista, o a l'adaptabilitat als nous temps i al nou poder que demostrà aquesta institució un cop reinstaurada la democràcia.

Abans de passar al comentari separat de cada novel·la, Micó fa referència a un aspecte de l'obra de Böll sovint present en la crítica: el de les característiques de la seva tècnica novel·lística. En la crítica alemanya és habitual de classificar-lo com a novel·lista de tall realista i poques ambicions tècniques. Micó va un pas més enllà i fa la següent descripció de la tècnica de Böll:

La técnica novelística de Böll no es menos curiosa. Si valiera aplicarle algún epíteto clasificatorio, casi diríamos que es una forma in-formalista. Porque no hay para qué negar a una novela la posibilidad de tener una forma a-formal [...] Heinrich Böll, en ese sentido, no tiene forma, va diciendo las cosas sin preocuparse por terminar todas las líneas, ni seguir una trayectoria [...] Es una técnica sin dibujo, sin líneas concretas [...] Como esa pintura de «objets trouvés», parece que las novelas de Böll son sólo eso: novelas encontradas, que el autor recogió del suelo, las lavó un poco, y ahí están. [...] Un primitivismo estilístico renace también en las páginas del novelista: el lenguaje sólo aspira a exponer las cosas [...] los personajes repiten como fieles mensajeros, al pie de la letra y con las mismas palabras siempre, sus mensajes y sus impresiones.

Aquestes afirmacions de Micó són un pèl agosarades i no demostren una lectura seriosa de les obres que comenta. No és que el terme ‘primitivisme’ de què parla Micó sigui un terme inadequat per a la descripció de l’obra de Böll; precisament emprant-lo el crític s’acosta a una de les lectures habituals de l’obra de l’escriptor alemany, especialment la de primera etapa: la voluntat de retorn a unes formes de relació humanes més pures, no primitives en un sentit pejoratiu, sinó primigènies, basades en el ‘Sacrament de l’Anyell’, com a *Billar a dos quarts de deu*. La reinvençió del llenguatge com un reflex d’aquesta voluntat en seria una conseqüència. Precisament la naturalesa del llenguatge en l’obra literària i en la societat és un dels aspectes sobre els quals Böll reflexiona més sovint, en tant que mitjà de reinterpretació del món. Però Micó, en realitat, empra el terme ‘primitivisme’ de forma més aviat despectiva, per al·ludir més aviat a un estil anàrquic. El que és greu, tanmateix, és que el crític no sabés o no volgués reconèixer en l’obra *Billar a las nueve y media*, més que no a *Casa sin amo* potser, un esforç compositiu enorme per part de l’autor, quan és precisament una de les seves obres més complexes en aquest sentit i de les que més lloances ha rebut.

Tot seguit Micó analitza breument les dues novel·les esmentades, a partir de les claus interpretatives ja exposades. Fa un petit resum argumental de *Casa sin amo*, presenta els seus personatges i les seves ‘misèries’, per acabar amb un diagnòstic ja conegut, però reforçat:

Y esa es la grande verdad que nos queda flotando al pasar la última página del libro: que el mal existe fuera de nosotros, y nos penetra. Y a pesar de ello, los hombres siguen teniendo hambre de lo único que vale en la existencia, y que consuela del fracaso y del mal: la revelación de la gracia; que el hombre existe, y vale la pena que exista, para «servir, amar y ganar el cielo».

La interpretació que fa Micó d’aquest text és molt personal perquè l’obra de Böll no convida precisament a l’esperança en el gènere humà i la seva voluntat de redempció; més aviat està dominada per un fatalisme i un desassossec en els personatges que també se li ha retret: es tracta majoritàriament de personatges que no se senten capaços de lluitar contra corrent, que es veuen arrossegats per la força de la Història, el rumb de la qual no és precisament la superació i purga dels ‘pecats’ comesos, sinó l’oblit i l’abandó.

La lectura que Micó fa dels conflictes presentats a *Billar a las nueve y media* segueix també aquesta línia:

Aun materialmente parece que Böll ha querido superar el tiempo, [...] La intención profunda del autor rebasa también los límites de la localización: En primer plano aparece la Alemania del «Sacramento del Búfalo» [...] y la Alemania del «Sacramento del Cordero» [...] Pero es mucho más que eso: es la tragedia perenne del hombre; la violencia y la injusticia, la necesidad de paz y felicidad que acosa a los mortales. Y entre los dos bandos, la vida real de los seres humanos, sin lograr aquí nunca su plenitud, su satisfacción, ni el bien ni el mal.

Micó insisteix en aquest valor universal de l'obra de Böll quan diu:

...es una magnífica novela, de las pocas grandes novelas que se han escrito en los últimos tiempos, y de esas que están llamadas a pervivir como representantes del hombre, por encima de las fronteras de la época que representa.

L'universalisme sobre el qual insisteix Micó es contradiu clarament amb una interpretació localista que se sol donar de Böll i la seva obra, i també amb la imatge que al començament el crític havia donat de l'autor alemany com a escriptor purament documentalista. Crec, però, que el que mou bàsicament Micó en tota la crítica a Böll és el reconeixement en ell d'un autor d'un profund cristianisme, i aquest és gairebé l'únic aspecte que recull en la seva recensió. La lectura que ell fa de les seves obres és estrictament personal i profundament esbiaixada. El final de l'article és gairebé catàrtic:

Un inmenso clamoreo de perennidad, de rectitud, de perfección, queda vibrando en el aire, como volteo de campanas de Pascua. Si todo lo que vemos se destruye y va al ocaso, es preciso que exista lo que no vemos y necesitamos, lo que nos consuela para seguir soportando lo que vemos y lo que se gasta. Esta revelación de la gracia es tan profunda como la de Bernanos o de Graham Greene; pero más desgarrada, menos espectacular y literaria.

Aquest article està ple, com hem vist, de contradiccions i d'indefinicions. El crític opta per ressaltar l'aspecte de Böll que més li interessa, el de la religiositat, i li dóna una lectura que crec que és del tot inadequada.



## **Fitxa n.2**

*Autor:* Micó Buchón, J.L.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Reseña* n.º8; 1965; pp.198-199.

*Títol de la publicació o estudi:* “*la aventura y otros relatos.*”<sup>69</sup> [sic]

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Micó fa en aquest article una ressenya del volum de narracions *La aventura y otros relatos*, editat el 1964 per Seix Barral, en traducció de Margarita Fontseré. Es tracta de la traducció de les narracions incloses en el volum *Erzählungen. Hörspiele. Aufsätze*, editat per Kiepenheuer & Witsch el 1961, segons es desprèn de la comparació dels índexs d'ambdues obres. No he localitzat cap volum editat als països germànics que estigués encapçalat amb el títol del conte “La aventura”, com passa en el recull de Seix Barral. Sí que hi ha en aquest volum un conte llarg que duu per nom “En el valle de los cascós atronadores” que encapçala alguns reculls de narracions de Böll a Alemanya, o que fins i tot està editat tot sol, *Im Tal der donnernden Hufe*.

La crítica de Micó es caracteritza en aquest cas per la superficialitat i es limita a explicar breument els arguments i algun aspecte formal o estilístic dels contes. En cap moment hi ha una lectura més profunda del seu significat. Aquesta vegada, però, Micó no dubta a desfer-se en lloances a l'hora de referir-se a la qualitat de l'obra de Böll. El crític comença l'article dient:

El prestigio de Böll como novelista en la nueva Alemania, es ya indiscutible. Lo que muchos aún ignoran es que como creador de cuentos y relatos Heinrich Böll se está conquistando también un primer puesto entre las mejores literaturas cuentísticas de todos los tiempos.

I referint-se en aquest cas a la tècnica, i també al tractament de les relacions humanes, afegeix:

La variedad de temas y andaduras hace pensar en una auténtica antología. En todos los relatos es idéntica la maestría de la narración, el gran poder de insinuación, el valor de símbolo, la emoción humana aun en los relatos que parecerían una pura ironía [...] pues esos límites de las cosas y de los hombres están tratados con un fondo de comprensión altamente fraterno, profundamente humano.

---

<sup>69</sup> Es tracta del primer dels dos reculls de narracions de Böll publicats a Espanya amb aquest títol; el contingut d'ambdós reculls coincideix només parcialment. La traductora és en aquest cas Margarita Fontseré.

Aquest punt de vista no és nou i ja apareixia en la crítica anterior. Però Micó es queda a la superfície dels contes:

Algunos relatos bucean más adentro, en las mayores simas de la vida, pero sin dramatismos declamatorios, pintando amigablemente –como en la vida– las mayores miserias y las máximas tonterías de los hombres.

Tot i que en alguna de les composicions el crític fa una lectura més aprofundida, en general presenta les peces del recull d'una forma epidèrmica i cànvida gairebé. En relació a “La balanza de los Balek”, per exemple, autèntica inducció a l'acció revolucionària disfressada gairebé de paràbola brechtiana, diu Micó:

Hay algunas narraciones que entran por la puerta grande en el mundo maravilloso de los cuentos. En ellas se encuentra perfectamente una deliciosa sustentación, de apariencia infantil, pero de auténtico calado. El idealismo eleva sin esfuerzo el pequeño hecho relatado a la categoría de signo: en «La balanza de los Balek» –uno de los mejores–, el pequeño héroe Franz Bucher [*sic*]<sup>70</sup>, es capaz de desenmascarar el fraude secular de los señores del castillo, que con balanza falsa están engañando a todo el pueblo, al que compran setas, tomillo, amapolas, mientras prohíben bajo pena de expulsión del lugar, que nadie tenga otra balanza de peso. La rebelión estalla aquella noche, y aunque es aplastada por la fuerza, la familia Bucher [*sic*] seguirá repitiendo por el mundo, en su éxodo de liberación: ¡La justicia de la Tierra Señor, te dio la muerte!

Micó dedica la major part de l'article a comentar el conte “Recuerdos de un joven rey”, història del rei de Capota, Pig Gi II. Aquest conte també vol ser un reflex de la naturalesa de les estructures de poder, de la seva inhumanitat i dels veritables motors que mouen les accions dels homes; i ahora és una cant a la senzillesa i als petits plaers de la vida. No veig justificada l'extensió que Micó hi dedica, sobretot perquè després enllesteix el comentari a la novel·la curta “En el valle de los cascos atronadores” amb quatre frases, tot destacant els elements ‘sexuals’ i l'ús de recursos acostats a la literatura surrealista per part de l'autor, quan es tracta de l'obra més complexa d'aquest recull.

---

<sup>70</sup> Es diuen Brücher

### **Fitxa n.3**

*Autor:* Blanch, Antonio.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Reseña* n.º11; 1966; pp.34-36.

*Títol de la publicació o estudi:* “*opiniones de un payaso*” [sic].

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

La primera de les dues crítiques que tracta *Opiniones de un payaso* aparegudes a Espanya en aquest període és d'Antonio Blanch i es publica l'any 1966 a la revista *Reseña*, com les anteriors.

L'autor fa referència a la polèmica que d'ençà de la seva aparició el 1963 arrossega la novel·la de Böll, que jo no he pogut localitzar ni a la premsa diària ni a l'especialitzada, i després al·ludeix a les obres de l'autor ja traduïdes i publicades a Espanya. Blanch considera que ‘...merece ser analizado por la gravedad de su crítica social y religiosa’.

Per començar Blanch situa aquesta obra de Böll en la tradició de novel·la inconformista, diu ell, que expressa la violència del desajust entre l'home i el medi que l'envolta –seguint les pautes de Kafka, Musil, Chesterton o Unamuno–; i malgrat tot Blanch considera el pallaso com una figura romàntica i molt humana:

*Opiniones de un payaso* es una obra más de este tipo, y su personaje central, por ser payaso, posee una capacidad de extravagancia y de pantomima muy propia del arte expresionista.

Seguint amb els intents de filiació de la novel·la, Blanch diu :

El carácter profundamente humano de esta novela neo-expresionista nos coloca también en la rancia y nunca extinguida corriente de la picaresca.

[...]

El payaso de Böll representaría a este nuevo pícaro del siglo veinte, que sin moverse de su piso de Bonn y en muy pocas horas de tiempo novelable, pasa revista en su memoria a las situaciones sociales que el autor quiere satirizar y se relaciona episódicamente (casi siempre por teléfono) con una docena de tipos que el autor desea poner en ridículo. Como en la picaresca, y un poco en contra de los cánones expresionistas, también en la obra de Böll hay realismo naturalista.

No ens allunyem, per tant, de la valoració general que se sol fer de l'obra de l'autor. Blanch hi afegeix les següents observacions:

El tono de la novela es exagerado, caricaturesco, mentalmente provocativo [...] algunas de esas «opiniones» resultan muy ambiguas, cuando no erróneas.

El crític fa, tot seguit, un breu resum de l'argument de la novel·la i es refereix constantment a la voluntat satírica de Böll, especialment en relació a l'Església i a la institució del matrimoni:

Todos estos gestos irritan profundamente al pobre payaso y se desata en invectivas contra el catolicismo, injustas por ser generalizaciones y porque no guardan proporción con las ofensas personales que él cree haber recibido de unos hombres muy concretos, duros de corazón por egoísmo y no por su fe cristiana. Es cierto que Böll parece tener sólo ante los ojos a los católicos alemanes aliados con el capitalismo; pero aún así, creemos que permanece la injusticia de sus generalizaciones.

En relació al matrimoni:

Suponemos que Heinrich Böll (católico practicante) tiene las ideas claras sobre la doctrina cristiana del matrimonio; pero en este libro comete la imprudencia grave de no manifestarlas. El payaso se ensaña contra una deformada concepción de la concupiscencia, de la castidad y del deber sexual de los esposos, que no tiene nada de católica, pero que él afirma ser la de todos los católicos.

La crítica de Blanch, que, tot i la implicació personal del crític, podria ser fins a cert punt comprensible fins ara, adopta de cop una virulència totalment injustificada en el següent passatge, amb el qual l'articulista demostra un absolut desconeixement de l'obra de Böll, unes absolutes desganades de conèixer-la i una absoluta falta de sentit de la realitat:

Por compasión, Hans quisiera justificar la prostitución y el concubinato. Esta compasión es pagana y en el fondo muy egoísta, hija de la imposible ilusión de suprimir el dolor a todo precio, aun por encima de la conciencia. Esta moral pagana es la que lleva a matar clínicamente a los ancianos inútiles y a los niños.

Al meu entendre, Blanch desacredita tot el que podia haver dit de raonable fins ara amb aquesta frase, que està completament fora de lloc. La reacció indignada que experimenta ell, com a catòlic practicant se sobreentén, és completament desmesurada. I escrivint aquest passatge mostra un Böll completament distorsionat i fals. La influència

que aquesta crítica de Blanch pogués arribar a tenir en la recepció de Böll a Espanya i en la seva consideració com a autor literari o com a intel·lectual és més que relativa; però aquestes paraules no deixen de ser un símptoma clar del seu grau de coneixement no només de l'obra de l'autor de Colònia, sinó de la situació i de la realitat alemanya contemporània. D'altra banda semblaria lògic que a Espanya la publicació i l'èxit editorial d'aquesta novel·la haguessin estat més conflictius. Però no és així. Cal destacar, com ja he dit, l'absència de reacció per part de la majoria de la crítica.

La darrera frase de la crítica de Blanch és:

La sátira para ser eficaz debe exagerar, pero no debe ser injusta.

Potser Blanch es podria haver aplicat aquesta sentència a la seva crítica.

#### ***Fitxa n.4***

*Autor:* Tijeras, Eduardo

*Lloc i data d'aparició:* Revista cultural *Revista de occidente* n.41; 1966; pp.34-36.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll. *Opiniones de un payaso*”.

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

La recensió de Tijeras es caracteritza per una confusió molt gran en l'anàlisi de l'obra i en l'organització i presentació dels aspectes comentats. De manera que després de la seva lectura no queda gens clar ni de quina mena d'obra es tracta, ni què hi pretén l'autor, ni quin és l'argument, ni què pensa el crític de l'obra o de Böll. Sembla que el desconcert és l'element articulador d'aquest article i la impressió és que el crític no gosa carregar contra l'obra, ni tampoc cantar-ne les excel·lències. Tijeras se centra, com Blanch, en el tema de les relacions Pallasso/Església. A diferència de l'anterior, però, Tijeras no analitza la problemàtica concreta de l'obra, amb prou feines l'esmenta; se centra en l'anàlisi del paper de l'Església en el món actual i en les dificultats de mantenir-se fidel al seu missatge primigeni –tot donant a entendre que és aquest el punt central de l'obra:

Böll, católico honesto, siente repugnancia ante las formas adulteradas y pragmáticas en que ciertos amplios sectores de su país se desenvuelven.

La lectura de Tijeras va encara més enllà:

Debajo de todo esto se insinúa una esfera más pesada y terrible y más sin remedio y que, por supuesto, supera lo que yo ahora me permito llamar el marco estricto del catolicismo. Nos hemos abandonado en exceso a las elucubraciones religiosas y políticas, a lo que se podría denominar entomología ideológica. Estamos siempre soñando con un galimatías teórico. Y lo que debemos hacer es ajustar en lo posible los hechos con las ideas.

Tijeras acusa Böll, però, d'idealisme i igualment de poc sentit de realitat:

Mucho me temo que el catolicismo que el payaso desdeña, así como el catolicismo que Böll quisiera restaurar, tenga mucho de idea, de teoría, de entonación libresca, mientras la acción vital profunda, el entramado de las relaciones humanas –en sus aspectos laborales, sexuales, bélicos, prácticos– cabe pensar respondan a motivaciones de carácter biológico, de voluntad de poder, de acaparamiento de privilegios, de vanidades exacerbadas, de monotonías y cansancios y

contradicciones, ante las cuales la esfera del catolicismo, del protestantismo y de otras religiones menos populares queden un tanto en el vacío, estén bien o mal entendidas.

L'article es mou sempre en l'esfera d'uns plantejaments molt generals i teòrics, i gairebé mai arriba a abordar les problemàtiques concretes que l'obra presenta. Després de resumir breument l'argument, Tijeras diu:

Está bien que el payaso sea ingenuo en su odio. Pero nosotros no podemos ser ingenuos. Y este es el gran mérito de Böll: dar una pista para poder pensar así.

Tijeras parla del maniqueisme present en aquesta obra de Böll com d'un recurs que fa servir l'autor precisament per fer evident que la realitat és molt més complexa. En realitat aquesta divisió del món en blanc/negre neix, segons Tijeras, de la postura idealista de Böll:

Entonces lo que hay debajo y más válido en todo este tinglado es otra cosa, cuyo análisis por cierto, no corresponde hacer ahora, pero que queda bastante apuntado. Y, por supuesto, solo existe una nostalgia de la ética pura.

Hans Schnier, el payaso, es esta nostalgia [...] Melancólico, bebedor, desordenado, tiene en cambio verdadera noción de lo que *debería* ser la vida de la conciencia, que él pone en práctica para fracasar, claro, y coger por último la guitarra e irse a la estación de ferrocarril a entonar canciones...

Tijeras acaba concedint a Böll i a l'idealisme un cert consol quan diu:

Dijimos que Hans pone en práctica su noción de la conciencia pura para fracasar. Bueno, queremos decir también, que los que no tratan de poner en pie una conciencia pura, fracasan doblemente. Al menos sería justo que fracasaran doblemente. Permítasenos este breve idealismo.

Si algun lector potencial es va regir per aquestes crítiques possiblement va desestimar d'entrada la lectura d'aquesta obra de Böll. No sé fins a quin punt, com deia abans, es pot parlar i mesurar el ressò de les opinions de Tijeras i Blanch, intueixo que devia ser molt minso. El fet és que aquesta obra es convertí en un *bestseller* i concretament en el *bestseller* de Böll a Espanya, això sí, anys més tard de l'aparició d'aquestes crítiques.

### **Fitxa n.5**

*Autor:* Pérez Minik, Domingo

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Insula* n.º262; 1968; pp.276-281.

*Títol de la publicació o estudi:* “Acto de servicio.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'any 1968 apareix a la revista *Insula* la recensió que Domingo Pérez Minik fa de la novel·la *Acto de servicio*. Es tracta del primer treball fet a Espanya que presenta l'obra de Heinrich Böll emmarcada en una visió panoràmica de l'evolució de la narrativa alemanya de postguerra. Cal dir que el crític canari és el titular en aquesta revista de la secció ‘La novela extranjera en España’, des d'on aborda la introducció d'autors i corrents estrangers a la Península. Aquesta recensió a *Acto de servicio* apareixerà altra vegada publicada, l'any 1973, en un volum que duu el mateix nom que aquesta secció, en el qual Pérez Minik ofereix una selecció de les seves crítiques i recensions.

Com deia, Pérez Minik comença l'article al·ludint al context historioliterari alemany, utilitzant un to entre enginyós i de complicitat poc afortunat:

La novela alemana de posguerra hay que cogerla con pinzas, no con pinzas de cirujano o relojero, sino con pinzas de cangrejo. Es muy natural que sea así, después de la gran catástrofe, los campos de concentración nazi, la matanza de judíos, católicos y marxistas, todos juntos afortunadamente, la derrota total y el desierto posterior de una existencia repleta de todos los complejos de culpabilidad.

El crític descriu tot seguit la situació de paràlisi espiritual de la intel·lectualitat alemanya a la postguerra i esmenta les expectatives generades en aquell moment històric d'una literatura apocalíptica, després del daltabaix integral experimentat a la Segona Guerra Mundial. Aquestes expectatives no es veuen acomplertes, i la literatura que neix és una ‘literatura d'inventari’, diu Pérez Minik, referint-se al conegut poema de Günter Eich, que resumeix perfectament l'estat de desolació i desconcert de la primera postguerra. El crític descriu tot seguit el trencament deliberat de la jove generació amb la pròpia tradició: els models existents de preguerra i la literatura dels exiliats no poden servir-los com a models literaris, els parlen d'una realitat històrica i espiritual que ja no existeix. Pérez Minik es refereix aleshores a una de les actituds més habituals entre els



intel·lectuals d'aquells anys a l'hora d'enfrontar-se amb aquest passat immediat, la 'culpabilitat col·lectiva', actitud que Böll mai no va compartir. El crític canari descriu aleshores l'evolució lenta d'una narrativa que es va trobant a si mateixa i que acaba produint uns quants autors d'una originalitat excepcional. Pérez Minik assenyala concretament Günter Grass, Uwe Johnson i Elisabeth Langgässer ('dos o tres figures de valor universal, de categoría competitiva, que no es fácil encontrar en la Francia de este tiempo, ni en Italia, ni en Estados Unidos.')

Pérez Minik presenta tot seguit la figura literària de Böll i en dóna alguna referència biogràfica, "autor bien conocido, laureado, traducido a todos los idiomas". Segueixen algunes observacions a la seva confessió religiosa i al seu posicionament en política, ('de religión católica, pero «no soy católico» [...] posición bastante extraña'):

Quiere decir esto que siempre fue un enemigo del canciller Adenauer y de sus ideas políticas y económicas. Los periódicos del canciller en todo momento lo trataron muy mal.

Pérez Minik aborda breument l'obra de Böll comentant-la des de la perspectiva de la novel·la catòlica:

No es difícil comprender que ante Heinrich Böll no nos sentimos como ante François Mauriac. Despliega la libertad muy aireada de un Graham Greene. Nunca nos asaltará, en la lectura de sus libros, la esclavitud de una tesis rígida sobre el Bien y el Mal. Nada que se parezca a la mentalidad de los otros compatriotas de su misma religión.

Un cop feta la breu presentació de l'escriptor alemany, Pérez Minik aborda ja el comentari de la novel·la *Acto de servicio*. L'obra se centra en el procés judicial contra els Gruhl, dos fusters, pare i fill, que en acte de protesta particular contra l'Estat cremen un jeep de l'exèrcit. El crític canari destaca de l'obra el bon humor i la sàtira de Böll, que mai considera extrema ni fora de lloc, sinó basada en el seu 'sano sentido de la existencia, con su parroquianismo universal':

La quema del «jeep» no es la que corresponde al «outsider» británico, ni la hemos de ver como el puro acto gratuito de André Gide, ni tampoco el exponente del servicio inútil de los existencialistas.

Pérez Minik veu en aquesta obra una crítica a la ‘societat del miracle’ alemany i a la implantació d’un capitalisme salvatge, que troba les seves víctimes en gent senzilla, honesta i treballadora com els Gruhl. Si bé Pérez Minik ofereix l’anàlisi d’aquesta obra des d’un coneixement profund de la literatura europea contemporània, no parla des d’un coneixement profund de la literatura de Böll. Els comentaris finals de Pérez Minik tendeixen a fixar més aviat l’obra de Böll com la d’un moralista catòlic que es val d’una narrativa de tall clàssic:

Este novelista católico que no hace novelas católicas, es escritor muy tranquilo, discursivo, de bien entonada morosidad expresiva. No es un humorista crítico a la inglesa. Tiene sólo buen humor, parece que va a desembocar en la farsa y se queda en la simple comedia clásica.

No sé si Pérez Minik s’havia llegit aleshores la novel·la *Opinions d’un pallaso*.

### **Fitxa n.6**

*Autor:* Triadú, Joan.

*Lloc i data d'aparició:* Revista cultural *Serra d'or* n.º113; 1969; pp.47-48.

*Títol de la publicació o estudi:* “dues guerres, alguns desplaçaments, dues menes d'amor (novel·la estrangera en català)”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Tot seguit cal referir-se a dos breus articles de Joan Triadú, apareguts a la revista *Serra d'Or* (números 113 i 133), entre el 1969 i el 1970. Els dos articles se centren en la recepció de novel·la estrangera a Catalunya i contenen referències a obres de Böll publicades en català, concretament a *Billar a dos quarts de deu* i *Casa sense amo*. Aquests articles resulten de gran utilitat a l'hora d'analitzar la situació del món editorial català dels anys seixanta i setanta, i més concretament del panorama que ofereix la traducció de novel·la estrangera contemporània a Catalunya. Els articles són menys interessants de cara a trobar informacions al voltant de la naturalesa de la recepció de Böll a Catalunya. La seva repercussió en l'àmbit espanyol fou segurament nul·la.

En el primer article, que duu per títol “dues guerres, alguns desplaçaments, dues menes d'amor”, Triadú fa una referència general a la situació de la traducció en el món editor i al català tot dient: “hi manca novetat, hi manca intenció i fins i tot hi manca oportunitat”. Després es refereix a la manca d'una política determinada per part de les dues editorials catalanes que publiquen traduccions, Edicions 62 i Editorial Proa.

Triadú al·ludeix a la traducció de la novel·la de Böll *Billar a dos quarts de deu* juntament amb la reedició de la novel·la d'Erich Maria Remarque *Res de nou a l'Oest*, “dues obres centrades en la història contemporània alemanya”. De Böll, destaca la seva postura crítica enfront les actituds “indulgents” o justificadores dels seus compatriotes en relació al paper d'Alemanya en les dues guerres mundials. Assenyala *Billar...* com l'obra més ambiciosa de les fins ara publicades per l'autor alemany, i esmenta l'articulació de l'obra al voltant de la simbologia del *sacrament del búfal* i del *sacrament de l'anyell*. Els alemanys, diu, s'han venut al *sacrament del búfal* –poder, diners.

**Fitxa n.7**

*Autor:* Triadú, Joan

*Lloc i data d'aparició:* Revista cultural *Serra d'or* n.º133; 1970; pp.62-65.

*Títol de la publicació o estudi:* “recepció a Catalunya de novel·la estrangera.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

En el segon article Triadú fa únicament una breu referència a la traducció de Carme Serrallonga *Casa sense amo* i a la seva temàtica. Tot i la brevetat, el crític presenta un perfil de Böll succint, prudent, però força encertat:

*Casa sense amo* denuncia la guerra de prop, des de l'interior de les famílies truncades i pels ulls dels adolescents. Els records i el present, la gran misèria del damunt i la nova necessitat de tot es descabdellen en una doble anècdota plena de vida i de sentit revelada per una tècnica minuciosa, ordenada i poètica; la guerra, enrera però culpable, és presentada com un gran silenci, una fatiga insuportable, una covardia o una complicitat positiva de tothom [...] Aquest doble joc fa la bellesa de la novel·la, preparatòria de la revolta posterior de Böll davant el «miracle» econòmic.

L'atenció de Triadú se centra en aquest article a reclamar altra vegada a les editorials catalanes una política més planificada pel que fa a les traduccions, a reivindicar la importància de la novel·la en la construcció d'una cultura moderna, a lamentar el descens en el nombre d'obres traduïdes en relació a anys anteriors, i finalment a fer referència a una tria de traduccions recents, entre les quals, com deia, la traducció de Serrallonga apareguda a Edicions 62 l'any 1970. És notable la preponderància de referències a novel·les d'autors anglesos o nordamericans en aquest article.

### **Fitxa n.8**

*Autor:* Álvarez, Dictino.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Reseña* n.º48; 1971; pp.463-465.

*Títol de la publicació o estudi:* “el tren llegó puntual.” [sic]

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'article d'Álvarez és una ressenya de la novel·la *El tren llegó puntual*, obra de Böll publicada a Alemanya el 1949 i traduïda i editada a Espanya l'any 1969 a l'editorial Destino a mans de Julio F. Yáñez. És significatiu el rescat des d'Espanya d'una obra antiga de l'autor alemany, i també és interessant el fet que una altra editorial, a banda de Seix Barral, s'interessi per la seva obra. Cal interpretar aquestes dades com a il·lustratives de l'èxit i de l'interès despertat per l'obra de Böll entre el públic espanyol. De fet, això és el que diu Dictino Álvarez en un fragment en què compara la traducció d'obres antigues d'un autor, a partir de l'èxit, amb l'arribada dels parents pobres, i que ja he reproduït amb anterioritat. De seguida, però, veurem que la crítica d'Álvarez, com la majoria de les anteriors, és més aviat ambigua i que si bé comença d'una forma molt negativa, després canvia del tot el to.

Interessa també destacar d'aquesta crítica el fet que Álvarez ja parla de periodització en l'obra de Böll –concretament d'èpoques–, la qual cosa vol dir que ja es té un coneixement més ampli de la seva obra i de les circumstàncies que l'envolten. Precisament aquest canvi en el coneixement de l'obra de l'autor alemany és el que donarà pas a la segona etapa de la seva recepció a Espanya, clarament marcada alhora per la concessió del premi Nobel al creador del pallaso Hans Schnier.

Observem amb atenció la crítica d'Álvarez. Reprodueixo altra vegada les seves paraules inicials perquè val la pena ara contrastar-les amb la conclusió de l'article:

Con la traducción de obras de un autor destacado, ocurre frecuentemente lo mismo que con los emigrantes que hacen fortuna: acaban llamando del país original a los parientes pobres.

D'aquesta manera Álvarez introdueix la seva ressenya de l'obra *El tren llegó puntual*. Abans, però, de veure com desgrana la seva anàlisi, veiem de quina manera acaba el crític l'article. Diu:

*El tren...* es una breve pero densa y logradísima novela.

No semblava pas al començament que haguéssim d'arribar a tal conclusió; crec que Álvarez vol començar l'article amb un cop d'efecte i ho fa amb una frase que ell deu considerar afortunada; a mesura que avança en l'article intenta relativitzar la seva afirmació inicial.

Álvarez diu que a Espanya ja són conegudes, “mercidamente”, les grans novel·les de la ‘segona època’ de l'autor alemany: *Casa sin amo*, *Billar a las nueve y media* y *Opiniones de un payaso*, i que han tingut un èxit extraordinari. Aquest és el motiu pel qual els editors ara recuperen obres antigues “del ya célebre escritor germano”.

Álvarez caracteritza l'obra bölliana de la primera època amb les següents paraules:

Böll se muestra sencillo y genuino, humano y modesto, con un estilo deliberadamente humilde y antirretórico.

El crític assenyala un tret present en aquesta obra que jo no sé reconèixer-hi. Diu:

Ya apunta en la novela que reseñamos uno de sus géneros preferidos para transmitir su mensaje: la sátira.

Després assenyala les línies temàtiques que articulen la seva producció literària fins al present, lligades a l'evolució històrica de la societat alemanya des de la guerra fins a la restauració. Diu Álvarez, referint-se a Alemanya i com a conclusió de la presentació del context històric:

En resumen, Böll viene a afirmar que la del Este ha traicionado al Socialismo y la del Oeste al Cristianismo.

Tot seguit, Álvarez comença l'exposició de l'argument, dels temes i dels recursos presents en aquesta obra breu. El crític destaca la ingenuïtat del Böll jove, tot dient:

Es todavía, como queda indicado, el Böll «ingenuo», enteramente bueno y verdadero que, herido en el alma y en el cuerpo por la horrenda ferocidad de la guerra, no protesta, no acusa; que

tendría muchos, demasiados motivos para lamentarse, pero que no se lamenta; describe, con una impasibilidad sólo aparente, pues en el ritmo interior narrativo se advierte que no es ausencia, sino viril castidad de sentimientos.

El crític presenta tot seguit el resum de l'argument de l'obra, en aquest cas, ben senzill: la història d'un jove soldat alemany que és destinat al front rus i que present des del moment en què puja al tren que morirà aviat. En el trajecte que el condueix a la seva destinació militar al front coneix dos altres soldats que el convenceran de passar la nit anterior a la seva separació en un bordell, on el jove Andreas s'enamora d'una prostituta.

La transcendència i significació de la trobada de l'amor en una prostituta per part del protagonista, són interpretades per Álvarez de la següent manera:

Pero ¿por qué en esta novela de signo netamente cristiano esa larga noche con una desdichada prostituta? Sin duda para permitir afirmar a esos dos jóvenes que no han cumplido veinticuatro años su horror de la guerra y la absurdidad de todo: «*Es tan espantoso que llega a carecer de sentido. Por doquier mueren asesinadas personas inocentes*» ¿Influencia del existencialismo? Las fuentes, la desesperación de Böll están en su experiencia y su cristianismo la atenúa no poco.

Cal retreure també a Álvarez la no vinculació d'aquesta relació amorosa almenys amb la que protagonitza el clown a *Opiniones...* Això donaria una visió més ampla de les temàtiques que tracta Böll i del paper simbòlic i transcendent que hi juga l'amor, i de la manera com el tractament d'aquest tema evoluciona en la seva obra.

En general, doncs, pot dir-se que Álvarez presenta una crítica deslligada de la producció de l'obra de Böll pel que fa a motius o interpretació dels elements que la constitueixen, a pesar de referir-se ell mateix als diferents períodes de creació de l'autor. Tanmateix el crític fa la següent afirmació:

Esta novela no muy extensa es un microcosmos de toda la temática posterior del autor. Este lo formulará genialmente con la dualidad que encontraremos en *Billar a las nueve y media*: exaltación de la raza, de la violencia, de la guerra: el *sacramento del búfalo* y la piedad, la fe, el amor al prójimo: *el sacramento del cordero*.

Veurem de seguida com l'al·lusió a aquesta simbologia dual del Búfal i l'Anyell amb què Böll descriu metafòricament la societat alemanya serà recollida per la crítica

espanyola a partir de la concessió del Premi Nobel a l'autor, i es convertirà en un dels motius recurrents a l'hora de parlar d'ell. Seguint el comentari d'Álvarez sobre l'evolució temàtica en l'obra de l'autor alemany, cal reconèixer que sí que és possible reconèixer en els personatges de *El tren...* una part d'aquesta dualitat –la del sagrament de l'Anyell–, concretament en Andreas i Olina. Però l'altra? El recurs a aquesta simbologia maniquea i esquemàtica per part de Böll sorgirà quan l'autor observi en el procés de restauració alemany dels anys cinquanta i seixanta la continuïtat real de les dues alemanyes, però a *El tren...* encara hi ha esperances de redempció per al poble alemany. Böll mateix reconeix la necessitat de recórrer a aquesta simplificació de la realitat en el moment concret en què publicà obres com *Billard um halb zehn*<sup>71</sup>. Una altra cosa és que el tema de la guerra, i això és el que Álvarez podia haver volgut dir, recorri de dalt a baix tota la producció bölliana, tractada a través de formes diferents naturalment, però sempre present de la primera a la darrera de les seves obres.

---

<sup>71</sup>A *Eine deutsche Erinnerung* (p.546), parlant de la novel·la *Billard um halb zehn*, diu l'autor:

“In diesem Roman wird die Zweiteilung vorgenommen, aber ich würde das heute nicht mehr so machen. [...] Ich würde diese Zweiteilung nicht mehr vornehmen, damals war sie notwendig, für mich war das wichtig, das mußte so dargestellt werden in diesem Roman. Bis zu einem gewissen Grade ist es ja noch weitergegangen in *Ansichten eines Clowns*, sogar noch in *Gruppenbild mit Dame* teilweise [...] Diese Zweiteilung in *Billard um halb zehn* basiert hauptsächlich auf meiner Vorstellung von Hindenburg und all den deutsch-nationalen Kriminellen, die ich für die eigentlich Verantwortlichen halte [...] Diese Kraft, diese düstere, ziemlich mysteriöse Kraft, diese Verbindung von Junkertum und Bankiers und deutsch-nationalen Ideen, das waren für mich die Büffel, die habe ich in diesem Roman Büffel genannt, weil sie einfach wie eine Büffelherde über alles hinwegstampften. Und die anderen habe ich die Lämmer genannt, nicht wahr, die Opfer. [...] Die Art, wie das gedreht worden ist mit Papen, Hindenburg, den Bankiers und Deutsch-Nationalen, diese Büffel seh ich natürlich heute noch in anderer Form. Nur sind auch die klüger geworden, etwas subtiler, weil die Entwicklung des Nachkriegs-Deutschland mit sehr starken Gewerkschaften, mit der DDR als permanenter Provokation und Konfrontation, sie klüger gemacht hat. Diese Leute heute Nazis zu nennen oder Faschisten wäre ganz dumm, Büffel ist viel besser. Diese düstere Macht im Hintergrund, die meistens undefinierbar ist, auch nicht auffindbar, aber existiert, die habe ich eben Büffel genannt”

[En aquesta novel·la es duu a terme la divisió en dues parts, però avui no ho faria així [...]]

No tornaria a fer aquesta divisió, en aquell moment era necessària i per mi era important, calia representar-ho així, en aquesta novel·la. Fins a cert punt va continuar així a *Ansichten eines Clowns* i fins i tot a *Gruppenbild mit Dame* en part. [...] Aquesta divisió a *Billard um halb zehn* es basa sobretot en la meva visió de Hindenburg i de tots els criminals nacional-alemanys, als quals considero com als responsables reals [...] Aquesta força, obscura i misteriosa, aquesta unió de banquers i antiga noblesa i idees nacional-alemanyes, tot plegat eren per a mi els búfals, així els vaig anomenar en la meua novel·la, perquè com un ramat de búfals arrasaven tot el que trobaven pel mig. I els altres, oi, els vaig anomenar anyells, les víctimes. [...] La forma en què tot es va encaixar amb Papen, Hindenburg, els banquers i els nacional-alemanys, aquests búfals, la veig avui evidentment d'una altra manera. Ells també s'han tornat més astuts, més subtils, perquè el desenvolupament de la postguerra a Alemanya amb sindicats potents, amb la República Democràtica Alemanya com a permanent provocació i confrontació els ha fet més astuts. Anomenar aquesta gent nazis o feixistes fóra estúpid, és molt millor búfals. Aquest poder al rerefons, generalment indefinible, il·localitzable, existeix, però, i jo els he anomenat búfals.]



### **Fitxa n.9**

*Autor:* Heinze, Ursula; Lorenzo, Ramon.

*Lloc i data d'aparició:* Madrid. Editorial Narcea; 1972.

*Títol de la publicació o estudi:* Estudi annex a la traducció *Y no dijo una sola palabra*; pp.11-56; els exemples de comentari de text apareixen a les pp.235-283.

*Àmbit:* Estudi amb trets acadèmics i de tractament científic.

L'annex que Ramon Lorenzo i Ursula Heinze afegixen a la traducció de la novel·la *Und sagte kein einziges Wort (Y no dijo una sola palabra)* és l'únic treball d'aquesta època que podem qualificar de treball científic, encara que la designació no sigui exacta. Es tracta d'una presentació de la vida i l'obra de l'autor alemany, seguida d'una interpretació i anàlisi d'alguns fragments l'obra traduïda. No és pràctica habitual en el món editorial espanyol d'incloure en l'edició d'una traducció contemporània, a diferència de l'edició de clàssics, un estudi d'aquestes característiques. En cas d'haver-hi algun tipus de material afegit es tracta sempre de pròlegs de presentació general de l'obra i l'autor, fets per alguna personalitat coneguda i sovint diferent a la de l'autor/traductor. Potser cal atribuir la peculiaritat d'aquest estudi, doncs, a tres circumstàncies: al fet que l'editorial que publica la traducció, Ediciones Narcea, és una editorial més aviat especialitzada en la publicació d'assaig; en el fet que es tracta d'una editorial confessional d'orientació catòlica amb un catàleg basat sobretot en obres al voltant de la religió, de manera que cal justificar al públic habitual la traducció d'una novel·la; i finalment al fet que un dels autors del volum és d'origen alemany, i a Alemanya potser aquest tipus d'estudis són més habituals –tot i que en obres contemporànies tampoc no són gaire freqüents.

En tot cas, es tracta del primer treball que presenta de forma extensa una anàlisi de la producció literària de Böll. Podem considerar-lo el primer estudi sobre l'obra de l'autor alemany a Espanya. L'estudi consta de tres apartats i un annex: “Etapas de la vida y visión global de la obra de Böll”; “Interpretación de la novela ‘Und sagte kein einziges Wort’”; “Estado de la cuestión y notas bibliográficas”, i en l'annex hi ha el comentari de tres fragments de l'obra.

En el primer apartat, “Etapas de la vida y visión global de la obra de Böll”, els autors de l'estudi presenten una biografia de l'autor, en la qual tendeixen a ‘millorar’ el seu periple vital:

Después de haber llevado a buen término el bachillerato alemán de nueve años, y una vez realizado el Examen de Estado en 1937, su interés por los libros le llevó al aprendizaje de la profesión de librero, persona a cuyo cargo se encuentra en las grandes librerías toda la orientación bibliográfica. Al mismo tiempo comenzó sus estudios de Filología Germánica en la Universidad. (p.12)

El que no diuen els autors, per exemple, és que Böll no va parlar mai de l'escola amb gaire entusiasme, que va treballar de llibreter per mirar de retardar la seva incorporació al "Arbeitsdienst", i que pràcticament no va assistir mai a les classes de la universitat, on s'havia inscrit mentre esperava la ineludible crida als serveis militars que devia a l'Estat.

Després de fer un repàs breu de la trajectòria de l'autor com a intel·lectual, Heinze i Lorenzo presenten un balanç de la seva vida que té molt poc a veure amb la realitat i amb el tarannà de Böll. No sé quines intencions hi ha al darrere:

Poco más podemos decir de la vida del autor: una vida silenciosa, sin escándalos, entregada al trabajo, concentrada en la publicación de sus obras. [...] Escritor de crítica social y política, nunca se decidió a entrar decididamente en el terreno de la política, como hizo, por ejemplo, Günter Grass. (p.16)

El següent punt està dedicat a oferir una visió general de l'obra de Böll fins al moment. Heinze i Lorenzo, que fonamenten el seu estudi en treballs publicats a Alemanya, presenten una classificació poc habitual de l'obra de l'autor alemany, basada en criteris temàtics. Es concentren en la producció narrativa de l'autor, tot i que esmenten la seva activitat com a assagista, autor de *Hörspiele* i fins autor dramàtic, tot considerant-la poc reeixida i més aviat marginal. Aquesta classificació temàtica, que en el fons es basa en una cronologia, és absolutament superficial i terriblement reduccionista, i de vegades completament errònia. Per exemplificar-ho veurem com els autors defineix cadascun dels blocs resultants del seu estudi:

1)

Un primer grupo trata el tema del hombre suministrado a la guerra, metido de lleno en los horrores de la contienda. [...] Böll trata con amor estos temas por él vividos durante la guerra; los trata con fuerza y pasión. Por eso podemos considerarlo como el más perfilado de los autores alemanes actuales, pues nos pinta al hombre en la guerra de una manera realista, sin disimulos idealizadores o pintura negra. (p.18)

2)

A este ciclo sigue ya el del hombre que sufre las consecuencias amargas de la contienda. [...]Dentro de este ciclo encontramos por primera vez de manera eficiente, aspectos de crítica social. (p.19)

3)

El tercer período representa un paso adelante desde el punto de vista temporal. Las novelas de este período nos traen como acontecimiento la restauración de la sociedad, modelada a través de una crítica eficaz. [...] Como rasgo característico y notable de esta tercera época puede reconocerse la fuerte ampliación de motivos, ya utilizados con anterioridad por el autor (por ejemplo, la tirantez entre el protagonista y la sociedad, que se complica mucho más, convirtiéndose la figura central de la obra en un neurótico o en un demente.) (p.20)

4)

Un último ciclo puede estar representado por la descripción de una visión utópica del devenir humano tras una catástrofe atómica, pero se trata de una temática insuficiente, sólo esbozada en su único drama *Ein Schluck Erde* (1962): una utopía que representaría el fin de la civilización humana. (p.22)

Com a resum global de les característiques de la producció bölliana, Heinze i Lorenzo afegeixen encara:

En conjunto, puede decirse que, en los diferentes ciclos temáticos, el escritor se siente dominado por una idea central: Böll hace una defensa de la humanidad, una defensa sincera, y no ahorra medios para lograrlo, apelando a la crítica y a la sátira cuando esa humanidad aparece amenazada o destruida. (p.22)

No és gaire difícil intuir en els tres primers blocs de la classificació una successió cronològica òbvia. La creació d'un quart bloc és completament injustificada, més encara quan els autors passen tot seguit a comentar aspectes de la producció de Böll que cal considerar al marge d'aquesta classificació: concretament la seva producció assagística –altra vegada és totalment discutible aquesta separació, especialment quan veiem que l'obra assagística de Böll és un complement de la seva obra de ficció i que en algunes fases de la seva vida esdevé la producció central. Vista des d'ara, l'obra teatral *Ein Schluck Erde* representa una excepció en la producció literària de Böll, molt lligada

a l'etapa en què l'autor va coeditar la revista *Labyrinth*<sup>72</sup>. Pel que fa a la valoració global de l'obra, cal dir que es tracta d'una generalització impròpia d'un treball d'aquestes característiques.

Els autors passen a comentar en un punt següent l'estil i l'estructura de les obres de Böll. Per fer-ho analitzen diferents aspectes de la narrativa de l'autor, però sense recórrer a una metodologia concreta, i més aviat tendint a la generalització i a les classificacions purament intuïtives, i tot això sense especificar en cap cas quina és la seva perspectiva d'anàlisi. Per exemple:

Su modo de narrar es, a veces, como un reportaje, que deja transparentar sus propios sentimientos y en muchas ocasiones con una serie de anotaciones críticas bajo el control de la ironía. Otras veces ofrece una exposición puramente crítica o en la que entran sencillamente los ingredientes de la ironía y de la sátira. Todo esto puede verse plasmado de una manera continuada en los correspondientes ciclos temáticos indicados. (p.25)

A l'hora de parlar dels elements estructurals de les obres de Böll, diuen:

La disposición de las novelas se realiza de tres maneras diferentes: en primer lugar, tenemos la constante transformación de los motivos; en segundo lugar, la elección de la realidad presente como base y punto de partida [...] A esto se une una tercera posibilidad, que Böll maneja desde el presente. Me refiero a la constante marcha atrás hacia el pasado. (p.26)

En aquesta classificació de procediments els autors barregen procediments narratius i recursos estilístics, fet que no ajuda gens a la clarificació de les característiques estructurals de l'obra de Böll.

Per aportar encara un exemple de les característiques d'aquest estudi, veurem el comentari que els autors fan al voltant dels motius emprats per Böll en la seva obra –als quals atribueixen diferents funcions possibles:

---

<sup>72</sup> Heinrich Vormweg (2002) assenyala aquesta obra com un pas més en la constant experimentació de temes i formes que caracteritza l'obra de Böll. Considera aquesta obra, però, més un producte de les circumstàncies que no un projecte personal. Vormweg diu:

“Und die Leser stellte Böll nach »Billard um halb zehn« noch einmal und immer wieder auf die Probe. Zunächst mit dem Theaterstück »Ein Schluck Erde«”(p.259)

[I, després de *Billard um halb zehn*, Böll va continuar posant a prova els lectors una i altra vegada. En primer lloc amb l'obra teatral *Ein Schluck Erde*]

Si observamos todos los motivos en conjunto, podemos comprobar que Böll los coloca en cada caso al servicio de la temática circunscrita. Su crítica se dirige siempre contra el comportamiento del hombre aislado, contra ese comportamiento inconsecuente y falso, incluso muchas veces absurdo. No ahorra en su crítica ningún aspecto de la sociedad por él estudiada, ni se atemoriza ante la necesidad de presentar su disconformidad contra algunos aspectos poderosos de esa sociedad. Crítica fina, fuerte, con mezcla de ironía. (p.27)

La barreja de nivells d'anàlisi és en aquest estudi constant i la inserció d'afirmacions i generalitzacions no contrastades amb exemples, també. Això fa que de seguida desconfiem del valor d'aquestes pàgines i especialment de l'estudi que presenten els autors tot seguit.

Abans de passar al següent apartat, voldria encara reproduir un comentari dels autors que em sembla interessant perquè fa referència a un dels aspectes que són importants en tot el procés de recepció de Böll: el fet que es tracta d'un autor catòlic. Heinze i Lorenzo diuen:

Esto nos hace penetrar también en los motivos religiosos. Böll es un escritor católico, y este concepto tiene en Alemania fuerza diferente a la que pueda presentar en España. Sus creencias le llevan a acatar todos los principios de la Iglesia, pero sin aceptar lo que él pueda considerar desviación de esos principios. Por eso encontramos crítica en sus libros, y una crítica llevada a la sátira en muchos casos. Con ello conseguirá, a veces, desavenencias con las jerarquías eclesiásticas, y las diferencias llevaron a Böll a representar un catolicismo personal, en franca frontera con el oficial. El escritor se esforzará siempre por buscar una relación personal con la divinidad, y esto será precisamente lo que provoque las diferencias con la Iglesia Católica y sus representantes y lo que influirá en Böll para presentar en sus obras una determinada cantidad de elementos satíricos. (p.30)

Els autors no especifiquen clarament quines són les diferències entre el catolicisme a Alemanya i el catolicisme a Espanya, però el lector devia tenir-les ben presents quan els autors parlen de la conflictivitat de Böll amb les jerarquies.

Heinze i Lorenzo analitzen encara l'aspecte del llenguatge en Böll, tot assenyalant la seva proximitat al llenguatge popular –en contra, diuen, de la tradició literària germànica–, característica a la qual atribueixen l'èxit de l'autor.

En el següent punt, “Interpretación de la novela ‘Und sagte kein einziges Wort’”, els autors d'aquest estudi analitzen motius i trama de l'obra. Més que oferir una

clau interpretativa d'aquests elements, Heinze i Lorenzo vinculen la novel·la a un període de la producció bölliana, i després fan un resum de la trama i esmenten els motius més recurrents. Alguns dels temes centrals de l'obra no apareixen comentats: el conflicte que representa per a l'Església la manera com viuen Käte i Fred; la sexualitat dels cònjuges fora de la vida matrimonial<sup>73</sup>; l'al·lusió als mètodes contraceptius,... En aquest mateix apartat i com a conclusió, els autors ens ofereixen, no deliberadament, una possible explicació a aquest fet, i probablement a la particular recepció de l'obra de Böll a Espanya:

En definitiva, una gran novela, que complacerá al lector más exigente. Es cierto que la situación social ha cambiado desde los años posteriores a la guerra y lo que se nos cuenta en la obra nos suena ya a pesadilla, a suceso pretérito. Pese a ello, la novela de Böll no ha perdido categoría: sigue en triunfo. Ahora puede valer como símbolo, como señal de alerta contra la guerra, y puede recordarnos otras situaciones semejantes en alguna parte de la tierra. En este sentido la novela de Böll siempre tendrá actualidad. (p.49)

Com en general tot aquest estudi, també aquest apartat presenta una anàlisi poc sistemàtica i superficial. Només aportaré dos exemples: en primer lloc la caracterització global de la novel·la:

Esta novela pertenece al ciclo temático que se ocupa de las consecuencias de la guerra, de los primeros años de la posguerra, tan difíciles para las clases sociales inferiores; años de dificultades económicas, en los que los más poderosos tenían siempre la posibilidad de lograr las máximas facilidades de subsistencia. La manera de conseguirlo no siempre iba por la vía normal, y por eso nuestro autor pone en primer término determinados puntos de vista de la crítica social. (pp.34-35)

La cita també serveix d'exemple de la redacció i l'estil dels autors. En segon lloc a la manera com s'analitzen els motius recurrents en l'obra:

Los motivos surgen constantemente. Hasta la saciedad nos encontraremos con la imagen de los drogueros: por la calle pasarán las personas portando el distintivo de la asociación, oliendo a vino, armando barullo; desde la habitación del hotel habrá que contemplar ininterrumpidamente la señal luminosa con la constante repetición de "CONFIATE A TU DROGUERO". También como una pesadilla aparece a lo largo de la novela el motivo religioso... (p.42)

---

<sup>73</sup> Els personatges parlen de *Berührung*. O més aviat Käte pregunta a Fred insistentment si s'ha sentit commogut per altres dones. La pregunta no es planteja a la inversa.

Els autors no ofereixen en aquest cas, ni en els posteriors, una possible interpretació d'aquests elements. Sí que detecten les característiques formals de l'obra però poc sovint hi donen una lectura interpretativa.

És interessant en aquest treball la inclusió d'una bibliografia recent i molt extensa al voltant de l'obra de Heinrich Böll que inclou des d'articles de diari a monografies, bàsicament publicats a Alemanya. No hi ha cap referència ni comentari a una possible recepció a Espanya, ni en negatiu. Després d'això els autors també afegeixen una cronologia de la producció literària de Böll a Alemanya.

El més curiós d'aquest estudi és la inclusió de l'anàlisi textual de tres fragments de la novel·la utilitzant, sense explicitar-ho, una metodologia de base estructuralista, tal com es desprèn de la bibliografia que els autors inclouen en les notes a peu de pàgina. És una anàlisi que rarament pot interessar al lector habitual d'una novel·la, perquè és molt tècnica, però que en aquest treball té l'interès de fer-nos veure que els traductors han fet una tasca profunda d'acostament al text i a l'estil de Böll i d'aquí es podria esperar que la traducció fos molt correcta. No analitzaré la traducció de Heinze i Lorenzo en la part d'aquest treball dedicada a aquesta tasca, perquè em centraré en l'anàlisi de les obres més representatives dels períodes de recepció de Böll a Catalunya i a Espanya i la novel·la *Y no dijo una sola palabra* no pertany a aquest grup. És una obra recuperada a partir de l'èxit de Böll en el mercat literari espanyol, però no representa un títol cabdal en l'evolució de l'autor a Espanya.

## ANNEX 1.2

### *Fitxa n.10*

*Autor:* Carandell, José María.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *Tele/eXprés*; 20 d'octubre de 1972; pàg. 4

*Títol de la publicació o estudi:* "Heinrich Böll, portavoz de una generación"

*Àmbit:* Premsa diària.

Carandell inicia el seu article amb un judici molt irònic sobre l'obra de Böll, i l'autor sembla voler fer extensible aquesta ironia, el final de l'article sembla corroborar aquesta idea, a la concessió dels Premis Nobel de Literatura:

Es valiente pero no temerario, es de izquierdas pero no extremo, es buen escritor pero no tanto. Hombre honrado; serio; católico pero anticatólico, como Green (Julien o Graham); burgués pero antiburgués; vanguardista comedido; con experiencias de las guerras pero con perspectivas de posguerra.

L'articulista fa un repàs per dècades de l'obra de Böll tot descrivint-ne l'evolució i tot fent algunes observacions interessants. Després de fixar la data d'arrencada de la carrera literària de Böll en l'any 1951, quan publica *Dónde estabas tú, Adán?* (traducció del títol improvisada per Carandell, com algunes de les següents), diu Carandell:

...y no tardó en sobrepasar las fronteras, incluso la española y la soviética (en la URSS sigue siendo el autor más leído y más alabado). Dicho de otra forma, es el portavoz de su generación, que gracias a su honradez, al perfecto conocimiento del mundo que describe y a la universalidad que sabe dar a sus exposiciones viene a ser, también, representante de toda una generación mundial golpeada por la guerra y la posguerra.

Carandell assenyala dues obres importants en els cinquanta, *Casa sin amo* i *Billar a las nueve y media*, en les quals Böll, segons l'articulista, retrata bàsicament la insolidaritat entre les persones. Carandell tot seguit presenta les obres aparegudes durant la dècada dels seixanta i les destaca com a literàriament menys interessants, més teòriques i políticament més combatives, entre elles naturalment *Opiniones de un payaso*. El crític acaba ressenyant els darrers títols de l'autor i diu:



Otro de sus últimos escritos, que merece ser recordado, es su defensa de Ulrike Meinhof, (perteneciente a la famosa banda extremista Baader-Meinhof) y que puede dar idea de la presencia contestataria de Böll en la política de su país.

Carandell és dels pocs crítics espanyols que aborda directament la qüestió del terrorisme, que d'altra banda devia tenir una certa actualitat a Espanya.<sup>74</sup> El crític finalitza el breu article amb el següent comentari:

En fin: un autor realista en sus mejores momentos; con propensión al símbolo y al mito en los peores; irónico; actual; independiente; muy segunda mitad del siglo XX y muy, pero que muy Premio Nobel de Literatura.

---

<sup>74</sup> No serà fins a l'any 1976, ja mort Franco, que Seix Barral publicarà *H. Böll: garantía para Ulrike Meinhof (un artículo y sus consecuencias)*

### ***Fitxa n.11***

*Autor:* Vázquez Montalbán, Manuel.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *Tele/eXprés*; 20 d'octubre de 1972; pàg. 4.

*Títol de la publicació o estudi:* "Política y Literatura."

*Àmbit:* Premsa diària.

De tots els articles apareguts a la premsa amb motiu de la concessió del Premi Nobel, el de Vázquez Montalbán és el que conté una perspectiva més clarament política, i el seu autor demostra un bon coneixement de la situació sociopolítica a Alemanya i del paper que hi juguen els escriptors. L'article de Vázquez Montalbán està dedicat a analitzar bàsicament per què el premi Nobel ha anat a parar a les mans de Böll i no a les mans de Günter Grass. L'argumentació es basa en raons merament polítiques. El crític parteix de la següent afirmació:

También se hablaba de Heinrich Böll, sin duda alguna importante novelista pero que para muchos ocupa un cuarto o un quinto lugar en el hipotético ranking de la narrativa actual en lengua alemana. Por delante de Böll tal vez pudiera situarse a los suizos Frisch y Dürrenmatt, a los alemanes Grass y Uwe Johnson.

Segons Vázquez Montalbán, Grass és un personatge excessivament perillós, excessivament compromès, excessivament radical en les seves posicions polítiques i això no convé a un Premi Nobel.

El catolicismo de Böll, un catolicismo avanzadísimo por otra parte, compensaría los excesos propagandistas del impulsivo Günter Grass. Böll también se ha mostrado proclive a la socialdemocracia y ha participado reiteradamente en actos propagandísticos del partido de Brandt, pero su significación es menos política que la de Günter Grass [...]

Si bien Böll no ha rechazado nunca compromisos éticos y civiles, no es exactamente un escritor político como Grass.

Tanmateix, Vázquez Montalbán considera Böll com un personatge molt més perillós del que sembla:

Estamos ante uno de esos tiros que puede salir por la culata. Los cronistas hablan de que Strauss acogió con preocupación la noticia de la concesión del Nobel. Inmediatamente la CDU y la CSU han tratado de desmontar la espoleta retardada de la bomba Heinrich Böll, enviándole telegramas

de felicitación y resaltando tanto Barzel como Strauss que Böll es un escritor cristiano, religioso, preocupado por la relación entre la immanencia y la trascendencia del hombre, etc.

No es pot negar que Vázquez Montalbán està molt ben informat, ja que el seu article apareix l'endemà mateix de fer-se pública la concessió del Nobel a Böll, i les reaccions dels polítics alemanys devien produir-se poques hores després. És interessant aquest article perquè aborda una de les dimensions que té l'obra de Böll i la seva activitat com a intel·lectual, la seva dimensió política. Ja he dit que tractant-se d'un autor estranger, la importància d'aquesta faceta és molt relativa de cara al procés de recepció en un àmbit com l'espanyol, sobretot tenint en compte que la realitat política alemanya era –gairebé tant com la literatura– força desconeguda a Espanya. Però aquesta dimensió hi és. No en va, les obres de Grass van tenir problemes de censura a Espanya i les de Böll no<sup>75</sup>. En tot cas Vázquez Montalbán, mantenint la perspectiva política de tot l'article, l'acaba transportant les reflexions sobre el premi Nobel alemany a un cas més proper:

Esa política que ha sabido equilibrar Neruda con tradicionalistas japoneses, Sartre con tradicionalistas soviéticos. Esa política que mantiene impremiados a escritores incómodos como Alberti, penúltima oportunidad de que la espléndida generación poética española del 27 se lleve un Premio Nobel.

Tant Vázquez Montalbán com Carandell incideixen molt clarament en el component polític de la tria d'un premi Nobel de Literatura. És un aspecte que no es pot oblidar de cap manera: és evident que el premi a Böll representa per part de l'Acadèmia Sueca la voluntat de rehabilitació cultural d'Alemanya, d'una determinada Alemanya, per al món: gairebé trenta anys després de l'acabament de la Segona Guerra Mundial.

---

<sup>75</sup> Georgina Cisquella (1976) ofereix les llistes d'obres censurades total o parcialment entre 1966 i 1976.

### **Fitxa n.12**

*Autor:* Marco, Joaquín.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *La Vanguardia*; 20 d'octubre de 1972; pàg. 21.

*Títol de la publicació o estudi:* “Católico, realista y anticonformista.”

*Àmbit:* Premsa diària.

Marco presenta en aquest article el que ell considera els trets fonamentals de la literatura de Böll, tal com els ha resumit en el títol, i tot seguit passa a fer una breu periodització de la seva obra, amb un comentari general dels títols més importants. És interessant en aquest article la referència a una font d'informació fonamental en aquests anys a Espanya per al coneixement de la literatura alemanya. Es tracta del manual de Hans Mayer *Literatura alemana desde Thomas Mann*, aparegut l'any 1970 en la seva versió espanyola<sup>76</sup>. Marco hi al·ludeix de seguida en el seu article, i seguint aquest autor assenyalava la dècada dels cinquanta com el moment de creació més interessant de Böll: “Entre esta primera novela [es refereix a *¿Dónde estabas Adán?*] y 1960 escribe la parte más sustanciosa de su obra”. També seguint Mayer, Marco destaca l'èxit de l'autor alemany a la Unió Soviètica, fet que destaquen també altres comentaristes.

Els trets fonamentals de la literatura de Böll queden resumits en el primer paràgraf de l'article. Marco diu:

La obra literaria de Böll comienza en la Alemania de la posguerra y culmina en la década de los cincuenta, como una acusación contra la prosperidad a toda costa, contra una sociedad edificada sobre la insolidaridad y el ansia de dinero. Básicamente el novelista alemán es un moralista que utiliza la novela como vehículo de expresión. El hecho de la escritura es, por tanto, un acto de servicio a la comunidad, aunque dicho compromiso adopte un carácter estrictamente personal.

Marco utilitza els següents epítets per qualificar l'obra de Böll: ‘heredera de la literatura existencialista’, ‘al margen de los movimientos formalistas’, ‘pequeñoburguesa’, ‘literatura inconformista, de índole individualista, teñida por la ironía y el desengaño’.

El crític assenyalava una evolució de l'obra de Böll des de la temàtica de la guerra i una actitud antibel·licista cap al tractament de les noves problemàtiques de l'Alemanya del miracle econòmic des d'una perspectiva irònica. El que resumeix la seva postura

---

<sup>76</sup> Mayer (1970)

com a escriptor, però, és el seu humanisme, el seu humanisme de base cristiana. En aquest sentit Marco el situa en la tradició de Bernanos i Mauriac. El crític ho repeteix al final del seu article:

No será pues, en este caso, un autor importante por las innovaciones técnicas el que se sume hoy al carro engalanado de los Nobel, como no lo fue Solzenitzin. Frente a la novela que hoy parece privar, por sus inquietudes formalistas, Böll levanta un mundo ficticio («Lo que los demás llaman no ficción a mi me parece muy ficticio», había escrito en Opiniones de un payaso), pleno de resonancias morales, humanista, en definitiva.

A diferència dels articulistes de *Tele/eXprés*, Marco centra la seva anàlisi més aviat en les característiques de la literatura de Böll i en la personalitat de l'autor. Marco no el relaciona gens amb altres escriptors alemanys contemporanis i tampoc al·ludeix al compromís polític de Böll amb Willy Brandt.

### ***Fitxa n.13***

*Autor:* Távera, José María.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *La Solidaridad Nacional*; 20 d'octubre de 1972; pàg. 4.

*Títol de la publicació o estudi:* "Heinrich Böll, entre el cristianismo y lo social."

*Àmbit:* Premsa diària.

José María Távera escriu en aquest diari de signe clarament franquista un breu article que duu per nom "Heinrich Böll, entre el cristianismo y lo social". L'article és un repàs biogràfic de l'autor alemany, de la seva trajectòria literària i s'hi destaca el seu paper de renovador de les lletres germàniques. Les úniques valoracions que Távera fa són les següents, ben significatives d'altra banda:

Böll, católico, ha desarrollado a través de su obra la tesis de que la religión debe poner término a los defectos de la sociedad. Nada más perfecto ni nada más digno de conseguirse, pero acaso haya hecho más hincapié en lo social que en lo católico, si nos atenemos al dato significativo de que solamente en la URSS hay más de un millón de libros suyos.

Távera acaba l'article també de forma molt significativa:

Böll, quizá más hondamente él en las historias cortas de la guerra, en las cuales alzó tipos de su ciudad madre y los dota del lenguaje vivo de su propio pueblo. Böll, reconocido en toda su valía de escritor y acaso, mimado en demasía por el socialismo.

Les paraules de Távera tenen el valor en aquest treball de representar el que podríem anomenar una postura oficial. No és que l'oficialitat franquista als anys setanta tingués des del punt de vista cultural cap programa ni cap credo ni cap credibilitat, però en les mans d'aquesta oficialitat hi havia un organisme que sí que tenia un efecte important en la vida cultural: la censura. Ja hem parlat de l'efecte que tingué la censura en el món cultural, en el panorama editorial i de traduccions en un altre apartat. Böll devia ser un autor fins a cert punt conflictiu: Távera mateix insisteix en la seva condició d'autor catòlic, i tots els articulistes que parlen de l'autor l'any 1972 destaquen aquest fet. És un fet evident i és un ingredient constant en la literatura de Böll. Com hem vist ja, el catolicisme de Böll, però, és molt crític i no crec que en cap cas fos compatible amb la concepció religiosa que dominava a Espanya ni en el franquisme ni en el

tardofranquisme, en els cercles oficials, és clar. Tot i així, les obres de Böll no van tenir mai cap objecció per part delsensors, ni tan sols *Opiniones de un payaso*.

**Fitxa n.14**

*Autor:* Poch Soler, Juan.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *Noticiero universal*; 20 d'octubre de 1972; pàg. 22.

*Títol de la publicació o estudi:* “¿Qué opina de este escritor?” Enquesta.

*Àmbit:* Premsa diària.

En el *Noticiero Universal*, també el 20 d'octubre, Juan Poch Soler presenta una petita enquesta d'urgència entre escriptors barcelonins al voltant de la figura del nou premi Nobel. Com l'acudit que servia per obrir aquest apartat, aquesta 'enquesta' té un valor representatiu, malgrat ser absolutament aleatòria i superficial. Poch pregunta a quatre escriptors: “¿Qué opina de este escritor? ¿Merece el galardón que ha recibido?”. Només Tomás Salvador permet que es faci públic el seu nom i la seva resposta és molt interessant:

Considero que es un sólido representante de de la literatura centro europea, de esta literatura un tanto pesada, como toda buena literatura germana.

També ell considera el Nobel com un premi molt polititzat i afirma que hi ha molts altres autors que l'haurien d'haver rebut abans que Böll. Els altres enquestats, 'Un autor premiado recientemente', 'Otro escritor bien conocido en Barcelona' i 'Una novelista' manifesten que no tenen ni idea de qui es tracta.



### **Fitxa n.15**

*Autor:* Gomis, Joan.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *El Correo Catalán*; 24 d'octubre de 1972; pàg. 5.

*Títol de la publicació o estudi:* "Böll y Alemania."

*Àmbit:* Premsa diària.

*El Correo Catalán* publica també el dia 20 d'octubre la notícia de la concessió a Böll del Premi Nobel, i és curiós que en els subtítols es destaquï el següent –això no ho havien fet els altres diaris:

A primeros de año provocó cierta controversia en su país al hablar públicamente en defensa de los miembros del grupo Baader-Meinhof.

La posició dels intel·lectuals a l'entorn del terrorisme constitueix un dels debats més agres i més tergiversats en l'opinió pública alemanya de l'època, com ja he dit, i Böll va tenir-hi un protagonisme central. Però la premsa espanyola no se'n va fer pràcticament cap ressò. Més interessant ara és el fet que el dia 24 d'octubre apareix un article de Joan Gomis també a *El Correo Catalán* que duu per títol "Böll y Alemania". Gomis publicarà l'any 1973 l'assaig *Catolicisme i societat capitalista*, en el qual dedicarà un capítol sencer –dels tres que té l'obra– a analitzar la narrativa de l'autor alemany. Tot i la brevetat de l'article i la circumstància en què s'escriu, Gomis demostra un coneixement profund de la literatura de Böll. La perspectiva d'anàlisi de Gomis queda definida de seguida:

Puede decirse que Heinrich Böll, el nuevo Nobel de Literatura, es el sucesor cronológico de Graham Greene en el liderazgo de ese significativo y curioso fenómeno de la literatura moderna que llamamos, con mayor o menor precisión, "novela católica".

Gomis destaca la tasca crítica de Böll en la societat alemanya, i la seva concepció de la literatura com a eina de combat:

No es extraño que, siendo católico Böll, el mundo que aparece a través de sus novelas sea el escenario de un combate. De un viejo combate. Y si hay una tradición alemana, aunque por supuesto no sólo alemana, que el grave e irónico Böll ataca, hay, y él es muestra de ella, otra tradición, también alemana que le mueve a considerar la literatura como un acto de servicio. Este

encarnizado enemigo de las guerras oyó, y no la ha olvidado, la vieja palabra: “No he venido a traer la paz”.

Es tracta d'un article breu i centrat exclusivament en els aspectes que ja he assenyalat. El que importa, però, és que amb Gomis arribem, crec, als grups socials que devien ser més receptius a la literatura de Böll en aquests anys: els moviments catòlics de renovació. D'altra banda, però, cal relativitzar l'afirmació que Gomis fa en aquest article i que ja he reproduït abans: “Puede decirse que Heinrich Böll...es el sucesor cronológico [...] en el liderazgo de ese [...] fenómeno [...] que llamamos [...] “novela católica””. El concepte ‘novel·la catòlica’ és un concepte que Böll rebutja per a la seva literatura, tot i que en tot moment i de forma explícita l'autor es reconeix com a catòlic. No obstant, aquesta faceta de l'autor és una de les més destacades sempre en la premsa, com ja hem vist.

### ***Fitxa n.16***

*Autor:* Gonzalo, Miguel Ángel (corresponsal d'ABC a Bonn).

*Lloc i data d'aparició:* Diari ABC; 21 d'octubre de 1972; pàg. 59-60.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll, tras la etapa nazi, supo descifrar la tragedia del alma alemana.”

*Àmbit:* Premsa diària.

De totes les publicacions diàries espanyoles, el diari que més atenció dedica a la notícia del Nobel i a la seva obra és el diari ABC, especialment en el seu suplement cultural del dia 24 d'octubre, on se li dedica fins i tot un reportatge extra.

Per començar, la notícia de la concessió del premi apareix el dia 21 d'octubre, un dia més tard que en els altres diaris, però per contra es tracta no d'una notícia d'agència sinó de l'informe enviat pel corresponsal del diari de Madrid a Bonn, Miguel Ángel Gonzalo. En el format de l'article això ja queda clar perquè com a sobretítol tenim el text següent: “ABC en Bonn”. El text de la resta del titular de la notícia destaca el següent.

Titular: “Heinrich Böll, tras la etapa nazi, supo descifrar la tragedia del alma alemana.”

I subtítol:

“El Premio Nobel de Literatura, escritor comprometido y sincero, actúa como político sin sometimiento a partido alguno.”

Precisament són aquests els aspectes destacats per Gonzalo al llarg de tot l'article. L'articulista incideix en el fet que l'Alemanya que en els darrers temps adquireix cada vegada un protagonisme més gran és l'Alemanya combativa i crítica que tan bé, diu el corresponsal, encarna Heinrich Böll, no l'Alemanya de ressonàncies hitlerianes, com alguns profetitzaven. L'article, després d'aquesta presentació, se centra en dos apartats que duen els següents títols: ‘Un novelista católico’; ‘Un hombre político’. Gonzalo al·ludeix a l'èxit que té Böll en el seu país i també en els països comunistes, sorprenentment. Tot seguit el corresponsal fa la següent afirmació –que crec que és molt arriscada:

Heinrich Böll [...] es hoy el novelista y ensayista alemán más seguido por la juventud. Su estilo es preciso, irónico, directo.

Precisament arran del lliurament del Nobel, una de les objeccions que es fa des de la crítica alemanya a l'obra de Böll és el fet que pertany a una estètica, a un món ja superats i que la seva literatura ja no s'adequa a la nova realitat del país.

Després de fer un petit repàs a l'obra de l'autor, Gonzalo fa referència al seu compromís polític amb Willy Brandt, tot recalcant que es tracta d'una qüestió personal i puntual, a diferència del posicionament explícit de Günter Grass. Gonzalo ofereix en el seu article una breu radiografia de l'estat present de la política a la República Federal Alemanya i del paper que hi han tingut els intel·lectuals.

### ***Fitxa n.17***

*Autor:* Martínez Ruiz, Florencio.

*Lloc i data d'aparició:* Diari ABC (suplement de cultura); 24 d'octubre de 1972.

*Títol de la publicació o estudi:* "Reportaje: El nuevo Premio Nobel."

*Àmbit:* Premsa diària.

En el suplement de cultura del mateix diari de tres dies més tard, del dia 24 d'octubre, apareix un reportatge dedicat a la figura del nou premi Nobel, amb un article de fons de Florencio Martínez Ruiz (responsable també de l'article que ofereix la revista *La Estafeta literaria*, com ja veurem), i una enquesta feta a sis escriptors espanyols, els quals expressen la seva opinió sobre l'obra de l'autor germànic.

Martínez Ruiz ofereix en el seu article un panorama de l'evolució seguida per la literatura alemanya en els decennis posteriors al final de la Segona Guerra Mundial, i implícitament considera el premi de l'Acadèmia Sueca, i això no és nou, com un premi dedicat a la literatura nascuda al voltant del grup 'Gruppe 47'. El lloc que ocupa Böll en aquesta nova fornada d'escriptors no queda massa definit, i al llarg de l'article els epítets que qualifiquen la seva obra són més aviat vagues i genèrics. Quan compara Böll amb Grass o Johnson, Martínez Ruiz diu:

Algo parecido, y con una emoción en la que se aliaba el desasosiego y la incomodidad, produjeron las novelas de Heinrich Böll "Billar a las nueve y media" y, años más tarde, "Opiniones de un payaso".

A continuació Martínez Ruiz ofereix explícitament una periodització de la producció literària de Böll, que és la primera que es fa a la premsa espanyola. Dictino Álvarez havia parlat, com ja hem vist, de dues èpoques en la producció de Böll, Martínez Ruiz ja perfila millor la seva trajectòria literària, concretament en tres etapes, que ell anomena de la següent manera: "1) La Segunda Guerra Mundial, al fondo; 2) Conciencia de la Alemania del 'milagro'; 3) Un escritor en total libertad."

El crític intenta fer una aproximació a les característiques de la literatura de Böll en el primer apartat, però no acaba de trobar el to:

Se liberó del expresionismo para conseguir un estilo suelto, anárquico, aunque terriblemente eficaz. [...] Queriendo ser fiel a su propósito de testimonio, echa mano del sentimiento, del desgarró, y de una prosa significativa y abierta en la que casi todo vale. [...] En Heinrich Böll

sobreabunda además un satírico que maneja el humor como una forma aparentemente bufa, pero hiriente como un estilete.

Pel que fa a la temàtica diu:

En su regular proceso editorial empezó escribiendo historias de guerra, inventarios, en suma, de una situación dolorosa y vivida.

Com Dictino Álvarez, però a diferència de Joaquín Marco –a *La Vanguardia*–, Martínez Ruiz considera la segona època de Böll, la que ell anomena ‘Conciencia del “milagro alemán”’, com la seva millor època –“La primera gran novela de Heinrich Böll es ‘Billar a las nueve y media’”. Parlant d’aquesta obra afirma el crític:

Queda claro aquí la revisión de unas formas sociales y el catolicismo conflictivo del autor, su rechazo de un cristianismo estrecho alejado de una fe viva y fraterna. Böll evidencia sus creencias en este libro, pero se cuida muy bien de seleccionarlas.

Interessa l’al·lusió a l’obra més coneguda de Böll, per la repercussió que tingué a Espanya, com ja hem vist. Els comentaris de Martínez Ruiz són ponderats i en cap cas polemitzen ni qüestionen la figura de Böll:

Böll llegó al más difícil todavía de su lúcida ironía, ya lleno de madurez, en “Opiniones de un payaso” de 1963. Es la obra que le consagra a sus cuarenta y ocho años; una verdadera conciencia de nuestro tiempo que habla por boca de un hombre ingenuo, de un ‘clown’... El paradójico protagonista da en la clave de los fallos de la sociedad cristiana, blanca por fuera e hipócrita por dentro...

No hi ha cap ombra de crítica en aquest comentari, Martínez Ruiz parla amb la seguretat del que es refereix a un clàssic. Com a punt culminant de l’obra de l’autor alemany Martínez Ruiz assenyala l’obra *Acto de servicio*, en la qual l’autor, diu el crític, “se produce con total y sana libertad, superando sin duda otras fórmulas de desplazados ya conocidos en la literatura”.

Les frases finals de l’article evidencien el seu caràcter genèric, característica que comparteix amb la majoria dels articles que es van escriure en aquelles dates:

Böll se erige en implacable, aunque esperanzado, fiscal de la sociedad de su tiempo. Y a la vez que testigo de cargo, inventaría con su lenguaje realista y sardónico las contradicciones más flagrantes de la vida germana actual.

### ***Fitxa n.18***

*Autor:* Sense autor.

*Lloc i data d'aparició:* Diari ABC (suplement de cultura); 24 d'octubre de 1972.

*Títol de la publicació o estudi:* “Reportaje: El nuevo Premio Nobel.”

*Àmbit:* Premsa diària.

Tanca el reportatge dedicat a Böll una petita enquesta ‘d’urgència’ feta a sis escriptors espanyols: Luis Rosales, Miguel Pérez Ferrero, José Luis Castillo Puche, Dámaso Santos, Francisco Umbral i Josep Melià. D’ells el qui potser demostra un coneixement més profund de l’autor de Colònia i manifesta un judici més personal és Castillo Puche. Rosales no manifesta l’interès més mínim per l’autor. Pérez Ferrero fa una anàlisi molt ponderada de les seves qualitats i del per què del Nobel, i Dámaso Santos fa una mica el mateix. Rosales destaca el caràcter de premi a la literatura alemanya de postguerra, i el darrer agraeix a Barral el fet d’haver-lo introduït a Espanya i destaca de Böll el seu catolicisme crític que “nunca llega a lo grotesco”. L’opinió d’Umbral també és molt poc compromesa; és interessant l’observació que fa quan diu: “Incluso en unas áreas no siempre bien informadas como las españolas conocemos al menos cinco novelas suyas.” Josep Melià també manifesta ponderadament la seva satisfacció davant la tria de Böll com a nou Nobel. Tots ells coincideixen a destacar el catolicisme crític i progressista de l’autor. Com deia, l’únic que formula opinions una mica més profundes és Castillo Puche. Diu:

Hay dos cosas muy significativas en este Premio Nobel: que sea alemán y que sea católico. [...] Su obra es testimonio de amor y de esperanza a pesar de la gran amargura y crueldad de sus relatos. Böll encara los problemas de la guerra y la posguerra con una impresionante valentía moral y un humor descarnado que es la nota dominante de este expresivo narrador. De la guerra ha sacado su gran escándalo, su gran contradicción y también la necesidad de expiar y castigar esta plaga de la humanidad. Sobre todo, ha sacado una piedad tierna y conmovedora que está latente debajo de su tremendo sarcasmo. A mí me cae muy bien este premio y creo que es el adecuado al momento europeo. A fin de cuentas, de haber una tesis implícita en Böll, —aunque no es un hombre de tesis afortunadamente—, sería la de la hermandad por encima del odio. Es una lástima que en España sea este recién estrenado Nobel muy poco conocido.



### ***Fitxa n.19***

*Autor:* Gimferrer, Pere.

*Lloc i data d'aparició:* Revista cultural *Destino* n.º1830; octubre de 1972; pàg.9.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll, Premio Nobel de Literatura.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

El primer dels articles que la premsa especialitzada dedica a Heinrich Böll és l'aparegut a la revista *Destino* a finals d'octubre de 1972. L'autor és Pere Gimferrer i el títol de l'article és molt asèptic: “Heinrich Böll, Premio Nobel de Literatura”. L'article és d'una correcció absoluta i presenta de forma breu, concisa i ordenada la situació de la literatura alemanya després del nazisme i de la Segona Guerra Mundial, i l'aparició d'una nova generació d'escriptors entre els quals hi ha Böll. Gimferrer atribueix l'èxit de la novel·lística de Böll a Alemanya, però també en el món occidental als següents factors:

Böll ha hecho de su obra una caja de resonancia del difícil itinerario del alemán medio desde el caos de sangre del nacionalsocialismo hasta la dura escuela de los años adversos y silenciosos de la posguerra de un país en ruinas y la ulterior prosperidad que, engañosa en cierto sentido, no oculta heridas aún no cicatrizadas del pasado, penosas tensiones internas y –quizás el tema central de Böll– una desoladora pérdida del sentido ético de la existencia, que el escritor, aunque católico y simpatizante con las izquierdas, no denuncia tanto en nombre de un credo religioso o de una ideología política como en nombre del puro, simple y olvidado humanismo.

Abordant qüestions més estrictament literàries, Gimferrer destaca la vinculació de la narrativa de Böll al realisme literari, sense oblidar que l'escriptor sempre ha estat atent a les innovacions formals produïdes en la narrativa occidental, les quals ha anat incorporant en la seva producció. Gimferrer fa aleshores un repàs d'algunes de les obres principals de Böll i assenyala bàsicament dos períodes: un primer cicle on l'autor s'ocupa de la guerra i de la postguerra immediata i un segon cicle dedicat a l'Alemanya del miracle econòmic, l'Alemanya de les contradiccions. Gimferrer ho formula així:

*Billar a las nueve y media [...] parece cerrar y compendiar su ciclo dedicado a la guerra y posguerra, en lo sucesivo su novelística –así como sus ensayos, de amplia repercusión– acentuará la nota amargamente irónica y satírica, en un constante replanteamiento de la otra cara de la sociedad neocapitalista del milagro alemán. Tal será, a fin de cuentas, el tema central de su obra de mayor éxito en Alemania, Opiniones de un payaso...*

Gimferrer en cap moment fa referència al ressò de l'obra de Böll a Espanya, ni als títols que ja s'hi havien publicat. En cap moment qüestiona cap aspecte de l'obra de l'autor alemany ni al·ludeix a les virulentes polèmiques que protagonitza al seu país – l'únic comentari a l'entorn és: “de este mismo año, 1972, es un volumen polémico en torno al grupo terrorista «Baader-Meinhof», cuestión candente como pocas en Alemania.” En aquest sentit Gimferrer segueix la tònica laudatòria de tota la premsa espanyola, molt acordada amb les circumstàncies.

## **Fitxa n.20**

*Autor:* Gomis, Joan.

*Lloc i data d'aparició:* Revista *El Ciervo* n.º225; novembre de 1972; pp.11-12.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll, moralista satíric.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

El següent a ocupar-se de Böll en la premsa especialitzada és Joan Gomis a *El Ciervo* –publicació barcelonina de signe catòlic, que dóna veu als corrents renovadors dins l’Església–, en el número de novembre de 1972. Gomis és el responsable, com ja hem vist, d’un breu article a *El Correo Catalán*; en el treball publicat en aquesta revista, el crític pot analitzar amb molt més detall els aspectes de l’obra de Böll que ell considera fonamentals, especialment des de la perspectiva d’anàlisi que ell fa explícita en aquest article: “y las aportaciones que, en el plano sociológico –en el que es obvio que se sitúa preferentemente este comentario– traigan sus nuevos libros.” Aquesta perspectiva pren com a marc de referència, al seu torn, l’evolució del que Gomis anomena ‘novel·la catòlica’: les dimensions literària i confessional també hi són presents.

Gomis, que demostra un coneixement profund de l’obra de Böll i de la seva presència a Espanya, comença emmarcant històricament l’escriptor i la seva producció. Per definir la postura intel·lectual de l’autor alemany i de la seva obra, el crític recorre a una frase del mateix Böll, “los alemanes deben enfrentarse con la verdad”. Una vegada fixada la perspectiva des de la qual escriu Böll, Gomis analitza la seva obra en tres grans apartats: ‘Un solo escenario’; ‘Contra el olvido’; ‘Renovación y tradición’. És el primer dels crítics que abandona clarament una perspectiva cronològica en l’anàlisi de l’obra de l’autor d’*Opinions d’un pallaso* i recorre, ara sí, a una perspectiva temàtica. Naturalment en cadascun dels tres apartats Gomis fa un seguiment cronològic del tractament dels temes en les obres de l’escriptor alemany i n’observa l’evolució i el canvi paral·lelament a l’evolució de les circumstàncies històriques. Gomis demostra a més a més tenir un coneixement directe i profund de les obres de les quals parla: introdueix cites molt precises en l’exposició del seu text<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Com ja he comentat en diferents ocasions l’autor català és responsable d’un assaig que duu per nom *Catolicisme i societat capitalista* en el qual dedica un capítol a l’obra de Heinrich Böll.

En el primer bloc temàtic, Gomis al·ludeix al marc de referències geogràfiques i històriques en l'obra fictícia de Böll. Gomis destaca que l'obra de l'autor alemany se situa sempre en l'Alemanya contemporània: des del que hom pot considerar els precedents històrics immediats de la història de l'Alemanya contemporània fins al present de l'autor. Tot plegat, diu, queda molt ben resumit en el període històric que comprèn una de les seves obres més ambiciosos, *Billar a las nueve y media*:

Pero todo está relacionado en el tiempo. En *Billar a las nueve y media*, diversos saltos atrás recapitulan y relacionan las épocas: los años del kaiser Guillermo II, Weimar, Hindenburg, Hitler, la guerra, la posguerra y al fin los gobiernos demócrata-cristianos. Hay en Alemania, para Böll, una tradición funesta que pervive o que amenaza con pervivir. La verdad con la que Böll quiere que se enfrenten los alemanes de la República Federal parece ser, en parte, esta: no se ha roto realmente la continuidad, o existe una importante corriente de continuidad, y quedan muchas cosas de la época del kaiser y del período nazi en la Alemania del 'milagro'.

En el segon apartat, 'Contra el olvido', Gomis parla d'un tret que comparteixen tots els 'herois' böllians: a diferència dels triomfadors en la Història, els personatges de Böll són incapaços d'oblidar el passat. Gomis extreu la següent cita per oferir una interpretació a aquest fet:

¿No olvidar significa no perdonar? Pero, ¿el arrepentimiento es real? El antiguo nazi Nettlinger (*Billar a las nueve y media*), ahora personaje en la República Federal, dice al apátrida Schrella, antiguo perseguido por los nazis:

«- Y vosotros sois menos misericordiosos que Dios, que perdona los pecados de los que se arrepienten.

- No somos Dios, de modo que no podemos compararnos con Él ni por su omnisciencia ni por su misericordia.»

En el darrer apartat, 'Renovación y tradición', Gomis ofereix una interpretació de la perspectiva religiosa de l'autor alemany. Com en l'article de *El Correo Catalán*, el crític català fa referència a la 'novel·la catòlica', com a 'subgènere', en el qual caldria incloure la narrativa de Böll. Gomis es cura amb salut i parla de "este curioso y significativo fenómeno que llamamos, con mayor o menor propiedad, 'novela católica'". Però tanmateix indica unes transformacions en l'evolució d'aquesta literatura, paral·leles a les transformacions globals que es donen en el si del catolicisme:

Este desplazamiento va, de algún modo, de privilegiar el cristianismo de trascendencia a hacerlo con el cristianismo de encarnación [...] Las novelas de Böll, hasta ahora si añaden algo a aquellas palabras es precisamente en el sentido de encarnación, de Cristo hecho hermano, inscribiéndose así en el movimiento católico renovador pre-conciliar, y en la corriente contra el legalismo en la Iglesia y contra la Iglesia como institución de poder.

[...]

La lucha entre el Bien y el Mal –expresiones que no se hallan en la obra de Böll, y sí en la de Mauriac, Bernanos y Greene– es algo diferente, cuál es el origen primero de las manifestaciones del bien y del mal parece preocupar mucho menos a estos personajes: lo que les preocupa es el bien y el mal encarnados históricamente, cada día, y una especie de obstinada fidelidad a los valores propios y de oposición a aquellos que otros intentan imponer.

Mantenint-se en aquesta línia interpretativa, Gomis acaba el seu article fent la següent afirmació:

En cualquier caso, en una conferencia ya un tanto lejana Graham Greene se preguntaba si existía algún indicio que distinguiera una civilización cristiana, y concluía que el único indicio era la conciencia inquieta. Si esto es verdad, resulta evidente que la obra de Böll se inscribe en una tradición cristiana.

També és clar que l'article de Gomis se situa en la línia del moviment catòlic renovador, com ell mateix qualifica el sentit de l'obra de Heinrich Böll. Acabaré de perfilar les característiques d'aquest grup a Catalunya i a Espanya quan presentaré l'assaig de Gomis ja citat en un parell d'ocasions, *Catolicisme i societat capitalista*. Insisteixo en el fet que és en el si d'aquest moviment on la veu crítica de l'autor d'*Opiniones de un payaso* havia de trobar més ressonància. És possible que la sort de l'obra de Böll a Espanya corri paral·lela a la sort que el catolicisme –i concretament el catolicisme crític– hi corre. Això podria explicar, però ja ho veurem en el seu moment, la rapidesa de la seva desaparició de l'actualitat i del debat literari.

### **Fitxa n.21**

*Autor:* Alfaya, Javier.

*Lloc i data d'aparició:* Revista *Cuadernos para el diálogo* n.º110; novembre de 1972; pp.47-48.

*Títol de la publicació o estudi:* “El Nobel para un inconformista.”

*Àmbit:* Premsa especialitzada.

El següent article que s'ocupa de la concessió del premi Nobel a Böll apareix a *Cuadernos para el diálogo*, el novembre de 1972. L'autor és Javier Alfaya i el títol: ‘El premio Nobel para un inconformista’. Es tracta d'un article més aviat breu i ve a ser una anàlisi des d'una perspectiva política de l'obra de Böll. Alfaya fa una presentació de l'Alemanya contemporània i del paper que els literats hi juguen. En aquest sentit presenta la veu de Böll com representativa de l'actitud crítica de la intel·lectualitat germànica. El crític diu:

Es curioso señalar que la Alemania occidental, posiblemente el país más autosatisfecho de Europa, ha producido en estos años la mejor literatura crítica europea [...] La literatura de Böll está plenamente integrada en esa corriente crítica y revisionista. [...] Es decir, un país que quiere revisar su pasado, señalar los orígenes de la infamia y denunciar en el presente todo aquello –que es mucho– que pueda permitir la resurrección de cualquier ideología militarista e imperialista.

L'anàlisi que Alfaya fa dels herois böllians i de la seva postura davant de la societat és breu, i al mateix temps molt encertada i molt lúcida. En primer lloc el crític desvincula Böll d'una hipotètica literatura ‘catòlica’, a pesar del catolicisme evident que impregna les seves obres. La seva obra, diu Alfaya, té més a veure amb una ‘crítica despiadada a la hipocresía institucionalizada”.

En los personajes de Böll la virtud más preciada es la lucidez, una lucidez que suele ser patrimonio de figuras aisladas, casi patéticas, que se niegan a navegar a favor de la corriente y luchan contra la degradación que las rodea con la sola arma de su sinceridad [...] Todas esas gentes son gentes al margen, verdaderos *outsiders*, personas que no se han dejado enganchar en el carro de la fácil aceptación de lo establecido, pero que tampoco tienen una ideología muy precisa. Su rebelión se expresa de forma anárquica [...] Ninguno de los personajes «positivos» de Böll –tomando este concepto con todas las precauciones debidas y simplemente con fines funcionales– se siente implicado conscientemente en una acción colectiva.

## La conclusió:

Vivimos en una época de talante –como diría Aranguren– escéptico y pragmático. Una época que ha dejado de creer en las grandes palabras y que pretende reconstruir su moral desde abajo, es decir, desde las pequeñas afirmaciones cotidianas de honradez y de inconformismo. Los mejores escritores europeos de nuestro tiempo han sido testigos del desencanto, y la nueva moral que proponen es una moral nada heroica, pero que sirva para desmitificar a las grandes palabras del ayer y del hoy. Böll ha expresado como pocos escritores esa necesidad de replantearse todos los valores de la llamada «civilización occidental», con una gran eficacia literaria.

Alfaya, en una nota a peu de pàgina, dóna la llista exhaustiva de totes les obres de Böll que es poden trobar en traducció castellana –incloent una edició argentina de *El tren llegó puntual*. De cara a aquest treball és interessant l'observació següent del crític:

...la editorial Narcea ha publicado una edición crítica de *Y no dijo una sola palabra*, acompañada de un prólogo increíblemente superficial y mal escrito.

### **Fitxa n.22**

*Autor:* Martínez Ruiz, Florencio.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *La Estafeta literaria* n.º505; desembre de 1972; pp. 8-12.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll, consciència crítica de Europa.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Un altre autor que escriu en la premsa especialitzada, concretament en la revista *La Estafeta literaria*, havent-ho fet ja en la premsa diària, concretament a *ABC*, és Florencio Martínez Ruiz. L'article aparegut el desembre de 1972 en el número 505 d'aquesta revista duu per títol “Heinrich Böll, consciència crítica de Europa”, i és l'últim article aparegut en la premsa espanyola que aborda la qüestió del Premi Nobel a Böll.

L'article vol ser abans que res la presentació d'un autor injustament ignorat per la intel·lectualitat espanyola. Martínez Ruiz obre el seu treball amb l'acudit sobre el desconeixement de Böll a Espanya que he utilitzat ja per obrir aquest capítol. De cara a la recepció de l'autor a Espanya és interessant el comentari que el crític fa immediatament després:

A pesar del torneo de gentileza, lo que demuestran [es refereix als dos intel·lectuals que es cedeixen educadament el torn de paraula per emetre un judici sobre el nou Premi Nobel de literatura] es su total desconocimiento. En realidad esto es lo que ha sucedido con el Nobel 72, si hemos de juzgar entre líneas las opiniones reticentes, evasivas, incompletas de las encuestas periodísticas de estos días. Los unos, se han tomado licencia olímpicamente para no leerlo, y los otros se lo han quitado de delante con la disculpa de que es un «moralista» católico.

Martínez Ruiz introdueix l'article amb un paràgraf laudatori i grandiloqüent sobre la persona i l'obra de Böll:

...la obra de un novelista que, entre otras virtudes, ha hecho girar la trayectoria romántica e idealista de la cultura germana ciento ochenta grados, erigiéndose en consciencia crítica, en debelador de hipocresías y en un defensor a ultranza –aunque sin perfiles irritantes– del hombre, sin otros atributos que su simple condición de ser humano necesitado de fraternidad y de atención.



En aquest mateix paràgraf, el crític repeteix la mateixa observació al voltant de les ‘prevencions’ en la recepció de l’obra de Böll per part de la intel·lectualitat espanyola que ja presentava al començament:

Sin duda, los *snobs* lo denostarán por carta de menos –por su falta de hermetismo estilístico– y los esteticistas por cartas de más –su adscripción al compromiso.

A partir d’aquesta presentació, l’article es divideix en cinc apartats que, en primer lloc, fixen les característiques històriques i literàries de la producció de Böll (els dos primers), i després ressegueixen la cronologia de la publicació i evolució de les seves obres a Alemanya. El primer apartat duu per nom ‘Al amparo del «Grupo 47» de Munich’. Martínez Ruiz intenta aquí integrar la figura literària de Böll en el panorama de la literatura alemanya contemporània, i ho fa posant-la en relació amb els autors i línies estètiques anteriors a la Segona Guerra Mundial –en afinitat amb Heinrich Mann i en oposició a Thomas Mann, per exemple–, i en relació amb les generacions literàries nascudes després del conflicte bèl·lic, concretament amb els membres del grup literari “Gruppe 47”. Martínez Ruiz parla del trio d’autors alemanys més representatius de la literatura contemporània: Grass, Johnson i Böll, i els reuneix sota la bandera de la crítica radical a les estructures polítiques i socials existents en aquell país. El crític destaca l’excel·lència de l’obra de Böll en una literatura com l’alemanya, en què el realisme i la crítica social tenen una tradició gairebé inexistente, i també el seu paper capdavanter en la creació d’una nova literatura en la seva cruïlla postguerra.

El segon apartat duu per nom ‘Heinrich Böll, de la ingenuidad a la sátira’. Aquí l’articulista intenta fixar els paràmetres literaris al voltant dels quals es mou l’obra de l’autor de Colònia. Martínez Ruiz és el primer crític que aventura una tal descripció, és a dir, una explicació dels recursos literaris, *per se*, que caracteritzen l’obra de l’autor alemany. Segons el crític, Böll se serveix de la ironia i la sàtira per objectivar la realitat:

Su mayor mérito no hay que contabilizarlo únicamente en su testimonio, en su cualidad de notario de los desastres de la guerra y de las alienaciones de la posguerra, cuanto en el procedimiento de inmersión que utiliza: la ironía y la sátira.

Els personatges que protagonitzen les obres de l’autor, afegeix Martínez Ruiz, solen ser éssers marginals i per alguna raó incompatibles amb la societat on viuen. El crític, però, assenyala en aquest sentit una evolució en l’obra bölliana i hi destaca dues

fases –que ja hem vist assenyalades a l'*ABC*–: en una primera fase, la 'marginalitat' dels protagonistes és fruit de les circumstàncies històriques, la guerra; en la producció novel·lística més recent la 'marginalitat' és, en canvi, una actitud voluntària. Aquesta actitud dels 'herois' böllians és paral·lela, diu Martínez Ruiz, a la postura crítica de Böll en les seves obres: en la primera etapa Böll es qüestiona la realitat, en la segona etapa hi ha una voluntat de denúncia explícita. Per acabar de precisar el valor de la literatura de Böll, Martínez Ruiz diu:

Y, sin embargo utilizando el «ingenuismo» o el escalpelo; es decir, el elemento de contraste pacífico o la sátira corrosiva busca el mismo resultado: rescatar los valores individuales por sobre las coordenadas deshumanizadas. Aunque no hay tesis en sus obras ni premisas preestablecidas, no es difícil percibir claramente la acusación de Böll: la Alemania Federal, es decir, la Alemania cristiana y católica ha pecado contra la fe, contra su destino espiritual, la Alemania democrática ha sido infiel a sus propósitos socializadores.

Presentades les característiques generals de l'obra de Böll, el crític ofereix una periodització de la seva producció, fent al·lusió a les traduccions ja publicades a Espanya. El tercer apartat de l'article duu per nom 'El novel·lista llegó puntual'. La primera novel·la que comenta Martínez Ruiz és *El tren llegó puntual* –tot recordant els vint anys de retard amb què es publica a Espanya. Per la manera com el crític fa el resum de l'obra, fa tota la impressió que n'ha fet una lectura molt ràpida i superficial o bé que no l'ha llegida. Alguns elements del resum són falsos: Will, Andreas i Swissach –els tres soldats que viatgen junts cap al front en el comboi militar– passen tota la trama de la novel·la junts, no com sembla a partir del resum, i tots tres semblen predestinats a la mort; l'escenari de l'obra no és Àustria com es podria deduir del comentari del crític, sinó el front rus –Romania, concretament. Però sobretot és fals el to i la presentació dels fets:

Se pregunta, sobre todo, cómo va a morir, si fusilado o clavado por un cuchillo...

El jovenísim protagonista de l'obra, Andreas, té la certesa que morirà en algun punt del front, aquest és un dels *leitmotivs* de l'obra, al llarg de la narració aquest sentiment s'anirà precisant i concretant, i l'absurd de la seva mort anirà guanyant pes. La manera com morirà, tanmateix, és absolutament secundària; de fet, mor d'accident

de cotxe, amb la qual cosa l'autor pretén intensificar la sensació d'absurditat de la guerra. En un altre fragment:

En una casa austriaca, donde Willi los lleva –el clásico burdel de la guerra–, encuentra a Olina, una joven bajita y frágil, con un bonito cabello dorado y una nariz a lo Fragonard. Un fragmento de Schubert, los veinticuatro años que ambos tienen y un sorbo de mosela hacen que no sientan el frío de treinta grados bajo cero y se vean trasladados al «séptimo cielo». Y nace el idilio.

Martínez converteix el que vol ser una trobada gairebé metafísica i transcendental entre dues ànimes, tal i com sol presentar les relacions amoroses l'autor, en una escena picant d'opereta. L'acte sexual, de fet, tampoc es consuma, com caldria desprendre de les paraules del crític, el qual afegeix encara:

El alemán Andreas no siente –¡oh sorpresa!– odio hacia Olina, que es polaca. Y allí mismo el amor se mezcla con una historia repetida en la guerra tantas veces.

Böll s'estaria molt de presentar els fets en els termes que ho fa Martínez Ruiz – un alemany que sorprenentment no odia una polonesa. Precisament l'autor alemany focalitza més aviat el procés de transformació dels sentiments d'Olina: és ella la que, malgrat que ell és un soldat alemany, i per tant responsable de la seva tragèdia personal i la del seu poble, i malgrat ser ella membre de la resistència organitzada de partisans, acaba reconeixent en l'amor nascut cap a ell l'amor absolut. La seva és una unió en una dimensió metafísica i espiritual; Martínez Ruiz presenta aquests fets d'una forma completament barroera.<sup>78</sup> No es tracta tampoc, aquesta no és en absolut la intenció de Böll, de trivialitzar la història, per convertir-la en un cas comú i 'desgraciat'. Els personatges de Böll sempre són, a pesar de la seva extrema senzillesa o precisament per això, absolutament excepcionals, i les seves experiències no són en absolut comunes.

És curiós que el crític, després de la presentació de l'assumpte de la narració que acabem de veure, afegeixi els següents comentaris, adoptant ara un to transcendental:

Heinrich Böll, en un estilo sencillo al que no falta un oculto lirismo, gradúa las dos acciones del relato: la acción psicológica y la progresión temporal del viaje del tren. Hay una fluidez casi poemática y, desde luego, un aire de hermosa balada que pone entre la atmósfera realista, turbia y dolorosa un puñado de ternura, de amor y de espiritualidad. Se comprende que este relato diera a

---

<sup>78</sup> Prefereixo pensar que Martínez Ruiz no s'ha llegit l'obra; si se l'hagués llegida, aquesta crítica seria producte d'un acte de mala fe o d'humor molt barat, a pesar que l'obra no li hagués agradat.

Böll una fama repentina. El magistral ritmo sólo puede compararse con el sustrato existencial de este «ser para la muerte», como un río heraclitano, obsesivo y bellissimo.

Sembla que el crític aprofiti l'avinentesa per recrear-se en la seva prosa, tot lloant aquesta obra, quan de fet acaba de desvirtuar-la i de presentar com una cosa gairebé banal el conflicte en el qual se centra.

Martínez Ruiz cita tot seguit l'obra *¿Dónde estabas, Adán?*, que, escrita l'any 1951, fou el segon èxit editorial de Böll a Alemanya, i que no va ser traduïda al castellà fins al 1973, un any més tard a la publicació d'aquest article. Martínez Ruiz centra tot seguit la seva anàlisi en el comentari a la següent obra publicada per l'autor alemany en el seu país, aquesta ja publicada l'any 1972 a Espanya, *Y no dijo una sola palabra*. El crític destaca el rerefons històric i social del conflicte en què se centra la novel·la: Fred abandona la seva dona Käte i els seus fills perquè les condicions d'extrema pobresa en què viu la família, allotjada al complet en una sola habitació separada dels veïns per un envà de fusta, l'han portat a tractar amb violència els seus fills; a més, la vida sexual de la parella s'ha convertit en una autèntica tortura. Fred i Käte, donades les circumstàncies, se citen d'amagat en hotels o en cases abandonades per consumir el matrimoni.

És una característica de la recepció de Böll a Espanya el fet que els crítics se centrin bàsicament a destacar els aspectes històrics i socials de les seves novel·les, però mai els aspectes que tenen a veure amb la moral cristiana o amb la moral social en general, aspecte tant o més important, segons en quines obres, de la producció de Böll.

La referència a *Los silencios del doctor Murke* també és brevíssima i el comentari molt superficial. Publicada el 1963 a l'editorial Taurus, pràcticament no obté ressò en la premsa espanyola, tot i que conté algunes de les sàtires de Böll considerades magistrals per la crítica alemanya. Més atenció dedica Martínez Ruiz a l'obra *Casa sin amo*, en el comentari de la qual el crític segueix utilitzant un discurs ambigu i vague. Després d'un breu resum argumental de la novel·la, Martínez Ruiz intenta fixar la significació que s'amaga al darrere:

En pocas narraciones como ésta se aprecia el desconcierto de la sociedad alemana tras de la guerra. [...]

El gran alegato que esta novela incluye va contra la disolución moral de unas gentes que han perdido el sentido de la orientación. El novelista germano abre mucho más el estilo, sencillo,

pero sin fisuras, casi coloquial, casi doméstico, en el que no tiene que «gritar su furia», pues está en el mismo centro de las vivencias que narra.

El següent apartat de l'article de Martínez Ruiz duu per nom "La Alemania del búfalo y del cordero". És una al·lusió a la novel·la de Böll més preuada per la crítica espanyola, segurament, *Billar a las nueve y media*. El crític, però, es limita a fer una ressenya de l'argument de l'obra i a destacar-ne la complexitat estructural i compositiva. Naturalment Martínez ofereix una interpretació de la simbologia del búfal i de l'anyell, com a clau per a la interpretació de la història recent d'Alemanya:

La tensión entre las dos Alemanias: la pagana, que adora a los dioscellos de la cerveza rubia, la prosperidad material simbolizada en lo que el autor llama el «sacramento del búfalo» y la Alemania de tradición cristiana y honda inquietud espiritual adscrita al «sacramento del cordero».

Es tracta més aviat d'una interpretació 'light', superficial i innecessàriament humorística de les dues Alemanyes existents. Normalment les associacions que desperta aquesta simbologia en els crítics són més elaborades, i es poden resumir en l'oposició entre l'Alemanya del búfal, l'Alemanya bel·licista i dominada per un desig dominador i destructiu, i l'altra, l'Alemanya de l'anyell, la del diàleg i la solidaritat entre les persones.

El pont que estableix el crític entre aquesta obra i la següent en la producció de Böll està formulat en els termes següents:

Heinrich Böll ensaya aquí, con unos años de adelanto, una crítica del cristianismo, que luego ha de llevar a sus últimas consecuencias en *Opiniones de un payaso*, de signo claramente posconciliar, no entendida siempre en sus justos límites.

Precisament al voltant del comentari a *Opiniones...*s'articula aquest apartat i és el comentari més llarg que el crític dedica a una obra en aquest article; no cal oblidar que és l'obra més coneguda i més comentada a Espanya. Martínez Ruiz intenta oferir una interpretació més compromesa d'aquesta obra, però les seves formulacions no són gens clares i es mouen en la indefinició:

El problema fundamental reside en saber si su rechazo de unas formas religiosas y ritualistas no arranca de paso algunas guedejas del propio carisma, por un uso excesivo de las

generalizaciones. A estas alturas hay que confesar que la «revisión» de Böll era razonable, aunque con una inoportuna crispación. El siempre dirá que no lucha contra la Iglesia ni contra el cristianismo, sino contra sus desbordamientos de poder o de táctica.

Pero la suerte estaba echada. Böll no se recuperará de sus debilidades críticas.

El fragment anterior és representatiu de la forma com Martínez Ruiz analitza la problemàtica d'*Opiniones...* No acaba de quedar clar mai quina és la seva postura crítica, ni la seva opinió; la seva crítica es queda sempre en l'ambigüitat.

Tot seguit el crític parla de l'èxit i la difusió d'aquesta obra a Europa i de la similitud del seu protagonista amb figures literàries contemporànies ja existents –suposo que es refereix als personatges de *Tot esperant Godot* de Beckett. Segueix un resum argumental, amb precisions interpretatives de l'obra, que no és gens clar, i que obvia elements centrals de la trama de la novel·la, com ara que Marie i el pallaso protagonista de l'obra no havien estat mai casats 'oficialment', de fet, i que en el present narratiu, després d'haver-lo abandonat, la noia s'acaba de casar amb un membre destacat de la comunitat catòlica de Bonn. Precisament la naturalesa i la significació del matrimoni i la unió entre home i dona és una de les problemàtiques centrals de l'obra, i alhora un tema central en la narrativa de Böll. Vistos en el seu context històric, els conflictes plantejats per Böll en les seves novel·les són molt poc ortodoxos i d'alguna manera 'revolucionaris'. Martínez Ruiz –a diferència de la crítica contemporània a la publicació d'aquesta obra a Espanya– ni ho esmenta.

Els comentaris sobre l'obra, sense aportar cites ni demostrar les afirmacions, són del següent estil:

El relato en primera persona nos hace asistir vertiginosamente a través de los capítulos que giran como cangilones de una noria, encadenados por la evocación o el recuerdo a la almoneda de todo un sistema de vivir, de toda una manera un tanto irresponsable de pensar. En *Opiniones de un payaso* este «clown» interviene con su actitud burlona, con su «ausencia» del ordenamiento social como el ser verdaderamente lúcido de todo el cuadro.

El crític destaca el caràcter romàntic del personatge i la seva postura asocial, però no especifica mai els conflictes als quals s'enfronta, el passat familiar, el passat col·lectiu. D'aquesta manera les següents conclusions semblen més aviat infundades i gratuïtes:

Personaje abierto al fin y al cabo, sus exacerbaciones, sus demasías, sus excentricidades responden a la alienación de su espectro. Es un loco y no tiene nada de extraño que se comporte como tal. El lector toma buena cuenta de los fallos que denuncia en medio de sus actos ridículos: el falso catolicismo apariencial, la presuntuosidad de ciertos eclesiásticos, la respetabilidad puritana y la estrecha moral del matrimonio. No todo lo que denuncia es justo, sin embargo su diagnóstico de la sociedad de consumo posee notas reveladoras.

O bé, parlant de la novel·la:

Absolutamente desenfadada, de acuerdo con el espíritu burlón de su protagonista, al que es imposible tomar en serio, pero de quien sería un suicidio moral alejarlo de nuestras preocupaciones como un juego brillante de risas y lágrimas.

L'últim apartat de l'article el titula Martínez Ruiz '«Acto de servicio»: al conocimiento por la farsa'. Es tracta del comentari a una de les darreres obres de Böll, publicada a Espanya el 1968, i a Alemanya el 1966. El resum de l'argument que fa el crític és aquí més encertat, tot i que els comentaris interpretatius em semblen desafortunats. És la segona 'crítica' que apareix a Espanya al voltant d'aquesta obra, considerada pels estudiosos de Böll com un nou gir en la seva trajectòria, visible sobretot en el plantejament del conflicte i en el comportament dels 'herois' de la ficció. La primera és de Domingo Pérez Minik com ja hem vist. Martínez Ruiz, en al·lusió a l'acte d'insubmissió per part dels protagonistes al voltant del qual gira tota l'obra, diu:

La quema de este «jeep» es también la destrucción de unos hábitos y unas viejas formas. Alemania purifica en la intención del novelista –en este acto anárquico, de extraña rebeldía– las hipotecas de su bienestar y muestra el precio del «milagro» económico.

La crítica em sembla desenfocada. Més aviat Böll denuncia un estat present de coses que cada vegada té més carta de naturalesa. Davant d'això és explicable el canvi en el comportament dels herois böllians: de la resignació davant la realitat a l'acció per transformar-la, incloent la violència. L'advocat dels Gruhl aconsegueix fer passar el seu acte vandàlic en el judici com a part d'un *happening* artístic, amb la connivència absoluta de l'aparell judicial, que volen fer passar desapercibuda una acció certament revolucionària, de manera que els acusats queden absolts. El rellevant de l'obra és el pas a l'acció, per part dels protagonistes, no la seva condició de víctimes. Martínez Ruiz diu, però:

Y no obstante en Böll no aparece la incitación sistemática a la rebeldía. Su inquisición crítica, totalmente burlona, no llega más allá de donde es necesario. Le basta con advertir a la sociedad deslumbrada que los dioses terrenos de la prosperidad no pueden sustituir a este dios moral cotidiano, sencillo, que es la criatura humana.

Tot l'article de Martínez Ruiz es pot qualificar d'absolutament superficial, de poc adequat en el to, de poc rigorós i de poc informatiu. És ple d'imprecisions que indueixen a pensar que l'autor o bé no ha llegit les obres que comenta o cita alegrement de memòria, sense assegurar-se que el que diu és cert. En el cas d'*Opiniones...* és escandalós que es permeti segons quins comentaris sense fer un resum argumental i temàtic mínimament seriós. Precisament sorprèn aquesta actitud en un crític que reprèn l'actitud d'altres intel·lectuals quan es donen de menys a l'hora de tractar l'obra de Böll.



### **Fitxa n.23**

*Autor:* Pérez Minik, Domingo.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Insula* n.322; desembre de 1973; pàg.7.

*Títol de la publicació o estudi:* “Retrato de grupo con señora.”

*Àmbit:* Premsa especialitzada.

Encara dins la segona fase de recepció de Heinrich Böll a Espanya cal referir-se a la recensió de la novel·la *Retrato de grupo con señora*, publicada a Espanya l'any 1973. Els drets per a la traducció d'aquesta obra havien estat adquirits per l'Editorial Noguer abans de la concessió del Premi Nobel a l'autor alemany tal com es desprèn dels anuncis publicats per l'editorial a la premsa precisament en les dates en què es fa pública la notícia de la concessió del Nobel a Böll. El títol de la novel·la, però, apareix en aquest anunci encara en alemany: *Gruppenbild mit Dame*; quan Manuel José González García-Carrascal es referirà a aquesta obra en un dels seus treballs de 1973, hi farà referència amb el títol provisional que l'editorial ofereix més tard, *Retrato de grupo con mujer al fondo*. El canvi d'editorial, o més ben dit, el fet que Seix Barral deixi de publicar les novetats editorials de Böll és un argument més per donar per tancada aquesta segona fase de recepció. Si bé aquesta obra apareix sota l'ombra del Nobel a Espanya, a partir de 1973 la recepció de l'autor entrarà en una fase de declivi.

La recensió de la novel·la apareix en el número 322 de la revista *Insula*, en la secció fixa que el crític i historiador de la literatura Domingo Pérez Minik dedica al comentari de literatura estrangera, i que duu per nom: ‘La novela extranjera en España’, a la qual ja he fet referència.

Pérez Minik enfoca el comentari de *Retrato de grupo con señora* des d'una perspectiva àmplia que inclou l'evolució de la narrativa a Alemanya en els darrers decennis i també l'evolució de la literatura occidental. Com veurem, el crític, amb uns coneixements que demostra a bastament, reflexiona molt especialment sobre la incidència que té la traducció de literatura estrangera en l'evolució de la literatura espanyola, i és precisament aquesta perspectiva –al costat de les seves reflexions al voltant de la traducció– el que el fa especialment interessant en aquest treball. Abans d'abordar el comentari específic d'aquesta obra, Pérez Minik intenta ubicar l'obra en el panorama narratiu contemporani:

Frente a las estructuras más revulsivas que inundan la literatura occidental, Heinrich Böll sigue gastando un realismo de andar por casa.

El crític qualifica la proposta de Böll de “regular, coherente y disciplinada”, al costat de propostes més trencadores –i igualment crítiques– de contemporanis seus com Günter Grass, Uwe Johnson o Siegfried Lenz. Com a característica que comparteixen els autors d’aquesta nova generació de la narrativa germànica, Pérez Minik destaca el següent:

Todos ellos se han olvidado de sus viejos maestros, han resuelto los problemas por su cuenta con una capacidad de creación de la más alta calidad, sin los tradicionalismos ingleses, las escrituras escandalosas norteamericanas o la sofisticación francesa que lo estropea todo, lo envejece o lo salva también.<sup>79</sup>

La contradicció present en les darreres paraules d’aquesta cita de Pérez Minik (‘estropear’, ‘envejecer’ o ‘salvar’) es manté en la valoració de la novel·la de Böll. En primer lloc el crític afirma:

Sabemos muy bien que este novelista alemán es un hombre de retratos cuando ya el retrato no se lleva en ninguna parte, ni en la pintura ni en la narración ni en la escultura. De retratos, nada.

Quan sembla clar, a partir d’aquestes paraules, que la fórmula de Böll cal associar-la a una estètica superada i marginal, afegeix el crític:

A partir de esta obra el retrato lo tenemos que comprender de otra manera. Ninguna representación, ni corpórea ni abstracta ni onírica. La señora Leni, que debiera aparecer en el primer término del retrato, sólo la vislumbramos perdida, detrás de todo el material que nos aporta la historia alemana contemporánea, la que conocemos muy bien por la prensa, la propaganda y la televisión, incluidas todas las artes literarias.

És o no és una obra innovadora, doncs? El crític ho aclareix relativament en els següents paràgrafs, inclinant-se per una valoració de l’obra de Böll com a obra innovadora. En primer lloc diu:

---

<sup>79</sup> En general, els crítics espanyols no formulen mai una opinió clara i compromesa. D’entrada ho sembla, però després afirmen exactament el contrari. Aquesta ambigüitat, tan ben expressada en la frase ‘nedar i guardar la roba’, és extensible a la majoria de crítiques dedicades a obres de l’autor.

Una biografía, al parecer, muy dentro de las formas de la novela convencional, bien escogida entre los habitantes de este país, que vamos conociendo con el mayor escrúpulo, con toda su agitada crónica moderna, desde la barbarie nazi, el triunfo aliado, los años de ocupación, el triunfo de los tribunales depuradores, el resurgimiento económico, la sociedad de consumo, hasta estos mismos días.

Però Pérez Minik va assenyalant tot seguit els elements que fan que no es tracti en realitat d'una biografia convencional. El crític destaca la voluntat “procesal de investigación” de Böll, com a mètode de coneixement històric, guiat però, per l'atzar:

Leni es una víctima de Heinrich Böll, pero también es su más amada figura, la que da cuerpo a su mejor novela, la de los máximos riesgos. Siempre puede uno preguntarse cómo con los medios más convencionales de escritura se ha conseguido tan original novela, con su historia repetida, los personajes mejor dibujados, la intención crítica más descarada y esa fácil lectura sugestiva de alto nivel comunicativo.

Hi ha encara, dues observacions molt interessants en aquest intent de Pérez Minik de situar l'obra en el panorama de la narrativa dels anys setanta. En un cas és una referència a l'evolució de la novel·la en l'àmbit espanyol:

Una lección para los narradores españoles de hoy tan aburridos, pueriles y extraviados por tantas cartillas del estructuralismo más frívolo.

En l'altre és una reflexió sobre el que s'amaga darrere de la proposta narrativa de Böll:

Heinrich Böll intenta averiguarlo todo con sus herramientas de perforación para ofrecernos una criatura muy bien encuadrada dentro de la más rigurosa psicología, moral o sociología. Pero el fracaso es ruidoso. Ninguna de estas ciencias sirve para nada en este campo de la narrativa contemporánea. En última instancia, los hombres y las mujeres resultan siempre impenetrables, irreconocibles, insobornables.

El crític fa aleshores una referència al traductor i a la seva versió –que qualifica de “bien cuidada”–, i una reflexió molt interessant al voltant de la traducció, que reproduïxo, i a la qual em referiré en l'apartat d'anàlisi de traduccions:

En el «Rincón del confesor» de INSULA, en uno de sus últimos números, aparece un trabajo muy incisivo de Antón Amargo con sus indiscutibles verdades acerca de la calidad de las traducciones castellanas de estos tiempos, la desfachatez imperante de tantas editoriales y esa necesaria urgencia de una asociación responsable que controlara el buen orden del conocimiento de las literaturas extranjeras. Como se verá, en nuestro país, un trabajo que jamás llegaremos a lograr por tantas razones interesadas. Hay una escuela de traductores que no funciona, que debiera poner su visto bueno, exigir un certificado de estudios y tantas cosas más. Un carnet de identidad serio. Pero esto es el cuento de nunca acabar, donde el crítico literario tiene una máxima responsabilidad.

Pérez Minik completarà aquesta visió de la recepció i traducció de literatura estrangera a Espanya en el pròleg del llibre que citava més amunt, *La novela extranjera en España* (que comento a la fitxa 29), seguint aquesta línia crítica i desencantada del panorama editorial espanyol. Però retornem ara al fil contradictori de la seva argumentació en la ressenya de l'obra de Böll. El crític planteja seguidament la qüestió de la tria per part de l'autor alemany d'un personatge vulgar i poc interessant per fer una radiografia de l'evolució històrica alemanya dels darrers anys:

La conducta del autor nos parece terriblemente injusta. En el fondo de toda esta obra hallamos de manera diáfana una denodada ironía, un escepticismo incontenible y hasta algún aspecto cínico de la mejor calidad. El se contenta con una valiosa posición estoica, con su gusto de descubrir la verdad sea como sea, un entretenimiento de buen burgués.

Pérez Minik destaca, malgrat les impressions inicials, el valor moralitzador de l'aparent retrat objectiu dels personatges presents en aquesta obra de Böll. Aquesta dimensió moral de l'obra relaciona l'autor amb el cristianisme, diu el crític:

No sabemos lo que habrá influido sobre Heinrich Böll su conciencia cristiana como en los casos de François Mauriac, Graham Greene o Alexander Solzhenistin. Dentro de sus grandes o pequeños estercoleros nace siempre una flor inocente, como ya se ha escrito. Hay que salvar siempre a alguien. Este complejo redentor también lo posee Heinrich Böll muy bien desenvuelto, y por lo menos a Leni está siempre dispuesto a perdonarla, admirarla o aliviarla.

Altra vegada es posa de manifest clarament l'ambigüitat en la valoració de l'obra que caracteritza tot el treball de Pérez Minik, la qual cosa al capdavall acaba provocant una total desorientació. Cal dir que a Alemanya aquesta obra, igual com *Ansichten eines Clowns*, provocà la divisió de la crítica, de la qual rebé qualificatius que es belluguen

entre 'Meisterwerk' ('obra mestra') fins a 'Schlampige Schreibung' ('xerrameca malgirbada')<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Adapto el terme: 'Schreibung' és un terme despectiu per referir-se a l'escriptura desmesurada i sense interès. El terme 'Schlampig' fa al·lusió al desordre, a la descurança amb què es fa una activitat.

#### **Fitxa n.24**

*Autor:* Gomis, Joan.

*Lloc i data d'aparició:* Editorial Nova Terra; 1973.

*Títol de la publicació o estudi:* *Catolicisme i societat capitalista*

*Àmbit:* Assaig.

*Catolicisme i societat capitalista*, estudi a través de l'obra de tres novel·listes cristians de l'evolució del catolicisme en el món occidental durant el segle XX, es publica l'any 1973, però el procés d'elaboració de l'obra se situa en els anys anteriors a la seva publicació. No és fruit de l'avinentesa del Nobel. Gomis fa referència en el pròleg a aquest assaig a la concessió del premi a l'escriptor alemany en el moment en què ell està escrivint el seu estudi: "Però Böll, que posteriorment a aquest estudi ha obtingut el Premi Nobel..." (p.10)

En el capítol dedicat a l'escriptor alemany, Gomis especifica que inclou en la seva anàlisi les obres escrites fins a finals dels seixanta; concretament l'última obra que té en compte és *Ende einer Dienstfahrt* (títol que Gomis tradueix al català com a *Final d'un viatge de servei*) publicada el 1966, tot i que en algun moment l'autor fa alguna referència a *Gruppenbild mit Dame*, de 1971 (títol que ell tradueix al català com a *Foto de grup amb senyora*). Gomis diu:

Aquestes són les dades de postguerra fins on abarquen les novel·les de Böll publicades fins a la data de redacció d'aquest estudi, i l'escriptor continua treballant perquè els alemanys «s'encarin amb la veritat». (p.180)

Voldria remarcar, doncs, que l'interès i el coneixement que Gomis té de l'obra de Böll no és resultat de la gran difusió que comporta la concessió d'un Nobel, sinó que ve de més lluny; i en cap cas tracta d'un estudi improvisat. Les seves característiques – és un assaig sociològic– tampoc ho permetrien: ni per l'extensió ni per la profunditat. L'obra ressegueix l'evolució del catolicisme en la literatura europea des de finals del segle XIX fins als setanta del segle XX a partir de tres autors susceptibles de ser classificats sota l'etiqueta controvertida de 'novel·listes catòlics': François Mauriac, Graham Greene i Heinrich Böll. Veurem de seguida, perquè l'autor de seguida ens l'explicita, quina és la perspectiva des de la qual aborda l'anàlisi de l'obra d'aquests escriptors. El que m'interessa recalcar abans que res és que l'assaig de Gomis –el

capítol de Gomis dedicat a Böll, de fet– és, a pesar dels límits d’anàlisi des dels quals ell treballa, l’estudi més complet sobre l’obra de Böll que s’ha fet mai a Espanya. L’autor demostra un coneixement detallat de les obres que comenta i les integra en una visió global i coherent, tot oferint-ne una interpretació plausible i contrastada. Els assaigs que vindran més tard –fins a l’actualitat– són en alguns casos més tècnics i apliquen una metodologia potser més científica, però no inclouen una perspectiva global de l’obra de l’autor germànic. L’autor ens delimita molt clarament ja en la introducció perspectiva i manera d’abordar el material treballat:

Es tracta de dir que em va semblar interessant d’emprendre una investigació –de la qual aquest és el primer volum–, en la qual alguns escriptors cristians fossin estudiats des d’aquest angle que sembla encara inèdit en aquest tipus d’obres, si més no en treballs extensos i sistemàtics. Estudiar aquestes obres dins la història i la interacció de tota la realitat social. Veure de quina manera diferents literats cristians situen la seva obra dins aquest marc; de quina manera el reflecteixen i en quina mesura són influïts per ell; quin retrat de la societat donen i quines conclusions es poden deduir d’aquests retrats; en quina mesura i de quina manera la visió cristiana d’aquests autors mira d’actuar sobre aquelles realitats... (p.7)

Unes observacions metodològiques. El camí d’accés a les tres obres estudiades aquí no és sempre el mateix, perquè està en funció també de l’autor estudiat. Així, l’obra novel·lística de Mauriac és en realitat una sola obra que al cap i la fi té el mateix argument, es refereix al mateix àmbit geogràfic i temporal, i en la qual no hi ha realment evolució [...] En el cas de Graham Greene, en canvi, hi ha una notable evolució, i les obres se situen en escenaris i temps diversos [...] El cas de Böll és intermedi: l’evolució és menor que la de Greene i més gran que la de Mauriac; l’àmbit geogràfic és sempre el mateix però no el temporal. Per tant, el camí d’accés participa dels altres dos: a vegades l’obra és examinada com un tot, i a vegades l’estudi és cronològic; també la referència als arguments és superior que en el cas de l’estudi sobre l’escriptor francès. (p.9)

Gomis justifica en aquesta introducció al seu estudi l’ús de l’etiqueta ‘novel·la catòlica’ per qualificar l’obra dels autors que descriu i per fer referència a un determinat corrent literari occidental característic del segle vint. En general, i Böll també ho fa, els novel·listes qualificats com a representants d’aquest corrent neguen la pertinença a cap escola. L’assagista català argumenta:

Dit d’una altra manera: una de les característiques fonamentals d’alguns escriptors, sense la qual la seva obra seria ben diferent, és la fe cristiana que es tradueix en els seus llibres –encara que,

naturalment, aquesta fe pot tenir alts i baixos, i reflectir-se amb intensitat diferent en uns llibres o en uns altres. (p.8)

Gomis destaca el naixement d'aquesta perspectiva d'escriptura com un fenomen característic del segle XX i amb aquest treball intenta respondre a la qüestió:

Per què aquesta literatura apareix, precisament quan al món anomenat cristià es fa present la realitat d'una descristianització? (p.8)

Per fer-ho recorre a l'obra d'aquests tres autors:

La seva obra cobreix doncs, dins el possible, l'evolució d'aquesta societat des de la fi del segle XIX fins a la dècada dels seixanta del nostre segle; va d'una societat que viu encara la primera revolució industrial fins a l'anomenada societat postindustrial o de consum. (p.8)

El capítol dedicat a Heinrich Böll duu el títol de 'Dos mons'; fins al final de l'anàlisi de Gomis no podrem aclarir el perquè d'aquest nom. Primer caldrà resseguir l'anàlisi feta per l'intel·lectual català. Gomis, com ens avisava al pròleg, aborda l'anàlisi de l'obra de Böll no aplicant exactament una perspectiva cronològica, sinó en primer lloc temàtica. Analitza els cinc aspectes següents de l'obra de l'autor, classificats per apartats: 'Moralisme satíric a Alemanya' (I), 'Nazisme, guerra, militarisme' (II), 'El sistema econòmic' (III), 'La situació política' (IV) i 'Un cristianisme d'encarnació' (V). Els temes abordats a cada apartat són valorats de forma global, però l'autor també té en compte l'evolució cronològica de la producció bölliana en aquests àmbits. Això és especialment evident en el capítol II, però en els altres també és recognoscible. Els noms dels apartats del capítol ratifiquen l'afirmació feta per Gomis que la seva anàlisi incideix sobretot en les relacions de la literatura amb la realitat. Tanmateix, l'autor no oblida al llarg de tot el seu treball que el material amb què treballa és material de ficció i que per tant cal anar molt en compte a l'hora d'establir paral·lelismes entre ambdós àmbits. A l'hora de buscar en els protagonistes de les obres de Böll un *alter ego* de l'escriptor, per exemple, caldrà ser prudent. És naturalment plausible que les opinions i punts de vista de Heinrich Böll s'expressin per boca dels seus 'herois' –precisament en les crítiques alemanyes a les seves novel·les apareix sovint aquest retret–, però l'equació personatge = autor no és lícita de fer. Un dels exemples més conflictius d'aquesta



confusió és la identificació de Böll amb el seu *clown*, que es dona per feta sovint a la crítica<sup>81</sup>. Gomis diu:

Com sempre, no cal posar en boca de l'autor, al peu de la lletra, les paraules dels seus personatges, encara que siguin els tractats per ell amb més simpatia, però es pot concloure, pel que es diu sobre el SPD, a aquestes novel·les, que dintre aquell sector de personatges una de les dificultats per a la seva participació política és el poc entusiasme despertat per la social-democràcia. (p.216)

En el primer apartat, Gomis fa un repàs de la biografia de Böll i també de la situació sociopolítica d'Alemanya des de la Primera Guerra Mundial. Tal com assenyala l'autor català, l'obra de Böll se circumscriu geogràficament a Alemanya i històricament a l'Alemanya del seu temps. Gomis diu:

Per totes aquestes circumstàncies, no és gens estrany que l'obra de Böll sigui limitada geogràficament i històricament: com si l'experiència hagués estat dura i el deure de dir la veritat a una societat determinada massa urgent perquè l'escriptor pogués distreure's evocant altres circumstàncies, altres geografies, problemes diferents. (p.180)

Una justificació interessant d'aquesta perspectiva és la següent:

Més aviat pot ser una de les conseqüències d'un examen de consciència honrat, que defuig voler donar les culpes als altres: «els altres» van obstaculitzar l'expansió colonial de Guillem II; «els altres» ens van imposar el tractat de Versalles; «els altres» van portar Europa, des de l'altra banda de l'Atlàntic, a la crisi econòmica del 29; «els altres» no van barrar el pas al creixement de Hitler; «els altres» van bombardejar les nostres ciutats; «els altres» van dividir el nostre país. Davant el mirall de la consciència, Böll només hi posa els alemanys... (p.181)

Gomis fixa també quin és el marc socioeconòmic general al món occidental, en el qual també s'emmarquen les novel·les de Böll; aquesta puntualització adquireix especialment sentit si recordem que l'estudi de Gomis inclou l'anàlisi de dos autors cronològicament anteriors a Böll: Mauriac i Greene. Però també per entendre la posició marginal en la societat que ocupen la majoria dels seus personatges.

---

<sup>81</sup> Klein, Michael (1973)

Apareix com una societat on les reivindicacions més urgents de les masses han estat, sinó ateses plenament, sí esmussades per un sistema on juguen diversos factors —el neo-capitalisme, les pressions social-democràtiques, el fet que, malgrat tot, el valor justícia social hagi pujat a l'escala de la consciència col·lectiva. (p.182)

Atès que descriu una societat anomenada integrada i els seus precedents, resulta significatiu que la majoria dels protagonistes de les seves novel·les per no dir tots, no estan realment integrats. (p.183)

Dos indicis de les transformacions sofertes a Europa i al món al llarg del segle XX queden reflectits en les obres de Böll. D'una banda la localització de les ficcions: les seves novel·les se situen gairebé sempre en un àmbit urbà i el sector econòmic més habitual és el terciari. De l'altra, el retrat de la intervenció explícita de la jerarquia eclesiàstica en els assumptes d'Estat: "l'Església jeràrquica ocupant llocs de poder o amb interdependència amb ell". Gomis abordarà extensament aquest aspecte en l'apartat cinquè del capítol, i hi farà una diferenciació entre l'Església i el poder als països llatins i als països anglosaxons.

En el segon apartat del capítol, 'Nazisme, guerra, militarisme', Gomis aborda un dels aspectes més genèricament comentats per la crítica espanyola, i també per la crítica alemanya, de l'obra de Böll: la seva actitud enfront la guerra, el nazisme i el militarisme. La història recent d'Alemanya i la història personal de Böll, l'en fan un testimoni excepcional. La seva integritat moral, diu Gomis, li proporciona una perspectiva d'anàlisi poc habitual a Alemanya:

No hi ha, a l'obra de Böll, una paraula de justificació per a la guerra, una excusa, unes imatges heroiques, una gota del còctel dels ex-combatents d'arreu: una mica de melangia, una copa de patriotisme, una copa de bon record per les victòries, dues cullerades d'acusació per la mala sort de les derrotes, i la guinda del coratge amb el qual vam lluitar, nosaltres, assaltant aquella posició. (p.188)

A diferència del que havia succeït a la Primera Guerra Mundial, Böll destaca que l'ambient entre els soldats alemanys que participaren a la Segona no era precisament d'eufòria. L'entusiasme, la il·lusió i el patriotisme que es desprenen de les obres del jove Ernst Jünger no tenen equivalent entre els soldats alemanys de la Segona Guerra Mundial i tampoc en l'obra de Heinrich Böll. La paraula que en les narracions, les

novel·les i les entrevistes resumeix millor la guerra és 'avorriment'. Gomis destaca aquest aspecte al costat de l'absurd i el ridícul del sentit de la guerra.

Però la literatura de Böll, diu Gomis, vol ser sobretot un testimoni del que va succeir, una lluita contra l'oblit, i una actitud vigilant i crítica de construcció de la nova realitat de la República Federal d'Alemanya. En relació al nomenament de Kiesinger – amb un passat nazi explícit– com a canceller de la República Federal, Gomis cita les paraules de Böll: “Però, jo, Böll, no ho accepto encara que el món sencer, fins i tot el gran rabí, donessin la seva benedicció al nostre distingit canceller”. Gomis hi afegeix:

Ell, Böll, no ho accepta. No vol absoldre una part de la història alemanya. Encara que el món sencer ho acceptés, ell no vol embellir el record de la guerra, pintar la Wehrmacht com una gloriosa màquina militar, excusar d'alguna manera el nazisme, servir –una més al llarg de la història– una imatge falsa de la guerra. (p.189)

I els protagonistes de Böll tampoc no obliden, la majoria d'ells han patit el nazisme i la guerra i en són víctimes. Gomis ho formula així:

Perquè no vol que s'oblidi el kàiser, la guerra del 14, Hindenburg, el nazisme, les denúncies i persecucions, les tortures i els camps de concentració, la guerra... Perquè, segons les novel·les de Böll, hi ha massa gent que oblida, i que continua, a la República Federal, disposada a menjar del «sacrament del búfal»... (p.195)

En el tercer apartat, Gomis ressegueix el retrat de la situació econòmica d'Alemanya que es desprèn de les novel·les de Böll, aplicant naturalment una perspectiva cronològica. Les primeres obres retraten la fam de la postguerra i aquest és un element que resta, destaca el crític, encara que sigui en forma de record, en obres molt posteriors. L'autor alemany pertany al grup d'intel·lectuals que van creure que la destrucció total del país oferiria una possibilitat única als alemanys de construir un estat nou que corregís els vicis dels anteriors i que s'orientés cap a un model més just de societat. Ben aviat aquesta esperança es veurà frustrada, com tantes altres. L'autor alemany presenta en algunes obres de començaments dels cinquanta alguns personatges representants de sectors socials alemanys que al llarg del nazisme i en la postguerra no van viure situacions de penúria econòmica i de necessitat, com la majoria de la població: industrials i capitalistes en absolut acord amb el poder nacionalsocialista. Gomis ho formula així:

És sabut que el «Partit nacionalsocialista alemany del treball», malgrat el seu nom i la seva retòrica demagògica va muntar el seu imperi sobre una societat capitalista sense tocar-ne l'estructura econòmica i amb la col·laboració majoritària del gran capitalisme. Segons les novel·les de Böll, es podria concloure que el nazisme fou una onada que no va distingir entre classes socials –ni entre membres d'una mateixa família de la mateixa classe–, una onada que esquitxava o no segons el caràcter de cadascun, les conviccions, les circumstàncies, però que de tota manera hi havia entre nazisme i capitalisme una mena d'entesa tàcita que seria respectada mentre l'oposició no fos massa forta. (p.200)

Böll observa en la postguerra alemanya com es van refent lentament i sense massa enrenou les antigues estructures existents a Alemanya abans de la destrucció total, per acabar tornant a un sistema de relacions exacte al que ja existia, amb les mateixes persones en els mateixos llocs de poder. Gomis diu:

Hi ha un sistema econòmic, un mecanisme, que porta la fàbrica Holstege a beneficiar-se de les guerres i de la gana; que porta Schnier a dir paraules pomposes i buides a la televisió i a negar ajuda al seu fill sol i abandonat al pis de Bonn; que porta el pare d'Ulla a acumular malediccions al seu compte corrent; a una família de cinc persones a disposar de menys espai per viure que un gos. A l'estendard d'aquest sistema no s'hi pot posar la paraula «Justícia», i és el mateix que el sistema econòmic del temps del nazisme. Però, si s'ordenen cronològicament les novel·les de Böll es veu que dins aquest sistema s'ha aconseguit de manera realment ràpida un augment del nivell econòmic de la societat des dels anys de la gana.

Tal com observa Gomis, en les successives obres de Böll és perceptible una evolució favorable de la situació econòmica a Alemanya, i així la pobresa de la postguerra va desapareixent com a teló de fons en les seves narracions. Tot i així, Böll posa en evidència els desajustos existents en el sistema capitalista i la seva deshumanització progressiva que, com a *Ende einer Dienstfahrt* (l'última obra que Gomis comenta i el títol de la qual ell tradueix per *Final d'un viatge de servei*), condueixen a la indefensió de l'individu enfront de l'Estat.

El següent àmbit temàtic de la producció bölliana que aborda Gomis és el de la política. L'assagista català inicia aquest apartat assenyalant un canvi significatiu en l'actitud política dels protagonistes böllians en la darrera novel·la de l'autor, *Ende einer*

*Dienstfahrt*. L'apatia característica de la majoria de personatges böllians desapareix per complet i aquesta obra és gairebé una incitació a la revolta:

La protesta dels Gruhl contra el respecte idolàtric de les lleis, que va ser un dels fets claus del nazisme, contra una mentalitat i contra tot un sistema de l'Alemanya de postguerra és una de les més espectaculars de les novel·les de Böll –i potser podria tenir una significació el fet que és una protesta que es manifesta fora dels camins habituals: no creu en aquests, són insuficients, no són proporcionats pel que es necessita–. (p.209)

Gomis fa tot seguit un repàs de l'actitud política dels herois böllians i detecta en la majoria d'ells una actitud passiva. Gairebé tots, especialment al llarg del nazisme, adopten una actitud crítica amb el poder, però resignada en la majoria dels casos. També en la societat de la restauració la majoria renuncia a una actitud bel·ligerant. La via de protesta més habitual és l'automarginació social. Hi ha algunes excepcions, com Johanna Fähmel a *Billar a dos quarts de deu*, personatge que opta per l'acció per posar de manifest la protesta davant la injustícia, i en un acte públic dispara un tret a un antic nazi, un dels responsables de la seva desgràcia familiar, el qual torna a ocupar llocs de responsabilitat en el nou aparell democràtic. El comentari de Gomis és molt pertinent:

Es tracta de tenir bona memòria, i bona vista –per reconèixer en l'aspecte decent d'ara tot allò que en el passat fou brutal. Però ja es veu que una novel·la com *Billar a dos quarts de deu*, dedicada a combatre el culte de la violència i de la força, no pot presentar com a solució col·lectiva l'atemptat polític, generalitzant l'acte de la vella escapada del sanatori mental. Aquest servirà per refrescar la memòria i la protesta de tots, però la protesta viable serà, segons aquesta novel·la, la integritat personal, no oblidar què va passar ni deixar-se enganyar pel que passa, mantenir-se fidels –i apartats. No es pot negar el valor ètic d'aquesta actitud, ni fins i tot la seva influència social [...] Però és evident que es tracta d'un combat amb mitjans desiguals, perquè els adversaris tenen una xarxa d'organitzacions polítiques, cíviques, econòmiques... (p.213)

Gomis relaciona l'actitud poc combativa dels personatges de Böll amb una evolució perceptible de no compromís individual en la societat moderna. El crític intenta buscar una resposta en les característiques dels sistemes democràtics occidentals (“les injustícies són menors”; “el marge de llibertat és més gran”; “els seus personatges no són del tipus que se senten atrets per la política”; “els camins de l'acció no resulten atractius”). Gomis vol veure en aquests personatges un reflex de l'actitud política del

mateix Böll, que fins al moment de l'escriptura d'aquest assaig s'havia mantingut allunyat de qualsevol compromís polític.

Però això no és el que aquí importa. El que importa és que, segons les novel·les de Böll, aquest sector disconforme mostri com una indiferència o un desencís per l'acció política mentre veuen que els adversaris la utilitzen i en treuen bona part de la seva força. (p.214)

Gomis presenta tot seguit un panorama de la situació política a les dues Alemanyes i la postura crítica del novel·lista tant amb els partits democràtics de la República Federal com amb el sistema dictatorial implantat en la República Democràtica. Gomis destaca que l'obra de Böll és una crítica al sistema capitalista occidental però que no ofereix alternatives sòlides o viables: la integritat al preu de la marginació no és una alternativa real. La seva obra és clarament un esforç contra l'oblit del passat i contra la resignació inconscient del present. Però quin és el camí de la reforma?

Gomis introdueix el capítol decisiu d'aquesta obra amb la frase: "La majoria d'aquests protagonistes crítics de les novel·les de Böll són catòlics. Caldrà veure, finalment, de quin catolicisme es tracta."

El darrer apartat del capítol, 'Un cristianisme d'encarnació', és el més llarg de tots, i Gomis hi presenta la dimensió catòlica de l'obra de Böll com l'element catalitzador de tots els altres aspectes que cal incloure-hi, i que l'assagista català ja ha presentat. El títol de l'apartat ja és prou significatiu, i Gomis recorre les obres de Böll per fixar quina és la seva particular manera d'entendre el catolicisme, i quina no ho és. Per a la correcta interpretació de la postura i de les tesis de l'autor de Colònia és molt útil i interessant el breu resum que Gomis fa de la història del catolicisme a Alemanya – especialment des del segle XIX amb la unificació alemanya–, de les relacions entre catòlics i protestants, i de les relacions de l'Església catòlica amb l'Estat alemany i els diferents partits polítics.

Els catòlics representen a Alemanya una minoria que fins a èpoques molt recents ha mantingut relacions difícils amb el poder. Durant el nazisme, per exemple:

En els sectors catòlics que no van acceptar el nazisme, i que per aquest motiu van sofrir alguna forma de persecució, aquesta actitud va contribuir a un aprofundiment del mateix cristianisme – semblantment en els protestants–, ferment que després de la guerra va influir força en el

moviment de renovació que va portar al Vaticà II. Després de 1945, la CDU i la CSU són la transformació de l'antic Partit de Centre –ara sí realment integrant catòlics i protestants [...] D'aquesta actitud de desacord dels catòlics amb el nazisme, amb tots els seus matisos, n'hi ha nombrosos exemples a les novel·les de Böll. (p.222)

Fetes aquestes precisions, Gomis passa a definir millor, a partir de les obres de ficció de Böll, les tres actituds possibles que els catòlics alemanys van adoptar de cara al poder nacionalsocialista. Acabem de veure el sector crític, però també hi hagué aquells que acceptaren el nou poder i, sense col·laborar-hi massa activament, donaren el seu vist-i-plau a la seva política. La família Holstege de *Casa sense amo*, per exemple.

Finalment hi hagué el sector dels que clarament col·laboraren amb els nous dirigents nazis, entre ells els monjos de l'abadia de Sankt Anton, motiu central de la novel·la *Billar a dos quarts de deu*:

Almenys és cert que s'acusa a una part de l'Església d'haver traït el manament de Crist durant el temps del nazisme: sacrificant éssers humans als ídols: Führer, Pàtria, Poble. (p.225)

Un cop revisat aquest aspecte, Gomis passa a analitzar quina és la postura de Böll enfront l'Església Catòlica al llarg de la postguerra i la restauració alemanya, i quina imatge en dona a través de la seva obra. Gomis aborda un dels aspectes essencials de la nova situació del cristianisme en les democràcies europees:

La postguerra fou, a molts països de l'Europa occidental –Itàlia, Alemanya de l'oest, Holanda, Bèlgica, Àustria, França– l'hora del triomf de les democràcies cristianes, que ocupen el poder o almenys tenen un paper imprescindible en el joc polític; [...] Era, en aquests països, la definitiva entrada col·lectiva, viable i en bloc dels cristians a la democràcia liberal a la qual un dia els seus antecessors s'oposaren o condemnaren. (p.226)

De tota manera, la posició dels catòlics a Alemanya, diu Gomis, és ben diferent de la que podien tenir a Itàlia “amb la influència vigorosa del Vaticà i de l'episcopat sobre el partit confessional, ni l'ajuda mútua –i sovint la confusió– de les xarxes eclesiàstiques i del partit.” L'autor català mostra l'Església alemanya retratada per Böll, la situació influent d'alguns membres de la jerarquia eclesiàstica catòlica, però també alguns personatges que representen una Església més allunyada del poder i més pròxima a la gent, com el pare Kolb a *Ende einer Dienstfahrt*, el qual en el judici als Gruhl es permet el següent comentari en relació a les seves idees: “les seves manifestacions no

eren una simpàtica originalitat, sinó teològicament indiscutibles; el que ell, el fiscal, qualificava de doctrina de l'Església, havia nascut de la necessitat d'estar en bones relacions amb les potències d'aquest món, però allò no era teologia, sinó adaptació.”

Interessant la inclusió en el discurs de Gomis d'una breu al·lusió a la situació espanyola:

Tots aquests exemples donen una imatge diferent de la que seria la corresponent a la situació italiana –i no cal dir en una situació del tipus de l'Estat confessional espanyol. (p.228)

Sobretot és interessant perquè és una de les primeres al·lusions comparatives que trobo en tot el material de recerca a la situació política contemporània a Espanya. Böll destaca en les seves obres el paper progressivament intervencionista de l'Església catòlica en la política alemanya. A Espanya no cal recordar el caràcter que tingué el règim franquista i el paper que hi jugà la jerarquia eclesiàstica des del seu inici.

Un panorama ampli dels diferents corrents, grups i protagonistes de l'Església alemanya és descrit a *Opinions d'un pallaso*, diu Gomis; especialment hi ha retratats els sectors més pròxims al poder, en instàncies ben diferents: des de les jerarquies eclesiàstiques, fins als ideòlegs dins l'Església, fins als catòlics seglars amb influència política o intel·lectual...

En el paràgraf que citaré tot seguit, Gomis exposa molt clarament un altre dels temes centrals d'aquesta novel·la al voltant del qual, de fet, s'organitza la trama argumental: el de les relacions del clown amb Marie. Crec que Gomis aborda el tema amb una gran naturalitat i claredat, a diferència de la manera com els crítics Blanch o Tijeras ho havien fet en els seus articles de crítica uns anys abans, i això demostra una certa afinitat en la interpretació del catolicisme de Böll per part de Gomis, o com a mínim una predisposició a analitzar els seus plantejaments i a entendre'ls:

Schnier no pot suportar el legalisme dels catòlics, i se sent confortat quan el capellà Behlen –que després deixarà els hàbits, i aquí Böll planteja amb anticipació el problema del celibat obligatori–, parla de la «caritat de Déu, que és més gran que el pensament més jurídic dels teòlegs». No pot suportar el legalisme que li oposen en la seva relació amb Marie, i pensa que el que «havia llegit sobre l'anomenat amor físic, i els altres anomenats amors, ho considerava una bestiesa. Jo no podia separar una cosa de l'altra». Mentre els capellans pensen que l'home és un ésser polígam i «encaixonen la naturalesa per una via que en diuen adulteri». Schnier, en el fons, ataca la



tradicional divisió entre ànima i cos, i per això està d'acord amb la recta interpretació catòlica que «són els consorts els qui s'administren mútuament el sagrament»; així, Marie és la seva dona i si es casa amb Züpfner serà adúltera i fornicarà. No està d'acord amb els arguments legalistes que li oposen els catòlics, i a més troba que aquestes normes s'apliquen de manera diferent segons la importància de les persones. (p.230)

Gomis acaba el seu comentari a *Ansichten eines Clowns* amb les següents paraules:

Però la crítica d'*Opinions d'un pallaso* sembla suggerir que és difícil jugar net quan els dirigents estan a l'òrbita del poder, i difícilment poden deixar d'estar-ho quan hi ha un gran partit confessional que, entre altres coses, aspira a la unitat política dels catòlics i és un conglomerat de tendències inevitable en tota democràcia cristiana forta, perquè aquella aspiració vol dir agrupar gent de classe social i d'opinió diverses. (p.230)

Tornem ara a abordar el tema central d'aquest assaig: les relacions Església/Estat (en una societat capitalista). El pas següent en l'argumentació de Gomis és clau en la interpretació que l'assagista fa de Böll, en la construcció d'aquest capítol sencer i en la tesi que d'alguna manera –i a través dels autors que Gomis analitza– hi ha al darrere del llibre sencer. Les obres de Böll presenten d'una banda una crítica duríssima a la jerarquia eclesiàstica i a una manera de viure la religió. Però els personatges que representen una altra manera de viure el cristianisme en les seves obres –per marginals que siguin– són molt nombrosos i constitueixen una alternativa explícita. Gomis diu que el cristianisme autèntic que simbolitzen aquests personatges ha passat de ser excepcional en les obres de Mauriac a ser nombrós a les obres de Böll. Els personatges que el representen en les novel·les de l'autor alemany pertanyen a totes les classes socials i a totes les procedències culturals possibles: industrials, intel·lectuals, obrers, mestres, treballadors... Aquest canvi és essencial.

Seguim ara Gomis en l'exposició de les seves tesis, no reformulo els seus plantejaments perquè em sembla que a partir d'aquestes cites es pot reconstruir molt millor la seva argumentació. Parlant de les característiques dels personatges acabats d'esmentar, diu:

Quin és el seu tipus de catolicisme? Es podria dir que ha deixat de ser un mer catolicisme de transcendència per convertir-se molt més en un cristianisme d'encarnació. (p.231)

Les novel·les de Böll, fins ara, si afegeixen alguna cosa a aquelles paraules és precisament en el sentit d'encarnació, de Crist fet germà, inscrivint-se així en el moviment catòlic renovador preconciliar. Hi és clarament visible el corrent contra el legalisme de l'Església i contra l'Església com a institució poderosa que cau a la temptació de no complir la seva missió –que és precisament centrada en el manament de «pastureu les meves ovelles». (p.232)

L'Església dirigent, llunyana o gairebé absent a les novel·les de Mauriac i de Greene, preocupa aquí aquests personatges. Per una banda hi té més pes que a les societats descrites per aquells autors, però també perquè el valor de «testimoniatge», encara que aquesta paraula no sigui emprada a les novel·les de Böll, té prou importància per a aquests catòlics, i l'Església dirigent pot donar un testimoniatge que sigui contrari al cristianisme d'encarnació. Aquest és un dels motius de la crítica de les novel·les de Böll. Aquests catòlics són més o menys conscients que el Déu encarnat troba obstacles segons com sigui la institució eclesiàstica. (p. 232)

Però això no significa que l'encarnació no tingui unes exigències morals. Al contrari; el que passa és que són diferents de les d'una altra concepció del catolicisme. Schnier, parlant de l'expressió «concupiscència carnal», diu que «jo no conec res carnal fora de les carnisseries, i fins i tot aquestes no són del tot carnals.» (p.233)

Contràriament, el que ha pujat de manera visible a l'escala de valors d'aquests personatges són totes les exigències ètiques d'abast clarament social: la justícia a la societat, el respecte a la vida dels altres, la lluita contra tot allò –l'Estat, la pàtria, les lleis– que s'elevi a ídol i oprimeixi o destrueixi els homes [...] ...el que els preocupa és el bé i el mal encarnats històricament i sociològicament, els de cada dia, i una mena d'obstinada fidelitat als valors propis i d'oposició a aquells que altres intenten imposar. (p.233)

De tota manera, dues coses són certes: aquests personatges demostren una evolució en el concepte de cristianisme, centrat en l'encarnació, amb les exigències que comporta. I alhora, tal com és representada en les novel·les de Böll, aquesta manera de veure i de viure el catolicisme apareix com el resultat d'una sòlida tradició i com un sector realment present i fortament implantat a la societat de la qual forma part. És lògic que, amb les dades d'aquestes novel·les, no es pugui ni aproximadament xifrar la importància numèrica d'aquest corrent. Tal vegada, a *Opinions d'un pallasso*, es pot sospitar que és més reduït que l'altre corrent catòlic, però també és cert que aquest és més vistent perquè està a l'òrbita del poder. Són, en tot cas, dos corrents sòlids. Dos mons. (p.235)

Amb aquesta argumentació arribem al final del capítol i tornem al començament: és a dir al títol. Gomis introdueix la idea de dos cristianismes possibles. La seva argumentació, però, no s'acaba aquí.

En un epíleg, Gomis presenta les conclusions de la seva anàlisi. La comparació dels tres autors esmentats li serveix per dibuixar una evolució de la interpretació del cristianisme en el món contemporani i del paper que hi juga. De Mauriac a Böll s'abracen unes estructures socials i de pensament que s'han modificat profundament. És important no oblidar que la perspectiva d'aquests autors, així com la del pensament cristià en general, s'ha inscrit sempre en societats en què el cristianisme era el credo oficial. Les veus de Mauriac, de Greene i de Böll són sempre, però, crítiques i reivindiquen d'alguna manera una cristianització autèntica de la societat. Reivindiquen una societat on dominin els valors de solidaritat i fraternitat que es desprenen de l'Evangeli. Gomis resumeix l'actitud dels tres escriptors de la següent manera:

Malgrat les diferències entre els tres autors, hi ha un denominador comú: el catolicisme representa aquí una insatisfacció i una inquietud. El catolicisme, cal precisar-ho, quan és presentat com a viscut autènticament o com un intent de viure'l amb autenticitat. Pel que fa a tots aquests personatges, aquella definició de Graham Greene que els indicis que distingeixen la civilització cristiana –potser caldria dir el cristianisme autèntic encarnat en una societat– són «l'esperit indecís, la consciència inquieta, la sensació de fracàs personal», podria ser fins a cert punt una bona definició.

Tot seguit Gomis repassa les característiques de les societats retratades pels tres novel·listes per observar el canvi d'aquesta perspectiva crítica. A Mauriac el catolicisme s'associa a la burgesia i a les classes dirigents, i molt pocs personatges participen del cristianisme autèntic. Aquest sembla més aviat destinat a desaparèixer. El capitalisme retratat per Mauriac és un capitalisme a penes corregit o transformat, el veritable cristianisme no té cabuda en les seves estructures, organitzacions, relacions, normes i costums. Els sectors conservadors no estan organitzats políticament i temen els seus adversaris polítics i ideològics: republicans, radicals, obrers i camperols, que són bàsicament a-religiosos. El cas de Greene és particular i sociològicament poc representatiu perquè la seva obra s'emmarca en una Anglaterra en absolut catòlica; per a l'escriptor aquesta religió minoritària resulta atractiva, però, en el moment en què sobreposa precisament “la imatge de Déu amor i misericòrdia i els fidels, que són minoria, a una imatge de Déu legalista.” A Böll, els catòlics crítics “són un sector de consciència social i cívica notablement més elevada”. La seva representativitat social i el seu nombre han augmentat notablement. La resposta a aquest increment en la presència social del catolicisme, la troba Gomis en la seva evolució sociològica i en les

seves implicacions progressives amb el poder, des d'un posicionament cristià explícit. Cal fer altra vegada, però, una distinció important: el catolicisme crític, en les societats actuals, a diferència del catolicisme conservador, que s'ha organitzat en els partits democratacristians, no troba una fórmula adequada d'organització política. Gomis atribueix aquesta realitat sobretot al fet que el cristianisme té entre les capes socials més populars poca tradició i arrelament.

La pregunta resta oberta per al futur: aquest sector continuarà amb una actitud vigorosa en la crítica però insegura o inhibida en la proposta?

La tendència crítica es tradueix en aquestes novel·les en allò que Greene ha dit que era una de les tasques de l'Església: «la defensa de l'individu». La defensa de l'individu contra l'Estat, el poder, les lleis. (p.243)

Gomis torna a recordar en aquestes conclusions que en les novel·les de Böll, tanmateix, els personatges bàsicament no actuen ni protagonitzen revolucions personals. Són, però, una perspectiva crítica:

Això confirmaria el parer que, si els cristians s'han oposat tan sovint modernament a la transformació social, els gèrmens cristians dessacralitzats han contribuït molt a ella en els darrers segles. (p.246)

Dues transformacions profundes han tingut lloc en les societats occidentals al llarg del segle XX que queden recollides en la producció literària dels tres autors aquí presentats, diu Gomis: d'una banda el pas del catolicisme de ser una religió d'ús de classe a ser una religió sobretot de les classes mitjanes, una religió amb futur. De l'altra el pas progressiu de la interpretació del cristianisme com un cristianisme de transcendència a un cristianisme d'encarnació. Segons Gomis l'element transcendent ha desaparegut pràcticament de Böll, tot i que, com l'element d'encarnació, és present als Evangelis:

Es pot dir que de semblant manera que la majoria de la societat catòlica descrita per Mauriac oblidava clarament parts essencials del missatge evangèlic, a la societat catòlica descrita per Böll a les darreres novel·les es tendeix a oblidar altres parts essencials. (p.247)

El que sembla evident, diu Gomis, és que el cristianisme es replanteja històricament. La visió que Marx donava del cristianisme, en què eren necessàries una

classe dominant i una de dominada, sembla que ha estat desmentida històricament, també les opinions de Lenin al respecte han estat superades. Les referències a Marx, en l'Espanya dels darrers seixanta i primers setanta, són obligades, i ens remetent a aquells moviments cristians de l'època que intentaven conciliar les teories marxistes amb el cristianisme. Gomis no dubta del lligam estret entre una determinada concepció de cristianisme i unes determinades estructures socials existents. Fins a quin punt hi ha una interpretació única i veritable del missatge cristià és discutible. Més aviat hi haurà una interacció entre aquest missatge i la lectura possible que cada moment històric permeti de fer. Tornant a la postura crítica dels tres autors estudiats en aquest assaig, Gomis diu:

La motivació més fonda d'aquesta crítica rau en els tres autors en la influència de la concepció del món explícita en els Evangelis –filiació divina de tots els homes i per tant igualtat fonamental de tothom, dignitat humana deduïda d'aquesta filiació i de la finalitat de salvació– i en les exigències ètiques evangèliques –relació fraternal entre els homes. El cristianisme no sembla aquí un intent de justificació transcendent de l'escala de valors d'una classe i de l'opressió d'una societat explotadora.

Gomis s'acosta al final de la seva argumentació. Analitzant el caràcter històric del cristianisme i només com a prova més d'aquest caràcter, l'autor planteja la pregunta:

...com una religió que sociològicament va començar essent de manera clara i majoritària dels pobres i dels oprimits, va anar convertint-se en una altra en la qual el lloc significatiu estava ocupat pels poderosos i els rics? (p.249)

Quan Gomis es planteja el caràcter de la societat actual, en el si de la qual ha estat possible el naixement d'un cristianisme crític de línia evangèlica, diu:

Si els judicis morals i la concepció de la vida de l'home implícits als propòsits i organitzacions de la societat capitalista estan allunyats de la concepció i dels judicis morals evangèlics, com aquestes novel·les indiquen, i si això ha estat tantes vegades desconegut pel cristianisme històric, i si la col·laboració a la transformació d'aquesta societat ha estat tan petita per part del catolicisme històric com mostren aquestes obres, per gran i decisiva que hagi estat la col·laboració indirecta de la concepció evangèlica, no es veu que es pugui negar que un estat social hagi influït i fins i tot engendrat un tipus de catolicisme. (p.250)

Segons aquestes novel·les, i sigui més o menys deliberat en els seus autors, el sistema capitalista apareix com quelcom que «lliga les mans» del que aquests novel·listes consideren el cristianisme

autèntic, i no com quelcom que cal protegir mitjançant el catolicisme. I «més lligat de mans» com més dominaven aquells «principis socials del cristianisme» esmentats per Marx. (p.250)

Per concloure, Gomis retorna a l'actitud crítica dels tres autors i com a exemple final cita l'experiència del cristianisme en Mauriac: de la presència real de Jesucrist en la seva vida, com una veu crítica. Aquesta veu és la que Gomis, interpretant i contemporitzant el pensament de Mauriac, Greene i Böll, espera que acabi imposant-se en el catolicisme actual en la societat occidental: una veu que corregeixi els excessos d'una societat capitalista molt poc 'cristiana'.

La magnitud i les característiques de l'assaig de Gomis demostren que hi ha un sector i un públic en la societat catalana sensible al missatge de la seva obra. Els moviments cristians reformadors tenen a la Catalunya dels anys seixanta i setanta una importància molt gran: moviments cristians obrers, i moviments progressistes cristians més associats a determinats sectors de la burgesia i classes mitjanes catalanes. Aquests grups també existeixen en la societat espanyola, i formen part de la gran quantitat de sectors crítics amb el règim existents. Compten entre les seves files amb personalitats d'una gran credibilitat intel·lectual com José Luis Aranguren o Enrique Miret Magdalena.

### **Fitxa n.25**

*Autor:* González García-Carrascal, Manuel José.

*Lloc i data d'aparició:* Revista universitària *Letras de Deusto* n.5; 1973; pp.173-178

*Títol de la publicació o estudi:* “¿Quién es Heinrich Böll?”

*Àmbit:* Treball acadèmic.

Al llarg de 1973, el professor Manuel José González García-Carrascal, en aquells moments encara de la Universitat de Deusto, publica quatre treballs dedicats a la figura i l'obra de Heinrich Böll. Es tracta de quatre articles de dimensions, estructura i temàtica diferents; també els objectius dels treballs són clarament diferenciats. Dos dels articles segueixen un plantejament d'anàlisi científica i estan publicats en revistes especialitzades; es tracta de dos articles que segueixen un mateix fil argumentatiu:

“El don místico de la sensibilidad olfativa en Heinrich Böll”, publicat a la revista *Letras de Deusto* i “La constante de las sensaciones olfativas en la obra de H. Böll”, publicat a *Filología Moderna*.

Un tercer article apareix també a *Letras de Deusto*, però té un caràcter molt més divulgatiu, com el mateix títol indica “¿Quién es Heinrich Böll?”. El darrer dels treballs de González aparegut el 1973 és la lliçó inaugural del curs acadèmic 1973/74 a la Universitat de Deusto, treball amb unes característiques molt específiques i que duu per títol: “La estética de lo humano. Puntualizaciones a las *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll”.

Començaré per fer una breu al·lusió al breu article “¿Quién es Heinrich Böll?”. Per l'estructura i el contingut, aquest article podria haver aparegut perfectament en un suplement cultural d'un diari o en una revista literària especialitzada, com les que ja hem vist. És un article merament divulgatiu de l'obra de l'autor alemany, que incideix en els seus aspectes bàsics. Pel que fa a les valoracions de la producció bölliana no difereix de les línies dominants ja assenyalades en la premsa especialitzada. Com a aspectes originals i interessants a esmentar d'aquest treball caldria destacar que González fa la presentació de Heinrich Böll basant-se en extractes que ell mateix ha traduït del breu text autobiogràfic *Über mich selbst*, escrit per Böll l'any 1958.

En segon lloc és destacable la referència que fa González a alguns articles publicats a la premsa alemanya al voltant sobretot de la novel·la *Ansichten eines Clowns*, que González cita textualment (a partir de traduccions pròpies). A pesar d'assenyalar dos bàndols entre els crítics alemanys a l'hora de valorar la figura de Böll i

la seva obra més coneguda, González només reproduïx les paraules dels crítics que són clarament favorables a l'autor de Colònia: Joachim Kaiser, Günter Blöcker i H. A. Horst. En relació a la recepció espanyola de l'obra, González fa el següent comentari, tot proporcionant un testimoni directe i contemporani molt interessant en aquest estudi:

De esta lucha, cristalizada en sus experimentos novelísticos a lo “novela nueva” europea, surge la novela más discutida hasta ahora: *Billar a las 9:30*, figuras y cifras como símbolos de una voluntad creadora y constructora: “una nueva fase en su creación artística” (H. A. Horst), que nos colocará a su novela *Opiniones de un payaso*, en el polo opuesto y entre los “best-sellers” españoles de los últimos meses. (p.176)

González certifica un coneixement directe de la producció de l'autor alemany en esmentar que va tenir el privilegi d'escoltar el cicle de ponències que aquest va dictar l'any 1964 a la Universitat de Frankfurt i que duïen per nom “Die Ästhetik des Humanen”. Precisament el nom d'aquest cicle de ponències dóna el títol, com ja he dit, a la seva lliçó inaugural del curs 1973/74 a Deusto. El germanista espanyol també deixa clar que s'ocupa intensament de Böll quan diu que publicarà en el número següent de la revista *Letras de Deusto* una anàlisi àmplia de la seva darrera novel·la, *Gruppenbild mit Dame*.<sup>82</sup> Que González s'ocupa amb profunditat de l'obra de l'autor alemany i de la seva recepció quedarà clar en els articles ja esmentats.

Per la resta, l'article presenta una periodització de l'obra de Böll fins a l'any de la concessió del Nobel i dues valoracions positives d'especialistes alemanys, un d'ells el que es considerava el seu ‘mecenes i protector’ entre els crítics alemanys, des del prestigiós diari *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: Karl Korn<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> No he localitzat aquest article en els números següents de la revista *Letras de Deusto* i tampoc no en tinc cap altra referència. Segurament es tracta d'un projecte de González que no va arribar a quallar.

<sup>83</sup> Així ho assenyala Vormweg (2002).



### **Fitxa n.26**

*Autor:* González García-Carrascal, Manuel José.

*Lloc i data d'aparició:* Revista universitària *Letras de Deusto* n.5; 1973; pp.81-105.

*Títol de la publicació o estudi:* “El don místico de la sensibilidad olfativa en Heinrich Böll.”

*Àmbit:* Treball acadèmic.

Més d'acord amb una perspectiva científica, cal arrencar els dos treballs ja esmentats al voltant de ‘les sensacions olfatives’ en les obres de Heinrich Böll, i la lliçó inaugural a Deusto, publicada per aquella universitat. En els articles s’aborda l’anàlisi del recurs de l’olfacte, emprat en les seves novel·les com a mitjà de coneixement i descripció del món per part dels seus personatges. Els dos articles formen part d’un estudi unitari, tal com González aclareix en el segon d’ells<sup>84</sup>:

El presente trabajo pertenece a una serie de tres estudios o ensayos –independientes entre sí– en torno al último premio Nobel de Literatura. Aun cuando todos ellos arrancan o inciden en *Ansichten eines Clowns*, y fue el payaso Hans Schnier quien me dio pie, pauta y titulación para alguno de ellos, no me limitaré exclusivamente a la más popular novela de Böll. (p.337)

González al·ludeix i cita en nota a peu de pàgina el primer dels articles, i suposo que el tercer dels assaigs a què es refereix en la cita anterior és la lliçó inaugural amb què ell obrí el curs 1973/74, “La estética de lo humano. Puntualizaciones a las *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll”, encara que el germanista no ho precisa.

En el primer dels estudis, González planificava per als seus treballs l’anàlisi de tres novel·les de l’autor alemany, i en el mateix article en presentava dues; en el segon article, corregeix aquesta previsió i amplia l’estudi a quatre obres. En tot cas, González assenyala les obres estudiades com “la obra que considero pieza clave de la arquitectura narrativa bölliana y de la moderna estructura de novelar”, i destaca que defuig l’afany d’anàlisi exhaustiva. Les obres analitzades, ordenades aquí a partir de l’ordre en què González les estudia, són:

*El pan de los años mozos* (1955)

---

<sup>84</sup> A “La constante de las sensaciones olfativas en la obra de H. Böll”

*El valle de los cascos atronadores* (1957)

*Y no dijo una sola palabra* (1953)

*Opiniones de un payaso* (1963)

Comencem pel primer dels articles, cronològicament: “El don místico de la sensibilidad olfativa en Heinrich Böll”. González, abans d’abordar l’anàlisi del recurs de les ‘sensacions olfactivas’ en les obres concretes que ha escollit, fa una breu presentació literària de Böll, tot incidint en la importància que la descripció de les percepcions sensorials té en la seva particular construcció de la realitat en les ficcions:

Heinrich Böll sabe ver el mundo. Su temperamento acusadamente sensitivo utiliza todos los recursos disponibles y hace de lo sensorial técnica profesional escrituraria que conduce a insospechables resultados de creación artística. Y en la gama sensorial que abarca la quíntuple tonalidad de los sentidos humanos destacan, en algunas de sus obras, las impresiones olfativas. (p.81)

González qualifica el do de l’olfacte de ‘quasi místic’ –tot recollint les paraules del clown Hans Schnier–, i al·ludeix a la novel·la *Opiniones de un payaso* –aquí citada en castellà–, com a la seva culminació literària en el tractament d’aquest sentit corporal com a via de coneixement del món. González fa aleshores una breu al·lusió a alguns antecedents literaris i filosòfics en l’ús de la ‘tècnica olfactiva’ com a procediment de representació de la realitat. El germanista ens presenta, doncs, un primer referent interpretatiu del recurs emprat per Böll, sense inserir-lo encara en el marc del seu univers creatiu. González precisa més el valor d’aquest recurs en Böll quan diu:

Parodiando a Mallarmé, quien quería encontrar un “lenguaje poético capaz de expresar el aroma de las flores”, yo diría que H. Böll luchaba por encontrar palabras, símbolos, metáforas factibles de transmitir impresiones, captar momentos, “cazar detalles”, profesión del payaso Hans Schnier. Su sensualismo va perfilándose a lo largo de su obra. (p.83)

Però immediatament després de la cita anterior afegeix:

Böll no tendrá respiros ociosos para vuelos poéticos ni escarceos especulativos. (p.83)

Aquesta afirmació entra en contradicció amb la comparació acabada de fer amb Mallarmé. González precisa tot seguit del que vol dir, citant Joh-Hessen, autor d'una *Teoría del conocimiento*:

Quien está en contacto con las realidades “concretas de la vida, se convence pronto de que el verdadero centro de gravedad del ser humano no reside en las fuerzas intelectuales, sino en las emocionales y volitivas...”. “No es el intelecto, sino las fuerzas emotivas y volitivas del hombre las que le parecen las dominantes en ese juego de fuerzas que llamamos vida. (p.83)

La integració d'aquest recurs en la literatura de Böll, l'explica González d'una forma molt superficial i molt poc satisfactòria:

De la misma vida angustiosa del corazón humano, deshumanizado por la guerra, entresaca Böll el contenido narrativo. De lo experimentado, lo visto, lo oído toma modos y fórmulas de expresión. Heinrich Böll percibe el mundo de la postguerra y del milagro alemán sobre todo a través del sentido del olfato. Esta inclinación fisiológica será catalizador humano en su profesión de escritor. Su naturaleza, acusadamente sensitiva, va perfilándose con la experiencia. Va desarrollándose y va perfilándose con la experiencia. Adaptándose al mundo, a los personajes de la época que retratan sus escritos. (pp. 83-84)

Crec que és una presentació molt reduccionista de la narrativa de Böll, en la qual caldria considerar molts altres procediments narratius i moltes altres tècniques compositives. González mateix, ho acabem de veure, destaca la importància que per a Böll té la captació del moment: potser la precisió de les descripcions de Böll, l'ús de tot el potencial lingüístic per retenir el 'moment' irrepetible en totes les seves dimensions, fóra una de les pistes que, plantejades pel mateix González, caldria seguir. Però ell no segueix aquesta possible línia d'argumentació, no desenvolupa aquestes observacions i no busca en l'arquitectura bölliana –complexa com la de qualsevol escriptor– els referents.

Tot seguit, el germanista passa a la presentació per separat de les obres que vol analitzar, i a la descripció de l'ús concret del recurs 'olfactiu' en cadascuna d'elles. La primera és *El pan de los años mozos*.<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> De la qual González afirma “Heinrich Böll escribe su primera historia amorosa.” Afirmació més que discutible si considerem que les narracions i novel·les *Der Zug war pünktlich* (1949); *Wo warst du Adam* (1951); *Und sagte kein einziges Wort* (1953); *Haus ohne Hüter* (1954) s'articulen en bona mesura al voltant d'històries d'amor.

A *El pan de los años mozos*, González parteix d'una classificació de les olors a partir de qui n'és l' 'emissor' o 'productor' (persones o coses), i en els casos d'olors reiterades el germanista introdueix la categoria de motius o *leitmotifs*. Després l'autor associa aquestes olors a una finalitat expressiva en l'obra, seguint l'esquema d'aquest exemple: "*Origen* = Pan, alimentos; *Finalidad* = nostalgia, apetencia, odio"<sup>86</sup>

M'interessa presentar ara alguns comentaris de González, dispersos, que giren al voltant de qüestions generals de l'obra de Böll, i que contribueixen a construir la particular visió del germanista de l'obra de l'escriptor alemany. El caràcter dispers d'aquests comentaris és una prova més que la redacció d'aquests articles no és el producte madurat d'un projecte, sinó el resultat d'una circumstància relativament urgent. Per exemple, quan González presenta la primera novel·la de la seva anàlisi diu:

Así comienza el relato que discurre entre las horas de espera y el primer idilio de Hedwig en la ciudad. En ciernes aparece la clave del novelar bölliano: en unidad breve, temporal y espacial, un cuadro del pasado inmediato y del momento actual mediante ojeadas retrospectivas ensambladas en impresiones palpitantes del presente. (p.84)

¿No fóra possible de relacionar la tècnica de descripció de la realitat a través de la descripció exacta de les percepcions sensorials amb una determinada concepció del temps en l'obra de Böll i amb una determinada organització del seu material narratiu? No en va les olors serveixen per transportar els personatges a situacions i experiències viscudes en el passat.<sup>87</sup>

En tot cas, el germanista repassa un cop fet aquest comentari l'ocurrència i la freqüència de la descripció de sensacions olfactives en aquesta obra, i les relaciona amb determinades finalitats expressives, com ja hem vist, tot aportant els exemples pertinents. Les percepcions olfactives serveixen bàsicament, a partir dels exemples citats per González, per expressar l'estat anímic del personatge protagonista –Walter Fendrich–, els sentiments que li desperten els altres personatges, i en certa manera –com a *Opiniones de un payaso*– per fer una classificació de la resta de personatges:

---

<sup>86</sup> Taula que presenta en la pàgina 85 de l'article 'El don místico...'. L'autor reconeix l'absència d'un mètode en l'estudi d'aquesta novel·la quan diu: "Encabezando esta clasificación –arbitraria como he dicho antes..." (p.86)

<sup>87</sup> El temps en l'obra de Böll és analitzat per diversos autors, Karl August Horst l'any 1962 a *Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriß*, per exemple, o James H. Reid l'any 1967 en l'article 'The time in the works of Heinrich Böll'

De las sensaciones olfativas hace Böll medio eficaz crítico, estableciendo bandos y mundos opuestos, en este caso la abundancia y el de la penuria, el de los saciados y el de los insatisfechos.<sup>88</sup> (p.87)

Després d'analitzar els diferents motius olfactius presents a *El pan de los años mozos*, González acaba fent una valoració d'aquest recurs relacionant-la amb qüestions d'estil. És una llàstima que González no s'aturi a analitzar més detalladament la cita que aporta. Reprodueixo comentaris i cita de González per fer veure que el text permetria comentaris més concrets i més substancials:

Böll, el poeta de lo humano, el “cazador de momentos”, el “coleccionador de instantes”, puntualiza y aprovecha con el poder místico de la sensibilidad los recursos más inverosímiles. Sensibilidad y fantasía –el cosmos maravilloso de las imágenes– al que tantas veces nos invita, en el que tantas veces se adentra, hallan expresión y glorificación delirante en el acorde sensorial último que bien merece audición visual:

«Hasta ese momento no supe qué era inmortal ni supe hasta qué punto era también mortal: *oí los gritos de los niños* asesinados en Belén, y con aquellos gritos se mezclaba el grito de muerte de Fruklahr, un grito que no había oído nadie, pero que ahora llegaba a mis oídos; *olía el aliento de los leones* que despedazaron a los mártires, *sentí sus zarpas como espinas en mi carne*; *sentí el sabor del agua salina* de los mares, gotas amargas de los más profundo de las profundidades, y *se aparecieron imágenes que se desbordaban* de sus marcos como el agua se desborda por las orillas..., *paisajes que jamás había visto*, rostros que jamás había conocido y me adentré por aquellas imágenes hasta llegar al rostro de Hedwig...» (p.97)

El comentari del germanista s'acaba de forma molt literària i suggerent però poc concreta. La següent obra que analitza González és *En el valle de los cascos atronadores*, escrita l'any 1957 i publicada a Espanya en el recull *La aventura y otros relatos* el 1964. És interessant veure com González relaciona els elements constituents d'aquesta obra amb motius que apareixen en la resta de la producció bölliana. Després de comparar els protagonistes amb els de *Casa sin amo* i els de *Y no dijo una sola palabra*, diu:

Pieza clave de la obra de Böll este relato idílico preludia en técnica y simbolismo las grandes novelas *Billar a las nueve y media* y *Opiniones de un payaso*. (p.98)

---

<sup>88</sup> González no relaciona la funció discriminatòria de les olors en aquesta novel·la i a *Opiniones de un payaso*.

En l'anàlisi d'aquest relat no queda massa clar com planteja González l'estudi el recurs de les olors: a partir de l'exposició argumental de la narració, el germanista va presentant les diferents olors, i en comenta la funció, tot atribuint-los valors en alguns casos similars als de l'anterior obra. Sembla que el germanista podria haver intentat formular una estratègia conjunta d'anàlisi amb aquestes dues obres. Ben al començament del comentari diu:

En *El valle de los cascos atronadores* no es viable una agrupación de estados anímicos y sensaciones corporales similar a la realizada en *El pan de los años mozos*. Allí predominaban sensaciones provocadas por el recuerdo y la insatisfacción: hambre de pan, saciedad de seres convencionales, aquí constituirá la técnica dominante, la acumulación, el emparejamiento y la variedad de olores. (p.99)

En canvi, més endavant afirma:

En muy bellas imágenes sensoriales, olfativas, en cifra próxima a la anterior, pero en acordes triunfales, desfila la iglesia liberada, rescatada, los ya absueltos rezando arrodillados a lo lejos, alejados del confesionario, su penitencia ¡Siempre Böll con sus dos mundos a cuestras! (p.100)

I de forma similar:

La función de los olores es clarividente en este pasaje. Traza la frontera espiritual entre los dos mundos: el primero "donde reinaba el sábado, la paz, la absolución" [...] el segundo, donde permanecería siempre, el de pecado asociado a las percepciones de condenación y vulgaridad pegajosa. (p.101)

Les olors serveixen també aquí com a recurs per discriminar mons, igual que a *El pan...* Altrament, i com ja he assenyalat, González veu en aquesta narració molts elements anticipadors de la novel·la *Opiniones...* també des del punt de vista de l'explotació d'aquest recurs:

Con diestro manejo simultanea Böll el final del relato y el de las sensaciones olfativas con esos puntos suspensivos, caída de telón del único personaje de la narración caracterizado por los olores. De aquí a *Opiniones de un payaso* resta un paso. (p.104)

I tanmateix, González no presenta un esquema global i funcional de l'ús d'aquest recurs. Falta de temps o de programació?

### **Fitxa n.27**

**Autor:** González García-Carrascal, Manuel José.

**Lloc i data d'aparició:** Revista de filologia *Filología moderna* n.48; 1973; pp. 337-381.

**Títol de la publicació o estudi:** “La constante de las sensaciones olfativas en la obra de H. Böll”

**Àmbit:** Treball acadèmic.

L'inici del segon article de la sèrie, “La constante de las sensaciones olfativas en la obra de Heinrich Böll”, confirma la sospita de la manca de programació i tractament unitari per als articles. Per començar, i encapçalant el treball, González aporta tres cites de Böll escrites aquí directament en alemany, i sense traducció<sup>89</sup>. En segon lloc –ja ho he comentat– l'autor fa referència a una sèrie de tres treballs independents dedicats a tractar l'obra de Böll, i sobretot la seva novel·la més popular, *Ansichten eines Clowns*, tot donant la referència del primer d'ells, que acabem de veure. En tercer lloc, el germanista amplia explícitament a quatre el conjunt d'obres a estudiar, tot argumentant que la seva anàlisi pretén abastar les obres essencials de l'autor de Colònia “y el decenio más significativo en la creación literaria del novelista alemán” (p.338) 1953-1963. Tot i que González renuncia a fer una presentació de l'autor i de l'obra aquí, en els dos primers punts d'aquest article el germanista aborda aspectes centrals genèrics de la producció bölliana. Els apartats on els tracta duen per nom: ‘Böll y la estética de lo humano’, ‘Antecedentes estéticos en sus traducciones y en la Trümmerliteratur’.

En el primer dels apartats, González intenta presentar els trets essencials de la literatura de Böll. Al·ludint a la varietat de qualificatius que ha rebut l'obra de l'autor alemany a partir de la concessió del premi Nobel, el germanista escriu:

...pero ante todas sus facetas descuella la bipolar nota satírico moralizante del escritor fiscal de la Alemania postbélica, exento de retoricismos y estéticas, adscrito al realismo de la vida, comprometido con el dictado de sus sentidos”. (p.338)

González amplia o modifica lleugerament la definició de la literatura de Böll que ens havia donat en el seu primer estudi, afegint-hi l'etiqueta ‘moral’, que aquí esdevé

---

<sup>89</sup> És precisament d'una d'aquestes cites d'on González extreu el títol del seu primer article: “Ich vergaß zu erwähnen, dass ich nicht nur mit Melancholie und Kopfschmerz, noch mit einer anderen fast mystischen Eigenschaft begabt bin: *ich kann durchs Telefon Gerüche wahrnehmen*“. [Em descuidava de dir que a banda de la malenconia i el mal de cap estic dotat d'una altra propietat gairebé mística: *puc sentir les olors a través del telèfon*.] El subratllat és de González.

l'element central, i assenyalant la 'sàtira' com l'actitud definitòria de l'autor alemany. Per precisar aquest valor moralitzant de la sàtira, i en general dels principis estètics que hi ha al darrere de la producció bölliana, González acut a les ponències dictades l'any 1964 per l'escriptor alemany a Frankfurt, les ja citades *Frankfurter Vorlesungen*, que duïen el títol genèric de "Ästhetik des Humanen". En elles, hi troba formulades algunes idees que, sense articular-se en absolut en forma de tractat estètic, sí que poden considerar-se principis fonamentals de l'obra de Böll. Per exemple (primer dono l'original i entre claudàtors la formulació prèvia de González):

Gebunden an Zeit und Zeitgenossenschaft an das von einer Generation Erlebte, Erfahrene, Gesehene und Gehörte.

[Un escritor está ligado y obligado al hombre de su época, a su generación, a lo que una generación «ha vivido, experimentado, visto y oído»] (p.339)

Per relacionar els elements que González ha anat desgranant en l'article anterior i en l'actual, i per dotar de coherència la seva argumentació, el germanista espanyol diu:

Para moralizar hoy día es necesario acudir a rodeos y circunloquios, porque el tratado de moral, la prédica y el púlpito no conducen a ningún lugar. ¡Qué bien se ha aprendido la lección el payaso Hans Schnier! Contradicciones, incongruencias, contrastes, despiadadas revelaciones, un ojo avizor, un oído despierto, una nariz aguda, son signos de los mil y un caminos que conducen a la realidad, a la verdad, al «humaner Realismus». (p.339)

González extreu de les paraules de Böll que, per arribar a l'estètica humana, l'escriptor ha d'aprendre a sentir abans d'aprendre a escriure. Aquesta és una interpretació força lliure de les paraules de Böll citades pel mateix articulista:

Buscará palabras nuevas para encontrar esa «estética humana» que será su programa vital, al que se llega con el corazón y no con el cerebro, con el estudio y con el ejercicio:

«Ironie lässt sich einüben, Satire studieren, immer vorausgesetzt... dass er (der Dichter) begabt ist»<sup>90</sup> (p.340)

En l'apartat 'Antecedentes estéticos en sus traducciones y en la Trümmerliteratur' González assenyala la importància de la faceta de traductor de Böll per a la seva obra pròpia. Gràcies a aquesta activitat l'escriptor alemany trobarà ànimes

---

<sup>90</sup> Com ja he dit, González no tradueix la majoria de cites en aquest article. La cita diu: "La ironia es pot ensinistrar, la sàtira es pot estudiar, sempre amb la condició... que ell (l'escriptor) tingui talent"



bessonnes literàries que en més d'un cas, i sense amagar-se'n, li serviran d'inspiració o model. González incideix altra vegada en la importància dels elements sensorials també aquí, corrent el risc de voler fer entrar aquesta idea amb calçador. L'estil i la construcció del discurs –i aquesta és una característica de la llengua del germanista espanyol– tendeixen de vegades a la repetició i la vacuïtat:

Esa nueva técnica narrativa que busca ser testimonio fiel de una realidad humana, transformable, mejorable. El «realismo de las almas» de Dámaso Alonso. La presentación y representación humana a través de los sentidos. Nuevo esteticismo, técnicas nuevas que el aprendiz de escritor, entrado en años, perito en guerras, tiene que asimilar. La afirmación de su sensibilidad ha quedado de manifiesto en sus primeros ensayos literarios. Sabe oír, ver y oler. Le sobran temas y rebosa la redoma de sus experiencias. Lucha por las palabras, por la forma, «como principio configurador de toda la obra». (p.341)

Cal destacar aquí la referència a Dámaso Alonso que, d'entrada, no té res a veure amb Heinrich Böll, ni com a escriptor ni ideològicament. A banda de presentar una reflexió en les seves obres sobre la necessitat d'un acostament per part de l'escriptor a la realitat, les seves obres tenen poc en comú. No serà l'última vegada que González parli del poeta castellà.

Però González relaciona Böll sobretot amb els escriptors anglosaxons que aquest va traduir: Hemingway i Salinger, entre altres. Precisament el germanista espanyol indica una colla de coincidències entre la figura de Salinger Holden Caulfield (el protagonista de *The Catcher in the Rye*) i Hans Schnier, el seu pallaso. De la importància dels elements sensorials en la narrativa contemporània, González en dóna compte tot citant exemples de Salinger i també d'altres representants de la narrativa alemanya de la postguerra, Borchert i Koeppen:

Es frecuente en los representantes de la «Trümmerliteratur» alemana esta hipersensibilidad, fomentada quizá por las insatisfacciones sensitivas provocadas por el hambre. (p.343)

La formulació final, a tall de conclusió d'aquest apartat, conté una renovada interpretació de l'ús de les tècniques sensorials:

Con intermitencias lógicas, con los humanos altibajos, con sutil concisión unas veces, con agradable ironía otras, con sentimentalismos molestos en un principio y sangrantes y despiadadas críticas más tarde, por el cauce de la obra de Böll se puede percibir flotando a veces, exhalando

humanidad siempre, en incomparable armonía sinestésica, la blanquiverde composición bölliana<sup>91</sup>, el olfativo don de un escritor, sucedáneo del cacareado espejo de Stendhal: la sensibilidad olfativa como contraste de una obra y técnica que se hace ya perceptible en su segunda novela. (p.344)

Inserits en aquest discurs que tendeix a la grandiloqüència estilística, hi ha referències puntuals a altres trets de l'obra de Böll, que González, de fet, no tracta enlloc més: subtileza, sentimentalisme, ironia... No hi ha una anàlisi rigorosa dels elements constitutius de l'obra de Böll, només vagues al·lusions.

La tria de la novel·la *Und sagte kein einziges Wort*, l'anàlisi de la qual González inicia tot seguit, queda justificada de la següent manera:

Solamente como punto de partida o primer peldaño en esta escala ascendente de valores hacia la cumbre de *Opiniones de un payaso*, me interesa esta novela de Böll, anuncio de más altos vuelos, rico semillero de motivos böllianos. El gran maestro del tiempo se encarga de poner cada cosa en su puesto y la reelección de esta obra –dos decenios después de su publicación por entregas en el FAZ– la atestigua como ensayo de juventud. (p.344)

González no veurà en aquesta 'obreta' primerenca només un estat germinal de les tècniques olfatives emprades per Böll amb plenitud més endavant, especialment a *Ansichten eines Clowns*, sinó en general una primera formulació de temes i procediments de la seva obra. Ho anirà especificant en aquesta anàlisi, però trobo que el germanista es descuida d'esmentar alguns aspectes centrals en la producció bölliana que es poden localitzar en ambdues obres i que serien dignes de menció. De seguida els veurem.

Abans m'agradaria destacar i comentar en un breu excurs la percepció de l'evolució de l'obra de l'escriptor alemany que González explicita aquí: *Opiniones de un payaso* és el punt culminant d'un procés literari que en els seus inicis té caràcter de provatura. Aquesta percepció és compartida, ja ho hem vist, per la majoria dels crítics espanyols, els quals assenyalen una època de joventut en l'obra de l'escriptor de Colònia, i una època de plenitud en la qual Böll produeix les seves gran novel·les, entre elles *Ansichten eines Clowns* o *Billard um halb zehn*.<sup>92</sup> Aquesta percepció no és

---

<sup>91</sup> No sé a què es refereix González amb aquest adjectiu.

<sup>92</sup> En el paràgraf següent González matisa aquesta valoració general: "No coincido con Florencio Martínez Ruiz al calificarla de «gran novela»"

paral·lela a la de bona part de la crítica alemanya, que valora més les seves primeres obres i se sent decebuda precisament amb *Ansichten eines Clowns* –com a producte literari fallit. Però només és una part de la crítica. De fet la novel·la estrella de Böll ve avalada l'any 1973 –quan González escriu aquest article i deu anys després de la seva aparició– per un èxit editorial internacional sense precedents per a un autor alemany: a Alemanya és un *bestseller*, també a l'estranger –a la Unió Soviètica molt especialment–, i també a Espanya. En la cita anterior, González fa alhora una breu reflexió entorn el procés de recepció de l'autor alemany a Espanya, i concretament al fet de recuperar a Espanya l'any 1972 una obra escrita per l'autor vint anys enrere. El germanista atribueix a la distància històrica ('el gran maestro del tiempo') la capacitat del discerniment just, i arriba a la conclusió que aquesta obra cal considerar-la una obra de joventut, una obra menor. A banda de ser discutible aquesta apreciació (precisament el Böll que avui en dia, amb més distància històrica encara, s'intenta revaloritzar és el primer Böll), hi ha un aspecte de les paraules de González que constitueixen, crec jo, un dels aspectes més problemàtics de la recepció de qualsevol autor, problema que ja he abordat aquí i que tractaré en les conclusions d'aquest treball de forma molt detinguda: la no correspondència entre el procés creatiu d'un autor i el seu procés de recepció, especialment en sistemes literaris estrangers. Aquest fenomen, lògic i universal, té uns efectes concrets en un autor tan compromès amb la seva contemporaneïtat com és Böll: el Böll de *Ansichten eines Clowns* és per González un Böll actual i molt diferent del Böll de *Und sagte kein einziges Wort*, com els mons que hi ha com a teló de fons d'aquestes dues obres. González no esmenta gens aquesta dimensió històrica en la seva valoració. El problema és que el públic lector espanyol de les dues novel·les és el mateix públic, i la dura realitat de postguerra de l'obra *Und sagte...* ja s'ha superat també a Espanya. González obvia tots aquest aspectes en el seu comentari. Però tornem, després d'aquesta breu digressió, a l'article del germanista.

L'anàlisi de *Und sagte...* que fa González està bàsicament adreçada, com ja he indicat, a assenyalar uns procediments estilístics i una fixació de temes amb caràcter d'antecedents, de provatura, com a preludis del seu tractament posterior de l'obra més famosa de Böll. En aquesta comparació de procediments i temes presents a totes dues obres, s'hi troben els següents aspectes: les sensacions olfactives, l'ús del telèfon, els personatges, la religió, i altres motius menys genèrics.

Pel que fa a les olors, la metodologia aplicada aquí és molt simple. González classifica les olors segons si són positives o negatives. De forma similar a *El pan...*, González diu:

El olor tiene del carácter descriptivo de concretos estados sentimentales y físicos, a la caracterización de la persona que lo provoca. (p.347)

El telèfon, segueix després l'autor, té un paper important en aquesta novel·la i l'ús que en fa Fred Bogner, per demanar diners, representa un antecedent de l'ús que en farà Hans Schnier, el clown, més tard. Ambdós personatges presenten paral·lelismes. González cita altres motius repetits en ambdues obres però força menys significatius, com la presència de les estacions de tren com a escenari recurrent. En canvi, es descuida alguns aspectes i temes ben vistosos i importants:

- els conflictes legals dels protagonistes amb la institució de l'Església catòlica.
- la situació poc ortodoxa dels 'matrimonis' bòllians.
- els avortaments de Marie i l'embaràs de Käte –els seus dubtes de tirar-lo endavant.

González inicia tot seguit l'anàlisi de l'obra central de tots aquests treballs: *Ansichten eines Clowns*. El germanista, després de destacar l'actitud radicalment combativa de Böll en aquesta obra, centra la seva anàlisi en la qüestió de la tècnica de les sensacions olfactives, abordant així un dels aspectes menys tinguts en compte per part dels estudiosos de la seva obra: l'estil, diu González. Interessant és, primer, l'observació que l'autor fa sobre la reacció de la crítica espanyola, la qual en la seva reacció 'aïrada' pels continguts extrems de l'obra sembla oblidar els aspectes literaris de gran valor que conté:

Muchos católicos y políticos tomaron al pie de la letra las desenmascaradas bufonadas de Hans Schnier. La juventud en protesta aplaudió eufórica la actitud triunfalista en su derrota del antihéroe sentimental. Todos picamos en el anzuelo de «ir al grano». Pocos, en la rápida primera lectura, pusieron atención en el arte de novelar que tenían delante. (p. 351)

Podríem esperar, després d'aquest comentari, que González oferís tot seguit, al costat d'una explicació més concreta de l'art narratiu de Böll, una interpretació de la funció que les percepcions sensitives i concretament les olfatives tenen dins de la seva obra, que és el tema dels seus treballs. Això implicaria l'elaboració d'un marc interpretatiu global de l'obra de l'autor alemany. Però segueixen paraules molt vagues sobre l'obra de l'autor:

...una deliberada y particular técnica, un estudiado enfoque, una definitoria estructura de la sociedad moderna polarizada en la sensación olfativa, canalizada en el invento marconiano del teléfono, a través del prisma sufriente, cínico e irrespetuoso del contradictorio «clown». (pp. 351-352)

Però no ens belluguem de les pistes que fins ara el germanista espanyol ens ha anat repetint. No és que no hi hagi una determinada perspectiva d'anàlisi, però hi ha una vaguetat molt gran en el tractament de tots els aspectes formals i constitutius de l'obra narrativa de Böll i una justificació dels procediments també vaga i poc justificada:

La sensible naturaleza artística de Böll posee un órgano especial para la estética de la repetición. Se da, sin embargo, la paradoja de que no es en esta novela, sino en *Billar a las nueve y media* donde el machaconeo repetidor de citas bíblicas, literarias o de frases de propia invención son un ingrediente estético de muy moderna narrativa. En *Opiniones de un payaso* el funcionamiento de este órgano singular va siempre entrelazado con el sentido del olfato. Repetición de las llamadas telefónicas, caracterización de personajes. Mediante esas pinceladas impresionistas, certeras y definitorias del olor, Böll no descubrirá mediterráneos literarios, pero demostrará dominio y madurez de construcción y estructuras que hemos visto ir haciendo, levantando y perfeccionando en su narrativa. (p.352)

Ja en aquesta novel·la, i prenent les mateixes paraules de Böll, González qualifica el procediment de la tècnica olfactiva per descriure el món com a 'do místic', característic del pallasso Schnier. La manera com el germanista planteja l'anàlisi de les olors queda ràpidament especificada en aquest paràgraf:

La simple catalogación humana, materialización de ideologías y sentimientos, va pareja con la distribución de los olores. Aunque incompleta e imprecisamente insinuada, se puede constituir una tabla de valores humanos exteriorizados –en hábil paradoja– en la habitual ordenación ideológico-política de izquierda, derecha, centro. (p.353)

I així González elabora la seva taula classificatòria de tots els personatges. La resta del treball consisteix en una presentació detallada de totes les trucades que fa el pallaso Hans Schnier des de la seva casa de Bonn a partir de les quals presenta tots els personatges implicats en la trama d'aquesta novel·la, als quals descriu, entre altres procediments, per la sensació olfactiva que desperten en el clown. La descripció de situacions és perfectament detallada i s'hi inclouen sovint aclariments al voltant de la situació sociopolítica a Alemanya, sobre la qual González demostra un bon coneixement.

Al final de l'article no hi ha un apartat dedicat a unes conclusions o observacions fetes després de l'aplicació del mètode. És un final més aviat abrupte, però que inclou una promesa:

En contra de la opinión y deseos de los suyos y de Zohnerer, su apoderado, se convertirá en cantador de letanías o coplas, en vez de catador de olores, jerarquizador de valores humanos con el módulo de su nariz; se convertirá en «coleccionador de momentos», faceta de H. Böll que estudiaré en posterior ensayo. (p.381)

### **Fitxa n.28**

*Autor:* González García-Carrascal, Manuel José.

*Lloc i data d'aparició:* Lliçó inaugural del curs acadèmic 1973/ 74 de la Universitat de Deusto; 1973.

*Títol de la publicació o estudi:* “La estética de lo humano. Puntualizaciones a las *Opiniones de un payaso* de Heinrich Böll,”

*Àmbit:* Treball acadèmic

No estic convençut que l'‘ensayo’ a què fa referència González al final de l'article anterior sigui el treball que tot seguit comentaré, més aviat ho dubto. Sí que és veritat que gira entorn de la novel·la *Ansichten eines Clowns...*, però crec que González tenia pensat seguir parlant de Böll en articles similars als fins ara comentats. El treball que veurem ara és una lliçó inaugural de curs universitari. La seva inclusió en l'apartat dedicat a treballs científics sobre l'autor és discutible; en tant que gènere específic, una lliçó inaugural presenta trets molt particulars. Es tracta, en primer lloc, d'un escrit per ser llegit en públic; davant d'un públic universitari, això sí. No és, però, una conferència per a germanistes, ni tampoc per a especialistes en literatura en general. Aquests factors confereixen unes característiques especials a aquest treball, que l'acosten més a un treball de divulgació que no a un article científic. En tot cas, la lliçó fou editada per la universitat en format d'article, amb les corresponents correccions i precisions per part de l'autor<sup>93</sup>.

La lliçó conté una presentació àmplia i extensa sobre la vida i l'obra de Heinrich Böll, i també algunes consideracions generals al voltant de la divulgació de la literatura. En una segona part, el ponent aborda la novel·la més representativa de Böll a Espanya, i al món, i la presenta, aquesta vegada sí, des d'una perspectiva més sociològica que literària.

Voldria presentar alguns punts d'aquesta conferència, sobretot per mirar d'encabir-los en el context dels treballs de qui és el primer especialista en Böll a Espanya. Per començar, González ressalta, com ja ha fet anteriorment, la gran difusió de la novel·la del clown, i la gran controvèrsia que continua generant gairebé deu anys després de la seva aparició:

---

<sup>93</sup> Tal com demostren les notes a peu de pàgina i les referències bibliogràfiques que inclou l'autor.

Pocas opiniones habrán sido tan ligeramente aceptadas, tan polémicamente discutidas, tan injustamente rechazadas, pero ante todo tan leídas, comentadas, llevadas y traídas como las «Opiniones de un payaso» del último Premio de Literatura, el narrador y novelista alemán Heinrich Böll.

Pocos payasos, cómicos de profesión, ni los clásicos de la legua, habrán recorrido tantos países ni continentes ni hablado tantas lenguas como este best-seller de 1972-73. (p.5)

El germanista espanyol presenta aleshores el context alemany de postguerra en que inicià la seva producció literària Böll. González comenta la voluntat d'obertura al món dels escriptors alemanys després de l'època nazi “porque horizonte de campanario sería crear formarse una idea adecuada de la literatura, las ciencias o el arte, parcelándolas según intereses nacionales.” (p.6)

Centrat ja en la figura de l'autor d'*Opinions d'un pallaso*, González destaca el valor antibel·licista i compromès de la seva literatura i també el seu caràcter realista i poc experimental:

Pero literatura no significará para Böll «lirismos», innovaciones técnicas, búsqueda de estéticas generacionales [...] El novelista de Colonia se parapeta con pluma y papel en la torrentera de la vida, se sentará como su payaso en la escalinata de las estaciones de ferrocarril donde fluye, refluye y confluye el hombre que trabaja y que viaja y donde la entrada forma círculo con la salida, pero donde siempre queda una válvula a la esperanza y luchará a brazo partido, con su «prosa de palo seco», contra la destrucción de lo humano en el individuo, instituciones y derechos. (p.7)

I finalment González destaca també el seu caràcter universal. Igual com altres grans autors, Böll arriba a la universalitat a partir de la descripció d'un paisatge geogràfic i humà molt reduït: el Rin i Colònia.

González passa a descriure el concepte que dóna títol a la seva ponència: 'l'estètica de l'humà'. Per fer-ho contraposa el catòlic i humanista Böll a la societat capitalista de postguerra que l'escriptor retrata en les seves obres:

Su obra entera va marcada con el hierro de esta preceptiva: claridad, precisión, verdad. Congruencia de principios estéticos y morales. *Estética de lo humano* en sentido adjetival, sin relación alguna con escuelas o corrientes literarias. *Lo humano* es para Böll el hogar, la familia, el campo de juego de un niño, el horizonte de tejados y de asfalto en el que discurre el diario profesional, el «orfanato de estaciones». *Humano* es el pan de cada día, el amor, el matrimonio,



la profesión, la religión, en suma, lo cotidiano, lo pequeño, lo sencillo, la humanidad desamparada. (p.9)

Des d'aquesta perspectiva, González interpreta la literatura de Böll no com la d'un agitador social violent, com alguns la presenten, sinó com la d'algú a qui li agrada "observar asimismo cómo una piedra al caer al agua no traza círculos, sino que en contra de las leyes de la naturaleza forma olas que rompen la paz tranquila del lago y ponen las aguas todas en agitación: los patos se sobresaltan e incluso los peces se asustan y prorrumpan en gestos escalofriantes" (p.10) Per a la descripció de la realitat, el professor de Deusto destaca l'ús que fa Böll dels sentits corporals.

González presenta de seguida l'obra que vol analitzar detingudament, *Opiniones de un payaso*, i comença destacant la comunió existent entre la vida i l'obra de l'autor de Colònia –donant a entendre que el clown és Böll i al revés. El germanista diu que l'autor, a través del seu personatge, s'enfronta al món amb el cor; aleshores torna a la comparació que ja ha fet abans de Böll amb el poeta castellà Dámaso Alonso ("Hoy es solo el corazón del hombre lo que me interesa".)

El conferenciant presenta tot seguit l'argument de l'obra, la seva estructura narrativa basada en les converses telefòniques i el procediment de coneixement del món a través de les olors. Presenta també les troballes fetes en el seu estudi sobre la classificació dels personatges d'aquesta novel·la a partir de les sensacions olfactives que desperten en el pallaso Hans Schnier.

Molt interessant és la referència de González a la reacció airada d'alguns sectors catòlics a Espanya i a Alemanya arran de la publicació d'*Opiniones d'un pallaso*. González tracta detingudament aquest tema en l'apartat *La estética de la religión*, i intenta aclarir conceptes:

He reservado para primer término una puntualización que estarán esperando con impaciencia los que entre Vds. hayan leído «*Opiniones de un payaso*»: Böll y su crítica del catolicismo o Hans Schnier y el catolicismo. (p.13)

Paral·lelament a la 'defensa' del pallaso de Böll i de les seves intencions veritables, González intentarà deixar clar des de quin catolicisme escriu Böll. L'autor destaca la interpretació del cristianisme de Böll com a 'consciència crítica' en la nostra societat, aspecte que Gomis ja havia destacat, comuna a la dels moviments catòlics

renovadors (“la espina punzante en la carne viva de la iglesia”). Abans d’arribar-hi cal que González precisi bé alguns malentesos. Parlant de l’obra que ens ocupa, diu:

No es una blasfemia, ni mucho menos, según fue considerada el año de su publicación (1963), por importantes sectores integristas del catolicismo alemán, ni es una victoria del gracioso «revisionista» sobre una iglesia desfasada y una religión superflua, según regocijo de tantos lectores modernos. (p.13)

I encara:

Religión y no teología, aunque el clown pierda los estribos y se torne dialéctico, terriblemente serio y provocador al discutir con el prelado sobre la moral del matrimonio. Él va directo a la médula del cristianismo, a la verdad, a lo auténticamente humano, busca una humanización de la fe. (p.13)

González destaca els aspectes constructius del catolicisme de Böll:

Lo que Hans Schnier rechaza desaforado es el cristianismo de iglesia y la religión de teología, entumecidos por fórmulas y formas anquilosadas. Böll lucha a favor de una fe más vital, más fresca, más natural, en suma más humana, más auténtica, más próxima a la fe de la primitiva comunidad cristiana, a la de los piadosos de Dostoievski, al «credi quia absurdum» de Kierkegaard. (p.14)

Tornant a la identificació de Böll i el pallaso, González esmenta un fet que la crítica alemanya també va destacar en el seu moment<sup>94</sup> i que Heinrich Vormweg també aborda en la seva biografia de Böll<sup>95</sup>: Hans Schnier, protestant en la ficció, “piensa en católico, habla en católico, canta en católico, huele, siente y oye en católico y ama a una católica”.

Aprofitant una imatge de l’article de Florencio Martínez Ruiz sobre el Nobel que ja hem vist –la del suïcidi–, González expressa la seva postura prudentment favorable a la novel·la de Böll:

No hemos de darle la razón en todo, pero sería insensatez de suicida contemplar sus «*Opiniones*» como simple número de circo, pantomima de risas y lágrimas.

---

<sup>94</sup> Concretament el crític Reich-Ranicki a l’article ‘Die Geschichte eine Liebe ohne Ehe’ a *Die Zeit* 10 de maig de 1963.

<sup>95</sup> Vormweg (2002)

Quienes con humana conciencia y con la fe que exige Faulkner hojeemos las Opiniones de este payaso saborearemos las exquisiteces de la amargura del clown repudiado por su familia y la sociedad de su época; degustaremos la sal de su sátira, el trauma espiritual de su soledad y haremos bien en hacer disección de su crisis y de la nuestra. (p.15)

L'apartat següent, el dedica González a tractar l'humor i la sàtira presents en aquesta novel·la de Böll i en la seva producció en general. El professor de Deusto destaca el tret humanitari de l'humor böllià, basat en el seu moralisme. González destaca un aspecte, però, que jo no he trobat destacat en cap altre crític ni estudiós de Böll:

Y lo que es más, en el idilio, en el sentimentalismo, en el humor y la sátira de Böll, en contra de la agresiva intención de sus palabras, anida cierta conformidad, un tácito compromiso, a veces únicamente puntual, momentáneo. (p.16)

Sí que és veritat que alguns crítics de l'obra de l'autor alemany, entre ells Gomis, destaquen la passivitat d'alguns dels seus herois, també del clown, però mai el seu conformisme i menys el tàctic compromís. Es pot dir que molts d'ells, una gran majoria, són figures marginals de la societat, el que el mateix Böll anomena "Abfall" (deixalles), i mostren sovint traces de resignació, d'incapacitat de reacció. Ara bé, una de les característiques de l'obra de l'autor alemany és la seva contínua redefinició al llarg dels anys per mantenir-se crític en la societat contemporània, i no sucumbir mai davant la temptativa de la indiferència. Es pot parlar de derrota en els herois böllians, però mai de connivència.

El germanista espanyol parla tot seguit del monòleg interior com a procediment emprat amb mestria per Böll a *Opiniones...*, però aleshores afegeix:

«*Opiniones de un payaso*», aun cuando encierra sutilezas estilísticas y estructurales, no sitúa a su autor en el rango de los grandes novelistas universales, pero la profundidad humana del payaso conquista la aureola de obra de arte. (p.18)

Aquesta consideració de Böll com a escriptor de segona categoria és present sovint, com ja hem vist, en la crítica i en les valoracions de la seva obra.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup> Balzer (1995) sobre la recepció de Böll.

En els darrers apartats d'aquesta ponència, González incideix sobretot en la dimensió pública i política de l'escriptor de Colònia, i fa aparició aquí la seva crítica velada al comportament de l'escriptor. Els noms dels apartats són ja molt suggestius: *Un hombre humano y un escritor independiente; Pero al fin de cuentas... el hombre.*

El primer apartat comença amb la constatació, poc habitual en la crítica espanyola, que Böll és un intel·lectual que cal estudiar i conèixer en totes les manifestacions de la seva activitat: també en la seva activitat pública. Aquest és un dels aspectes, precisament, que diferencien la recepció alemanya de la recepció espanyola, i possiblement de la recepció de l'autor a la majoria de països on fou traduït. González comença amb l'afirmació "Böll es el moralista que predica con el ejemplo". El professor de Deusto al·ludeix, en aquest sentit, al títol de la ponència que Helmut Karasek féu a diverses universitats i centres culturals espanyols l'any 1972 i que analitzarem tot seguit, «El alma buena de Colonia». I per reblar aquest elogi, diu González de Böll: "jamás ha intentado hacer ganancia política de su protesta. Nunca ha tenido reparos en lanzar a la prensa y a los medios informativos el guante del desafío – no literario, sino humano." El germanista incideix en el seu caràcter d'escriptor independent i insubornable. Però abans de les conclusions darreres, González diu:

"El compromiso con la literatura es un arma de dos filos de harto difícil manejo. Si el maridaje con una ideología ennoblece, el supeditarse a un partido o a un individuo puede provocar una miopía para la que no se ha inventado terapéutica. La Alemania de Adenauer, el Bonn de Hans Schnier, el catolicismo del prelado Sommerwild, pertenecen a la historia de Alemania y de la Iglesia. Desaparecido el CDU de Barzel y Kissinger parece agotado el tesoro de opiniones bölliano. ¡Tan embotados se hallan sus órganos sensoriales, incapaz ya de detectar asuntos su estética en el gobierno de Willi Brandt!

El exsuperministro Schiller, el ejército alemán del hoy lugarteniente del Canciller, Helmut Schmidt, el SPD de Frankfurt o de Bremen, en qué se diferencian del CDU de Colonia, del ministerio de Erhardt o de Schröder? ¿Su fina sensibilidad olfativa no percibe nada inhumano en ese órgano gubernamental llamado «Spiegel», coto privado del solapado capitalismo de Augstein? Al fin... un hombre." (p.20)

El compromís polític de Böll amb la candidatura de Brandt per l'SPD, tot i que en absolut comparable amb el suport de Grass, fou explícit i causà controvèrsia en els mitjans públics alemanys. Però fou en certa manera circumstancial. Altres debats a l'entorn de la seva activitat política en aquells anys foren més virulents, però, com el debat a l'entorn de la banda terrorista Baader-Meinhof i la defensa per part de Böll de la

jove periodista i activista Ulrike Meinhof, que formà part de la banda. Ho veurem més endavant. L'any 1973 és possible parlar, com fa González, d'un descens en la producció literària de l'autor, especialment comparant-la amb l'activitat frenètica que havia tingut entre 1955-1965. Caldrà esperar a *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) per veure que la producció literària de Böll continua, i ho fa amb aquesta polèmica novel·la on es denuncia l'ús –o l'abús– que l'Estat fa del poder, i del poder dels mitjans de comunicació. Cert és també que Böll sofrí un procés de desencantament en relació al govern i a l'acció política de Willy Brandt, i se n'acabà desmarcant completament, malgrat l'amistat i admiració que l'unia al canceller. Les seves postures polítiques s'anaren identificant cada vegada més aleshores amb els moviments pacifistes i ecologistes alemanys. Els retrets de González a Böll, basats en la imperfecció de l'ésser humà, són en certa manera precipitats.

Però per acabar, González, a tall de resum, recupera els aspectes més humans de l'obra de Böll i fa reaparèixer la figura del clown. Explícitament ja –no crec que es tracti d'un error–, la identifica amb la figura de l'escriptor:

“En un mundo en el que todos llevan máscaras es el clown el único desenmascarado. El que conscientemente se enmascara lleva menos máscara que los que no son conscientes de ella. La humillación, la caída del artista es intencionada. Böll ha invocado la caridad hasta agotar todos los recursos: [...] Opta por la mendicidad en un país en el que la ganancia significa todo y la pobreza se convierte en oprobio.” (p.21)

### ***Fitxa n.29***

*Autor:* Pérez Minik, Domingo.

*Lloc i data d'aparició:* Taller Ediciones JB; 1973.

*Títol de la publicació o estudi:* *La novela extranjera en España.*

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Domingo Pérez Minik ens ha aparegut ja com a autor de dues recensions de l'obra de Böll, fetes des de les pàgines d'una de les revistes de més prestigi dels anys de postguerra, *Insula*. L'autor, com ja he indicat també, és el responsable de la secció 'La novela extranjera en España' d'aquesta revista, des d'on analitza el panorama de traduccions aparegudes en castellà en el medi editorial espanyol durant aquests anys. Ho apuntava ja en el comentari de les recensions i ara és el moment de reprendre l'observació: Pérez Minik, en les seves anàlisis, té molt en compte aspectes essencials dels processos de recepció com ara l'evolució dels paràmetres estètics i ideològics de les lletres occidentals comparats i contrastats amb la realitat de la literatura a Espanya, o bé la qualitat de les traduccions i la situació dels traductors a Espanya. Aquest darrer punt l'abordaré de forma concreta en la part d'aquest treball dedicada a l'anàlisi de traduccions. M'interessa aquí fer veure l'abast del treball de Pérez Minik. En principi aquest llibre és un recull, tal com indica el seu autor, d'articles seus publicats a la revista *Insula* que li permeten d'oferir un panorama general de la presència de novel·listes i corrents literaris estrangers a l'Espanya dels seixanta i començaments dels setanta. Res nou, doncs. Però el format és un altre, ara es tracta d'un llibre, i a més l'autor hi escriu un pròleg i hi organitza les seves crítiques a partir de l'àmbit literari d'on procedeixen. Això obliga Pérez Minik a fer una reflexió per escrit del fenomen general de recepció i traducció, que és un dels primers autors espanyols a fer en aquests anys, i també a descriure globalment les literatures que tenen presència editorial a Espanya –la francesa, la nordamericana, la germànica, etc. El llibre, així, conté una de les dues crítiques de Böll fetes per l'autor, inclosa en l'apartat 'Alemania, Austria, Suiza'. El que és interessant dels articles del crític canari és que sempre introdueix l'obra que analitza amb una presentació de la literatura d'on prové. Així, la descripció genèrica del món literari germànic que fa l'autor es troba repetida en cadascun dels articles inclosos en l'apartat.

En el pròleg, Pérez Minik presenta una concepció universalista de la literatura que és omnipresent en les pàgines següents, formulada explícitament en els següents termes:

Ya es hora de que en todo nuestro continente occidental, sin olvidar las exigencias a nivel de toda la Tierra, las artes, las letras y las ciencias se originen sobre los mismos planos estimativos, con muy iguales preocupaciones, con idéntica moral [...] Hoy existe una novela china, japonesa y persa que padece los mismos antojos que la europea. El cuento de las fronteras naturales, con sus ríos, montañas y dialectos no deja de ser ya un embrujamiento impropio de nuestra civilización, buena o mala, la que tenemos. La literatura une, no separa. (p.13)

El crític canari destaca el caràcter universal dels valors artístics, independentment de la disciplina, que tenen la capacitat inherent de traspasar fronteres. El cas espanyol:

España no ha entrado en el Mercado Común Europeo, y todo el mundo sabe por qué, pero esto no tiene nada que ver con la actividad de sus estilos plásticos, las sinfonías de sus jóvenes compositores y los problemas de nuestro urbanismo. (p.14)

I finalment destaca el motiu central de la seva obra:

Todo esto viene a cuento por la satisfacción que nos produce la gran cantidad de traducciones que hoy se hacen en España, si pensamos en lo que acaecía en los años que siguieron a la guerra civil, en que no podíamos leer sino a L. Zilahy, Pearl Buck [*sic*], Maurice Baring, Charles Morgan, Cecil Roberts, Viky Baum [*sic*], Somerset Maugham y tantos otros de la misma cuantía, inocencia y teoría. Últimamente, se han vertido al castellano escritores tan insólitos como Robert Musil, Hermann Broch y Louis Aragon, los más desvergonzados norteamericanos y los más herméticos europeos, con las explicadas ausencias. (pp. 14-15)

Aquesta descripció rapidíssima de la història de la literatura estrangera a Espanya després de la Guerra Civil és il·lustrativa dels canvis que s'operen en la dictadura franquista a partir dels seixanta, però també de l'isolament intel·lectual gravíssim que patí el país durant més de vint anys i que anà modificant-se lentament al llarg de vint anys més. L'afany d'obertura i universalitat de Pérez Minik, present en cadascuna de les seves paraules, és també un símptoma d'aquest aïllament i de la necessitat d'obertura. Pérez Minik, però, assenyalava la permeabilitat a les influències

forànies ja des dels anys quaranta, malgrat les prohibicions expresses d'autors com Jean Paul Sartre:

Los héroes de la novela han sido españoles, la geografía también, la situación económico-social la conocida, pero las significaciones morales, el sentido psíquico y las estructuras metafísicas, de todo esto hay siempre en cualquier relato, fueron encontradas, puestas al día o disfrazadas como consecuencia de aquellas lecturas extranjeras (p.15)

En certa manera sorprèn la valoració optimista que Pérez Minik fa de la realitat literària a Espanya des dels anys quaranta quan parla de la lectura d'autors estrangers, com si això hagués estat sempre possible i per a tothom<sup>97</sup>. Aquesta obra apareix l'any 1973, encara en època franquista, però no sé si això justifica la generositat de Pérez Minik a l'hora de considerar la permeabilitat cultural espanyola de la postguerra. En tot cas el crític canari, reconeix l'absència d'obres traduïdes al castellà que serveixin d'introducció a les literatures mundials, i es proposa amb aquest recull d'articles oferir una visió de la producció novel·lística traduïda a Espanya en els darrers anys. A diferència de la postura extremament crítica que Pérez Minik adopta amb la qualitat de les traduccions fetes a Espanya en la recensió de *Retrato de grupo con señora*, el to del crític canari és aquí sorprenentment més prudent, tot i que aquesta publicació li permetria una denúncia molt més efectiva del tema:

No se habla aquí de la calidad de las traducciones, entre buenas, medianas y malas. El porcentaje mayor corresponde a las últimas. La responsabilidad en este sentido cae sobre todos. Deberíamos ser más exigentes. Pero unas y otras nos han servido para levantar la pequeña plataforma de este libro con su ensayo de comprensión cosmopolita. (p.16)

I encara:

Este quehacer traductor conviene destacarlo muy especialmente en un país donde nos creemos muy suficientes, perdonavidas y bravucones, con nuestra gran historia. Pero también como cualquier hijo de vecino tenemos nuestra pequeña historia, y para corregir ésta nada más importante que establecer buenas relaciones diplomáticas con los que en ciertas ocasiones saben más que nosotros. (pp. 16-17)

---

<sup>97</sup> Les llistes d'obres censurades publicades per Georgina Cisquella (1977) en el manual ja citat demostren l'abast i les repercussions imaginables de l'acció de la censura a Espanya.



L'autor del llibre organitza el material recollit en seccions, segons la procedència dels autors que comenta. Els autors germànics apareixen en el capítol 'Alemania, Austria, Suiza', en una agrupació en certa manera desafortunada perquè el comentari històric immediat fa referència exclusivament a Alemanya, i això, no cal dir-ho, és problemàtic per als austríacs i sobretot per als suïssos. Però també és problemàtic perquè en cap moment Pérez Minik parla dels autors de la República Democràtica Alemanya, ni d'aquest país tampoc, i també perquè no hi ha cap referència a autors de parla alemanya que no són ni alemanys, ni austríacs, ni suïssos, com Elias Canetti, o Paul Celan, la recepció dels quals és potser molt tardana o potser molt minoritària, però l'any 1973 ja existeix. Els afanys d'universalitat de Pérez Minik són potser massa precipitats, i es descuiden alguns detalls significatius. El capítol duu un subtítol que ja ens centra en la peripècia de l'autor estrictament alemany: 'La rehabilitación del escritor alemán contemporáneo'.

Pérez Minik centra el capítol en el daltabaix nacionalsocialista, que tot ho impregnà en el seu moment, i en les seves conseqüències. D'aquest daltabaix se'n salvaren pocs: bona part dels que se salvaren foren escriptors i artistes d'una certa rellevància, els quals s'oposaren majoritàriament al règim de Hitler<sup>98</sup>. El crític canari fa tot seguit una comparació interessant entre l'evolució dels intel·lectuals alemanys des del naixement del nacionalsocialisme fins a la postguerra i de l'evolució dels italians en el context del feixisme fins a la postguerra també. La situació d'ambdós grups ja era diferent al llarg de les dictadures corresponents, però en la postguerra, que és l'època que interessa a Pérez Minik, les diferències es mantenen o s'agreugen:

Mientras los escritores italianos se pusieron inmediatamente al trabajo –manifestaron desde el primer instante su libertad de movimientos [...] las manos limpias [...] – logrando descubrir nuevos estilos, para sólo ocuparse del hombre que vivía esos días, los escritores alemanes, con tan diversa mentalidad, no dejaron de sentirse nunca cargados de las culpas de sus antepasados, comprometidos con toda la historia de ayer y engranados por la necesidad de una expiación en altavoz. La creencia en un pecado colectivo se asoma a todas las ventanas de esta literatura. (p.254)

Pérez Minik destaca el naixement d'una literatura d'inventari –també ho fa en la recensió a *Acto de servicio* inclosa en aquest volum, com ja he comentat–, com a

---

<sup>98</sup> Pérez Minik considera el cas de Heidegger com a conclòs i en cap cas representatiu d'un intel·lectual partidari del règim nacionalsocialista.

primera reacció davant la realitat de la postguerra: què tenim? on som?, “un deseo inquebrantable de saber la verdad de lo ocurrido ocupaba toda la preocupación del momento.” La nova generació és la que ha de trobar el seu propi camí, ve a dir l'autor.

Aún no se puede precisar si esta literatura alemana ha estado a la altura de las circunstancias, si se ha comportado como la que conocimos en la época de Weimar o la del romanticismo europeo. Nos quedan varios nombres de singular valor, Günter Grass, Siegfried Lenz o Heinrich Böll, para todos los gustos [...]

En esta generación hay que aceptar la ausencia de cierta unidad de estilo, pero necesitamos admitir el gran concertante de temas, preocupaciones y verdades a medio construir. (p.256)

Pérez Minik parla aleshores dels que ell considera els únics autors alemanys d'aquesta generació que han arribat a fer-se un camí internacional i que representen concepcions diametralment oposades de la literatura: Ernst Jünger i Hermann Hesse. Al meu entendre, el primer caldria considerar-lo més aviat pertanyent a una generació anterior, a la geneació d'autors que havien iniciat la seva carrera professional abans dels grans conflictes bèl·lics –ja que si Pérez Minik parla de Jünger (1895) per què no parla de Brecht (1898), la recepció del qual té en aquells anys una importància decisiva a Europa i a Espanya? I pel que fa a Hesse (1877) cal no oblidar que, des d'abans de la Segona Guerra Mundial, aquest autor té la nacionalitat suïssa. Què passa amb Dürrenmatt, què passa amb Frisch?

No es pot negar que Pérez Minik intenta abordar el fenomen de la recepció a partir d'uns paràmetres amplis d'anàlisi i partint d'una comunicació sense fronteres entre estats i cultures, minimitzant els efectes de la realitat política i cultural d'una època especialment conflictiva en aquest sentit –Espanya és franquista encara i la relació Est/Oest a Europa no és en absolut fluïda, per no moure'ns del Vell Continent. Però l'absència d'algunes qüestions en els seus treballs, i la voluntat de minimitzar algunes polèmiques i problemes fan aquest autor com a mínim sospitós.

Els articles concrets que Pérez Minik dedica a Böll ja els hem vist analitzats, com deia, en l'apartat de la premsa especialitzada. Aquí apareixen integrats en una obra més àmplia i en un medi diferent: un llibre per a estudiosos de la literatura. Més que la contribució específica de Pérez Minik a la investigació i al coneixement de la literatura de Heinrich Böll, és interessant en aquest cas, com deia, veure com l'autor canari

l'integra en una obra dedicada a divulgar a Espanya les darreres tendències en l'evolució de la literatura al món occidental.

### **Fitxa n.30**

*Autor:* Karasek, Helmut.

*Lloc i data d'aparició:* Revista cultural *Eco. Revista de la cultura de occidente*, n.154  
(publicada a Bogotà, Colòmbia); 1973; pp.165-183.

*Títol de la publicació o estudi:* “El hombre bueno de Colonia.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

“El hombre bueno de Colonia”<sup>99</sup>, de Helmut Karasek és l'últim article que analitzaré dins el segon període de recepció de l'obra de Böll a Espanya. És un treball que pot ser indicatiu de la divulgació o l'interès que l'autor ha despertat entre el públic espanyol al llarg d'aquests anys. L'article en si no té el mateix interès que els treballs que he analitzat fins ara en aquest apartat, es tracta d'una conferència feta per un crític alemany i per tant no ens revela res del coneixement que es té a Espanya de l'autor de Colònia. El que sí que és significatiu és que un crític de prestigi a Alemanya, com Helmut Karasek, fos convidat per fer una ponència a diverses universitats espanyoles i centres culturals alemanys a Espanya amb el tema “Heinrich Böll: el hombre bueno de Colonia”. Aquesta conferència, com ja he dit, aparegué després publicada a la revista cultural colombiana *Eco*.

I amb el que acabo de dir, no vull dir que l'article no tingui interès. En absolut. Precisament algunes afirmacions i precisions de Karasek són importantíssimes de cara a una interpretació completa i adequada de l'obra de Böll. Sobretot perquè incideixen en aspectes de la seva producció no tinguts en compte ni per part dels editors ni per part dels crítics i estudiosos espanyols. Quin abast tingué aquesta ponència és difícil de dir, presumiblement poc. Però Manuel José González García Carrascal hi fou present a Deusto, i és possible que altres germanistes o estudiants de germàniques en altres universitats també hi assistissin. L'article té interès també perquè descriu amb molta claredat l'evolució de la societat alemanya en els anys seixanta i setanta, i això pot resultar interessant per comprendre la naturalesa diversa de la recepció de Böll a Alemanya en aquesta època i la que es dona a Espanya, com ja veurem. Sí que es podrà parlar d'una davallada de la influència de l'autor alemany en general i d'una pèrdua d'actualitat de les seves propostes literàries, però hi ha elements contextuais ben diferents que cal tenir en compte en la comparació d'ambdues recepcions.

---

<sup>99</sup> Ja he comentat amb anterioritat el joc que Karasek fa entre el títol de la seva conferència i el títol d'una obra de teatre de Bertold Brecht: *Der gute Mensch von Sezuan*. ('La bona persona de Sezuan').

Karasek, després de recordar la concepció de literatura que té Böll en tant que activitat necessàriament compromesa amb la realitat històrica contemporània, i després de fer referència a la condició d'*instància moral de la nació* de què gaudeix l'escriptor al seu país, fa la següent afirmació:

El que hable de Böll no puede limitarse a su obra literaria, a menos que desee dejar a un lado la parte principal. Böll –y esto puede afirmarse categóricamente– pertenece a los escritores cuyo efecto está basado tanto en su persona (en la radicación de su exigencia moral), como en su obra. Quien hable de Böll no habla sólo de literatura, sino de la historia alemana de la postguerra, de sus fases, desarrollo, contradicciones y compensaciones. Es preciso tomar en cuenta la historia alemana para comprender cómo fue posible que Böll llegase a ocupar su lugar. (pp. 165-166)

La implicació de l'autor de Colònia amb el seu temps històric té com a conseqüència, entre altres coses, una voluntat irrenunciable d'incidir en la seva evolució i per tant una presència pública constant de l'autor. És un dels aspectes que es perden en la recepció a Espanya de l'autor, la seva dimensió pública. És perfectament justificable la no recepció d'aquesta faceta de Böll –almenys parcialment–, i aquest és un dels motius que pot ajudar a entendre el camí que seguirà la seva recepció després d'aquesta segona etapa. Ja ho veurem.

El crític alemany fa un repàs de la recent història alemanya, que els oients de la ponència coneixien de ben segur, des de la perspectiva, però, de les relacions entre els escriptors i els governants –relacions de literatura, política i poder. Segons Karasek, cal tenir en compte els antecedents històrics d'aquestes relacions per comprendre bé el que fou una les polèmiques més agres que tingueren lloc en l'opinió pública alemanya dels anys seixanta i setanta:

Lo que aquí parece una divagación sólo intenta probar que, a más tardar, después de la toma de conciencia de estos acontecimientos, empieza a existir un traumatismo alemán: su expresión era y sigue siendo Heinrich Böll. El traumatismo llegó dolorosamente a la conciencia de la opinión pública en mil novecientos setenta y dos. Heinrich Böll se vio envuelto en el altercado literario políticamente más ruidoso que recuerde el público alemán, en la discusión sobre el grupo Baader-Meinhof. (p.167)

Karasek presenta aleshores alguns dels conceptes i períodes claus de la literatura alemanya contemporània, necessaris per contextualitzar adequadament l'obra de Böll: 'literatura de les ruïnes', caràcter d' 'inventari' de la literatura alemanya –repassar el que

havia passat per evitar les repeticions en el futur-, l' 'hora zero' –en certa manera concepte il·lusori, com Karasek destaca– i el desencant pel no acompliment de les expectatives creades per un començament des del no-res l'any 1945.

Karasek descriu tot seguit l'evolució de l'opinió pública alemanya des dels anys seixanta:

Ahuyentado por el movimiento estudiantil universal; animados por las protestas morales contra la guerra en Vietnam (y contra el mayor aliado), había en el público alemán dos grupos dominantes: uno que quería consolidar y conservar lo existente; el otro que buscaba una salida en el compromiso con el Este. (p.168)

Aquests anys estan caracteritzats per una progressiva polarització de posicions a la República Federal i un creixement de les activitats terroristes també. Però també cal considerar el següent:

...el ala restauradora de la opinión pública alemana, en primer lugar la prensa de Springer, conducían al público a un estado de ánimo casi histérico y de manía persecutoria. Es en esta situación cuando se manifiesta Böll en el semanario *Der Spiegel*. (p.168)

L'enfrontament entre Böll i la premsa de Springer tindrà lloc a partir de l'arrest dels caps de la banda anarquista Baader-Meinhof. Böll retraurà a la policia i als funcionaris públics que busquin recolzament en una publicació de les característiques del *Bild Zeitung*. Karasek reproduïx les següents frases de Böll, que causaren la indignació de l'opinió pública:

La denominación "Estado Constitucional" se vuelve dudosa cuando se incluye en el Ejecutivo a la totalidad del público con todos sus instintos, por lo menos incontrolables; cuando se sacrifica la calidad del derecho a la cantidad del éxito y la popularidad. (pp. 168-169)

Karasek informa tot seguit de les actuacions diverses de Böll com a president del PEN Club internacional i de les seves incansables accions per tal de dignificar –en alguns casos salvar– la vida d'escriptors empresonats, vetats, silenciats... pels règims totalitaris sota els quals viuen, a tot el món. Böll intentà d'intervenir sempre en aquests conflictes.

Estas palabras demuestran, a mi juicio, que la actitud de Böll es clara e inequívoca. Ve su tarea en ser la espina en la carne de una sociedad, el estímulo contra la indiferencia y la comodidad, la negación de la costumbre para, a la larga, decir Sí al desarrollo.

El hecho de que la opinión pública alemana vea esta tarea con tanto afecto y admiración –por una parte– o con tanta indignación o enfurecimiento –por otra–, señala claramente hasta qué punto se manifiesta en Böll una vieja y traumática experiencia de nuestra historia. Böll es, por su vida y obra, entre los escritores alemanes, la figura que más evidentemente señala que no puede ni debe haber una segunda “sincronización” con el poder. (p.70)

Karasek enquadra l'actitud de Böll en la història d'una Alemanya que no va fer la Revolució i que arrossega aquesta mancança històrica. El crític estableix aleshores un paral·lelisme que hauria agradat molt a Böll, el compara amb Büchner i recorda les paraules de l'autor de Colònia citant Woyzeck, personatge creat pel dramaturg alemany, precisament en rebre el Premi Georg Büchner l'any 1967: “Creo que nosotros los pobres, cuando llegemos al cielo, debemos ayudar a tronar.” (p.171) El crític alemany relaciona aquesta frase amb el catolicisme radical de Böll, amb la seva decidida presa de partit pels desfavorits de la societat, en aquest cas pels més desfavorits del món de la postguerra.

Karasek analitza tot seguit la producció literària de Böll i el primer tret que destaca el crític és la concordança entre l'obra i la vida de l'autor de Colònia<sup>100</sup>. Karasek assenyala tres temes en la producció bölliana: la guerra, la postguerra i l'època del miracle econòmic alemany, acompanyada de l'oblit del passat. Tot comentant individualment les principals obres de Böll, el crític alemany va assenyalant alguns dels trets comuns a tota la producció de l'escriptor. Després de parlar del clown, però fent extensiva aquesta idea a la majoria de protagonistes de Böll, diu Karasek:

Muchas de las figuras de Böll provocan a su medio ambiente, pervertido por la prosperidad, haciendo un llamamiento a los mandamientos cristianos más simples, apelando a la antigua y originaria forma de la caridad y la misericordia. (p.176)

Parlant de Leni Pfeifer, protagonista de *Gruppenbild mit Dame*:

---

<sup>100</sup> La formulació que Karasek fa d'aquest tret i la que González fa a l'article 'La estética de lo humano' coincideixen del tot. González diu: “Una de las particularidades en la obra de Böll es que también aquellos lectores que no quisieron simpatizar con sus temas y estilo, llegan a la convicción de que existe una completa concordancia entre todas y cada una de las líneas de sus obras y cada minuto de su vida.”

Las novelas de Böll tratan de esas apariencias engañosas que han suplantado y suprimido la moral originaria hasta el punto de convertir lo humano en inmoralidad, en lo que no debe hacerse. (p.178)

Tot rebutjant els retrets d'alguns crítics alemanys que argumenten que el món de Böll és un món petitburgès i que l'autor s'escuda en un paradís inexistent de poques ambicions, Karasek diu:

Esto puede ser cierto. Pero Böll también contrapone una retirada al mundo, pleno de modestia, vivido en la posguerra, al hibridismo de la nueva y próspera sociedad alemana. Sus héroes son conmovedores personajes que están fuera de la norma porque quieren tomar en serio lo que los demás sólo aparentan y, en su indiferencia, ni siquiera desean alcanzar. (p.178)

El crític alemany situa el clown de Böll al costat d'Oskar Matzerath, de Grass, i s'Anselm Kristlein, de Martin Walser, per configurar i definir el panorama literari alemany de la postguerra i veure com els escriptors alemanys reaccionen al fenomen del miracle econòmic.

La següent reflexió al voltant de l'evolució de la narrativa alemanya del segle XX i a la naturalesa dels seus escriptors és molt interessant i devia ser molt suggerent per al públic que assistí a les conferències de Karasek:

Es interesante comprobar que la fama de la épica alemana haya emanado de dos autores que han tomado como punto de partida la estrechez provincial. A diferencia de la literatura de los años veinte y treinta que la obra de Thomas Mann o de Alfred Döblin buscaba la universalidad, tanto Günter Grass como Heinrich Böll insisten en la topografía de una provincia estrecha y limitada [...] La topografía de Böll es la región de Rhin, más exactamente la de Colonia [...] Esta provincialidad siempre encierra una experiencia elemental, la experiencia de las ruinas quemándose y humeando en esta ciudad llena de alegría de vivir a la que regresaron los repatriados, en la que se vivía en estrechas cuevas habitables. Esta experiencia es el espejo de todo lo escrito por Böll. (p.180)

Relacionat amb aquest aspecte, Karasek reproduceix la reacció de Grass a la concessió del Nobel al seu compatriota Böll:

Heinrich Böll descubrió su región, Colonia, la región del Rhin e hizo de esa provincia una provincia uiversal. Spo descubrir los problemas de la gente en Clonia, durante el tiempo nazi, así



como antes y después, tan claramente, clasificarlos literariamente en categorías de tal manera que los hizo comprensibles en otros países. (p.181)

Per acabar la conferència, Karasek reproduceix unes paraules molt reveladores en relació a la recepció de Böll al seu propi país, les quals ell subscriu. Són paraules de Theodor W. Adorno:

Böll es uno de los escritores de prosa con más éxito en su generación, de fama internacional. Desde sus principios ha sido progresista; nadie le ha acusado ni le podrá acusar de tener sentimientos retrógrados o conservadores en la cultura. Y él es católico, practicante y activo. La constelación de estos momentos, difícilmente reconciliables, le habría llamado a ser el autor oficial alemán, eso que suele llamarse representativo. Con una libertad, realmente ejemplar en Alemania, prefirió el lugar del desprotegido y solitario a la confirmación jubilosa que no sería otra cosa que un denigrante malentendido. Golpeó en el sitio que más dolía: la maldad, a la que adjudicó los nombres más fuertes, y a sí mismo, que tuvo que elegir esos nombres para aquello con lo que, originariamente, estaba identificado. De al manera se convirtió en el representante espiritual de un pueblo, en cuyo idioma escribe, mientras que esa representación le habría traicionado de haberla tomado por cuenta propia.” (pp.181-182)

Karasek insisteix en la independència intel·lectual que ha assolit Böll, la qual, diu el crític, fins i tot ha superat la prova de la concessió del Premi Nobel.

La visió de Karasek al voltant de Böll, tot i limitar-se a un cicle de conferències, és molt enriquidora i devia aportar dades al públic espanyol de gran.

## ANNEX 1.3

### *Fitxa n.31*

*Autor:* Gómez Parra, Sergio.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Reseña*, n.º 87; 1975; pp. 86-87.

*Títol de la publicació o estudi:* “el honor perdido de Katharina Blum”. [sic]

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

En aquesta recensió, Gómez Parra demostra que disposa de bons coneixements sobre l'obra de Heinrich Böll, i especialment sobre les circumstàncies en què aquesta obra concreta fou concebuda: el clima de tensió extrema provocat en la societat alemanya per les actuacions de la banda terrorista Baader-Meinhof, que l'articulista descriu amb tot luxe de detalls:

En la historia de *Katharina Blum*, se repite una vez más, si bien con el color y los ingredientes de un tiempo histórico-social distinto, la figura parabólica típicamente bölliana del *alma buena* en la cueva de los leones.

El crític assenyala la nuesa de les acusacions de Böll en aquesta obra contra la premsa sensacionalista, com a novetat en la seva producció, i al·ludeix tot seguit a la cita inicial de l'obra, que en la traducció castellana fa:

Las personas que se citan y los hechos que se relatan son producto de la fantasía del autor. Si ciertos procedimientos periodísticos recuerdan los del «Bild-Zeitung», el paralelismo no es intencionado ni casual, sino inevitable.

Tot seguit comenta les característiques del *Bild Zeitung*, parla de la seva amplíssima difusió a Alemanya, i de la seva pertinença a la cadena d'Axel Springer. Gómez parla del “quasi-monopoli” de Springer en els mitjans de comunicació escrits a Alemanya i diu:

Concentración que ha puesto en tela de juicio, en más de una ocasión, la posibilidad de la libertad de prensa en el país germano: ¿Hasta qué punto puede ser libre una prensa que en un elevado tanto por ciento está en manos de una sola empresa?

El següent comentari és interessant per l'intent que fa el crític d'establir un paral·lelisme entre la premsa alemanya i l'espanyola:

Por si puede ayudar, les diremos que el estilo del *Bild* no difiere mucho del estilo de *El caso* y de algún vespertino madrileño.

Gómez descriu breument la polèmica sobre el terrorisme i la banda Baader-Meinhof protagonitzada pel diari sensacionalista i l'escriptor alemany. Tot seguit passa a comentar l'obra en si. Més que un resum, Gómez presenta el tema de l'obra:

Cuando la comunicación se hace violencia, provoca y crea violencia como respuesta. Katharina acaba asesinando al periodista *que ha destrozado su vida* [...] La comunicación como violencia, o como violación, *conduce* a Katharina al asesinato y, lo que es infinitamente más trágico, al suicidio de su propia sensibilidad.

Malgrat el fracàs que tingué aquesta obra a Espanya, l'autor d'aquesta recensió, destaca el caràcter universal de la temàtica que s'hi tracta; ho fa amb les següents paraules:

El hecho no se agota en los datos concretos de la sociedad alemana, sino que es universalizable en su carácter parabólico o viceversa, pese a la meditación del hecho histórico que lo provoca y que reconocemos que quita fuerza a la obra. Cualquier espíritu hispano, por ejemplo, en posesión de una cierta sensibilidad puede leer con facilidad los signos universales de esta historia sin salirse de los límites de su sociedad. Una sociedad acostumbrada a la identificación de la violencia con la historia brutal de un Ulster, un Vietnam, un Oriente Medio...

Probablement la situació política espanyola de l'any 1975 no feia recomanable que el crític fes referència explícita al terrorisme i a la violència existents a l'Estat espanyol en aquells moments. Gómez situa molt bé el tema de l'obra quan diu:

Lo que Böll pretende es sensibilizar ante la violencia "lícita" cotidiana (en este caso, la de aquella prensa que fuerza a la opinión pública a una caza de brujas que o no lo son o sólo son sospechosas de serlo), ante la violencia "lícita" a la que, en un estado que se dice de derecho, se le permite, en virtud de su poder o de la identificación ideológica con los que rigen el estado de derecho, violar y *conducir* la libre capacidad de juicio de millones de personas, según un código ético del Bien y del Mal (de definición de *buenos* y *malos*) que tiene muy poco que ver con cualquier tipo de ética.

I ahora assenyala molt encertadament també la importància dels mètodes narratius i d'investigació amb què Böll inicia l'obra:

Toda esta historia nos la cuenta Böll, y esta es la ironía profundamente amarga a la vez que didáctica que basamenta toda la narración, la misma estructura narrativa empleada por el PERIÓDICO: *La conducción*. La *conducción*, el encauzamiento de las diversas fuentes o informes sobre un caso, objeto de noticia periodística, es honesta o deshonesta según la finalidad que se proponga el que dirige esa conducción. *El honor perdido de Katharina Blum* se va construyendo sobre la contraposición de dos tipos de *conducción*: la del PERIÓDICO, que desemboca en el aniquilamiento de Katharina, y la del autor, que desemboca en la tierna justificación y recuperación de un personaje al que la primera ha convertido en deshecho de maldades.

Finalment cal esmentar un comentari del crític a la traducció –més que merescut, perquè la traducció és pèssima:

Unas palabras sobre la traducción. Creemos que Helene Katendahl se ha reducido, un poco más de lo debido, a darnos la historia, suprimiendo a veces palabras, aparentes repeticiones de sentido, pero con expresión lingüística connotativa de un clima irónico (en este caso referido al lenguaje periodístico) tan queridas en la escritura bölliana y que desaparecen frecuentemente en la traducción. Sabemos lo difícil de una traducción literaria del alemán, pero pensamos que un poco más de creatividad no lo hubiera sido tanto.

En un sub-apartat de l'article Gómez Parra fa encara una presentació de l'obra de Böll especialment basada en la descripció dels seus nuclis temàtics:

Si desmenuzamos la obra de Böll desde aquella primera narración de 1949, *El tren llegó puntual*, hasta la Katharina Blum que hoy motiva nuestra crítica, y si buscamos, en tarea de desbroce, la médula que da vida a su escritora [*sic*], nos topamos, en el temblor del que reconoce su posible equivocación, con la sacralización de la sencillez original del corazón, de las *buenas personas* en una sociedad-león buscando a quien devorar y que acaba devorando. Los personajes böllianos están condenados a vivir efímeramente la pureza natural de sus sentimientos en un entorno que no soporta lo que él mismo ha artificializado.

Gómez Parra ressegueix aquest tema en allò que ell anomena la seva primera fase creativa, la culminació de la qual assenyala en la narració *El pan de los años mozos*. La segona etapa de l'autor, l'inici de la qual Gómez assenyala amb la publicació

de *Billar...* és més pobra literàriament, diu el crític, més descarnada amb la pròpia societat. Gómez assenyala també la presència creixent de l'autor en els mitjans de comunicació.

Gómez dona un llistat, per acabar, de les obres de Böll traduïdes al castellà.

**Fitxa n.32**

*Autor:* Sacristán, Manuel.

*Lloc i data d'aparició:* Pròleg a l'edició del recull d'articles *Heinrich Böll: Garantía para Ulrike Meinhof (un artículo y sus consecuencias)* publicat per Seix Barral; 1976; pp. 7-27.

*Títol de la publicació o estudi:* "Cuando empieza la vista."

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

El pròleg de Sacristán, duu per nom 'Cuando empieza la vista', i amb aquest títol l'autor fa al·lusió als processos judicials endegats a Alemanya després de la detenció del membres de la banda armada RAF o Banda Baader-Meinhof. L'article se centra a analitzar el rerefons polític del naixement d'aquesta banda i especialment de l'evolució política i ideològica d'Ulrike Meinhof. Sacristán emmarca el seu pensament i la seva acció en tot l'entramat ideològic de finals dels seixanta i començaments dels setanta.

La traducció d'aquesta polèmica apareix en una Espanya probablement convulsa políticament parlant, i la publicació de l'article de Böll pot respondre a motius d'exemplaritat. Sacristán pràcticament no dedica paraules a Böll en aquest pròleg: en fa algun comentari a l'inici, però no defineix gens el seu paper en l'escenari intel·lectual alemany d'aquells anys, efectivament molt convuls. Sacristán visqué molt anys a Alemanya, fet que li permeté conèixer a fons el panorama que descriu. Cal destacar que tot i que aquest volum veié la llum l'any 1976, Sacristán posa coma data d'escriptura del pròleg el juliol de 1974, cosa que ens indueix a pensar que Seix Barral devia tenir la intenció de publicar aquest text força temps abans de la data en què finalment ho féu.

**Fitxa n.32**

*Autor:* Úrbez, Luis.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Reseña*, n.º104; 1977; pp.28-29.

*Títol de la publicació o estudi:* “el honor perdido de Katharina Blum” (sobretítol: “con la garantía de heinrich böll.”)

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'article d'Úrbez es fa ressò de la presència de la pel·lícula de Schlöndorff al festival de cinema de Sant Sebastià de 1975. El comentari general de la pel·lícula és més aviat convencional i ens dóna poca informació sobre la presència d'aquesta pel·lícula a Espanya. Només els comentaris introductoris ens permeten seguir alguna pista de com anà la difusió d'aquest èxit europeu a Espanya. Els reproduïxo:

El penúltimo film de Schlöndorff gozó de una extraordinaria acogida por parte del público y de la crítica asistentes al Festival de San Sebastián de 1975, y allí padeció el más absurdo de los olvidos por parte del jurado internacional. Quizá pareció entonces «poco político» el premiar una película de cuya prohibición posterior en España podía haber serias sospechas, a la vez que nos consta la indignación de la representante alemana en el jurado por el hecho de que Schlöndorff hubiera aireado en su película la ropa sucia de la prensa de su país. En fin, que todos fueron muy políticos y muy galantes, y los miembros del jurado oficial dejaron de lado uno de los mejores – si no el mejor– de cuantos filmes concurren a aquel festival: *El honor perdido de Katharina Blum*.

La resta de l'article consisteix en una breu presentació de l'obra de Schlöndorff a Espanya i del seu seguiment, seguida d'un resum força extens, però sense massa originalitat ni comentaris massa profunds al voltant de la pel·lícula.

### **Fitxa n.33**

*Autor:* Lenberg, Lore.

*Lloc i data d'aparició:* Revista universitària *Revista de la Universidad Complutense*  
(Volum XXVI, n.110); 1977; pp. 133-159.

*Títol de la publicació o estudi:* “La novela alemana actual (aspectos y tendencias).”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'article de Lore Lenberg vol ser una aproximació a l'evolució de la literatura alemanya després de la Segona Guerra Mundial. Tot i que a l'inici l'autora vol desmarcar-se explícitament d'un enfocament d'inventari d'obres i autors, no aconsegueix fer-ho, curiosament, fins que arriba als anys 60. Bàsicament Lenberg distingeix entre dues generacions:

- A) Una de la immediata postguerra que és la responsable de la rearticulació del discurs literari a Alemanya, superant tot tipus de problemes, on trobem autors com Böll o Grass, que aconsegueixen una autèntica projecció internacional.
- B) Una generació dels anys 60 que reprèn la problemàtica de la validesa del llenguatge i de l'obra literària com a mitjans d'expressió.

Lore Lenberg, segons ens aclareix una nota a peu de pàgina, és en el moment de la publicació d'aquest estudi professora del Col·legi Alemany de Madrid i del Goethe Institut d'aquesta ciutat. L'autora centra el seu treball, bàsicament, en la presentació de l'obra de Grass i de Böll. Tot i citar els títols de les obres de Böll en castellà (al costat dels seus títols originals), Lenberg no utilitza mai el nom amb què s'han publicat les seves obres a Espanya, sinó que fa sempre una traducció pròpia. En cap moment fa cap al·lusió a la recepció de la literatura alemanya a Espanya, tot i que el lloc i el tema sembla que ho farien propici. Tampoc no fa cap al·lusió a la recepció de l'autor ni a les traduccions catalanes. Els títols de la Lenberg que canvien són: *Casa sin guarda; El pan de antaño; Abandono del ejército; Fin de misión; Retrato de un grupo con dama*. L'autora no esmenta una de les obres amb més difusió a Alemanya, a data de publicació d'aquest article: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*.

La presentació de l'escriptor en el seu context alemany, com en principi la radiografia de la producció novel·lística alemanya de postguerra, sembla força



encertada. La descripció de fases de producció, temàtiques, etc.. també són força correctes:

De todos los autores que aparecieron en la primera hora de la posguerra y que en algún momento de su carrera estuvieron relacionados con el 'Grupo 47', ninguno se ha mantenido tanto tiempo en primera fila como Heinrich Böll,... (p.139)

Los escritos sobre su obra son ya muy numerosos y los premios que ha recibido son tantos que ni él mismo los recuerda de memoria. (p.140)

En estas novelas Böll se enfrenta con la actualidad de la Alemania posbélica desde el punto de vista del hombre desamparado, anti-héroe, víctima de poderes anónimos a los que no puede comprender. Ninguna de sus primeras novelas es 'novela' en el sentido exacto de la palabra... (p.140)

Parlant de *Billar*:

No obstante cierta debilidad en las partes discursivas y un simbolismo algo simplista, la novela reúne muchos de los méritos de Böll como escritor: la precisión de sus cuentos cortos con su estilo concreto y seco, pero sugerente de una intensa emoción contenido; su arte para definir un ambiente con unos pocos detalles significativos, la maestría del diálogo conciso, sus técnicas de presentación simultánea por medio de montaje y su perspectiva esencialmente satírica y moralista. (p.141)

La conclusió final de l'autora:

Por eso sus imágenes, que presentan el mundo reconocible de la vida cotidiana de la clase media baja de Alemania, son aceptables en todas partes por corresponder a una realidad universal. Por muy marginado que sea, ninguno de sus protagonistas es tan excéntrico que no permita al lector normal identificarse con él. La mayoría de los seres humanos, con independencia del sistema político-social en que vivan, se siente hoy exactamente así: marginados, atrapados en un mundo reglamentado por instituciones anónimas, por una administración prepotente. Los no-conformistas, los rechazados por una sociedad de cuyos males son ellos sólo el reflejo, el hombre inactivo y triste, dedicado a la contemplación, desenmascara el falso optimismo en las actividades de los hombres a su alrededor; el payaso excéntrico descubre el absurdo y la locura de lo que se llama vida normal. En mi opinión, el mensaje y resumen final de toda la obra de Heinrich Böll consiste en la articulación de la voz humana en protesta contra la humanidad de nuestro tiempo, una voz sumamente sincera. (p.143)

**Fitxa n.34**

*Autor:* Straussfeld, Michi.

*Lloc i data d'aparició:* Revista *Camp de l'arpa*, n.º58; 1978, dedicat íntegrament a la literatura alemanya contemporània (la presentació de Straussfeld és a les pàgines 7-8).

*Títol de la publicació o estudi:* “Literatura alemana contemporánea.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

El número 58 de la revista *Camp de l'Arpa*, de l'any 1978, està dedicat exclusivament a la literatura alemanya contemporània. En el número s'hi poden trobar articles i ressenyes de diversos autors, dedicats també a diferents aspectes, autors i obres d'aquesta literatura. La importància d'aquest número –que obtingué una difusió probablement molt modesta– és que sembla un intent de donar a conèixer la literatura alemanya produïda després de la Segona Guerra Mundial a un públic ampli. En la introducció, Straussfeld fa una declaració d'intencions. L'autora parla del desconeixement mutu que defineix les relacions entre els mons germànic i hispànic –tret de comptades excepcions– i presenta aquest número de la revista *Camp de l'arpa* com un primer acostament. L'autora destaca la següent realitat:

Naturalmente, hoy no escriben Franz Kafka, Thomas Mann, Hermann Broch, Alfred Döblin o Robert Musil (y habrá que añadir aún el gran y hasta ahora poco conocido Robert Walser), pero los nombres de Heinrich Böll, Günter Grass, Max Frisch, Peter Weiss y Hans Magnus Enzensberger también son de relevancia universal.

L'editora destaca també el moment esplèndid que viu la literatura alemanya i la presenta com una de les més innovadores i amb més vitalitat del moment. Només comentaré aquells articles que estan directament o indirectament relacionats amb la recepció de Böll a Espanya.

**Fitxa n.35**

*Autor:* Carandell, José María.

*Lloc i data d'aparició:* Revista *Camp de l'arpa*, n.º58; 1978; pp. 9-13.

*Títol de la publicació o estudi:* "La narrativa alemana: 1945-1978."

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Carandell és l'encarregat de presentar una radiografia de la producció literària alemanya de postguerra i de definir-ne els trets més significatius. L'autor esmenta les fonts sobre les quals es basa el seu treball: bàsicament els treballs de Hans Mayer i Reich-Ranicki, i tot seguit fa una radiografia prou interessant del panorama de totes les terres de parla alemanya.

Carandell presenta quatre generacions d'escriptors apareguts en el món germànic després d'acabada la Segona Guerra Mundial, i associa Heinrich Böll a la primera de les fornades. La descripció d'aquesta primera generació és:

Pero tanto si hubo ruptura con la tradición literaria anterior como si no, hay en los nuevos escritores una predominante voluntad de que sus obras no sean literatura sino realidad, en el sentido de que se preocupan poco por la forma de la obra y mucho por dar en ella su experiencia directa de lo que han vivido y viven en esos años de destrucción, ruinas y hambre.

Carandell analitza algunes de les tendències diferents existents en aquest grups (neo-expressionistes, existencialistes o 'simplemente realistas como Böll.'

Els sub-apartats de l'article donen una idea de la radiografia informativa de Carandell:

*"Sigue la postguerra, pero la literatura se hace metáfora*

*El Grupo 47*

*Los años sesenta*

*Los últimos años."*

**Fitxa n.36**

*Autor:* Sáenz, Miguel.

*Lloc i data d'aparició:* Revista *Camp de l'arpa*, n.º58; 1978; pp.20-24.

*Títol de la publicació o estudi:* “Se necesitan traidores, escritores fracasados, alcahuetes  
(con conocimientos de alemán.)”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Sáenz inicia aquest article parlant de la manca de traductors de l'alemany a Espanya. L'article se centra després en el comentari de tres traduccions fetes per aquest autor: Handke, Bernhard i Grass. Vegem-ne alguns comentaris:

...la conclusión no puede ser más desoladora: la literatura alemana contemporánea es casi desconocida en España.

En la novelística se salva Heinrich Böll, gracias a su premio Nobel, y es muy posible que la reciente aparición de *El tambor de hojalata* pueda remediar en parte el incomprensible olvido de Günter Grass.

La culpa es de los traductores. O más bien de su ausencia: no hay traductores de alemán [...] Los salarios de hambre de las editoriales pueden ser una explicación de la actual penuria, pero no son la única explicación.

### **Fitxa n.37**

**Autor:** Bada, Ricardo.

**Lloc i data d'aparició:** Revista *Camp de l'arpa* n.º58; 1978; pp.57-59.

**Títol de la publicació o estudi:** “Sin cartilla de racionamiento.”

**Àmbit:** Crítica especialitzada.

Es tracta d'una ressenya de *El honor perdido de Katharina Blum* publicada el 1975 per Ed. Noguer i que ja hem vist comentada en dos articles anteriors. Ricardo Bada, el seu autor, és un periodista espanyol resident a Alemanya que l'any 1995 va publicar una antologia a Bolívia dedicada a Heinrich Böll, *Don Enrique (Una antología)*, que no tingué cap repercussió en la recepció de l'autor a Espanya.

L'article de Bada és gairebé un exercici estilístic de l'autor, el qual afirma molt sincerament en un moment:

Llego de manera fatal (después de releer diagonalmente todo HB) a la conclusión de que no puedo escribir sobre este conciudadano mío.

I, efectivament, no ho fa. Bada, es dedica a passejar-se per alguns aspectes suggestius de l'obra de Böll, entre ells, el personatge de Katharina Blum. Aquesta ressenya no té res a veure amb una ressenya d'un llibre. El següent comentari a la traducció de *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, i en general a la traducció de tota l'obra de Böll, és interessant:

Un libro que, dentro del conjunto de la obra del Premio Nobel colonés, equivale en densidad, calidad, consistencia y maestría profesional a lo que *La muerte en Venecia* significa dentro del conjunto de la obra de Thomas Mann. Cuando HB sea traducido alguna vez, pero de veras, al castellano –albur que puede producirse en cualquier momento–, quizá se entienda mejor lo que acabo de decir.

Malgrat aquest comentari tan contundent, l'argumentació de Bada es queda aquí; i l'articulista tampoc no aclareix més la qüestió de la qualitat de les traduccions de Böll.

### **Fitxa n.38**

*Autor:* Canicio, Víctor.

*Lloc i data d'aparició:* Pròleg a la traducció de *Diario irlandés*; 1979, publicada a l'editorial Laia de Barcelona; pp. 7-11.

*Títol de la publicació o estudi:* “Prólogo del traductor.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada; col·lecció editorial.

Tot i que la primera edició de la traducció apareix publicada el 1979, el pròleg de Canicio duu com a data el 1976, i el lloc d'escriptura és Heidelberg, tot i que l'escena que descriu reproduceix clarament un dia de Sant Jordi a Barcelona.

Es tracta d'un pròleg original que protagonitzen, entre altres, el traductor i dos personatges, Paco Candel i Ignasi Riera, que d'entrada presenten una colla d'afinitats possibles amb la figura de Heinrich Böll: intel·lectuals vinculats amb el moviment obrer de finals del franquisme, amb el cristianisme de base, implicats amb els problemes de la immigració a Catalunya, la lluita social, etc.

El pròleg s'articula al voltant d'una conversa que mantenen aquests protagonistes mentre esperen que els portin el dinar. El més interessant són les observacions del traductor en relació a l'obra de Böll. Aquest comença fent un repàs ràpid d'obres i èpoques de Böll: “Trümmerliteratur”, Miracle econòmic, etc.

En reproduceixo un petit fragment:

*Opiniones de un payaso* creo que es la que más se ha vendido en España –dijo el señor gerente de la editorial–. De ahí debe venirle a Böll la fama de escritor católico.

– El ‘ferviente catolicismo’ de Böll es un sambenito discutible –dije–. Le viene estrecho y lo lleva, hoy por hoy, ligeramente deteriorado. Tal vez fuera válido en su día para *Opiniones de un payaso*, que es una novela tan renana como el propio Böll, pero si has leído *Acto de servicio* podrás hablar con el mismo derecho del Böll antimilitarista, en *Fotografía de grupo con señora* del Böll feminista y en *Billar a las nueve y media* del Böll preocupado por los conflictos intergeneracionales.

– ...y encima le dieron el premio Nobel –dijo la Maruja.

– Le dieron el Nobel y no frenó lo más mínimo...’

Aleshores, el traductor, Víctor Canicio, continua parlant de la darrera etapa literària de Böll i del seu compromís amb la societat –cal remarcar que tota l'estona que es parla de Böll, Candel és absent; l'escriptor torna al final, quan Böll ha desaparegut de

la conversa. No em resulta possible determinar si això està fet expressament, per part del traductor/ narrador. Canicio passa a parlar aleshores de la traducció, tot fent observacions interessants:

Fueron llegando los platos, decayó la atención del respetable y al traductor no le quedó más remedio que comer y callarse. Ni explicar pudo lo difícil que es poner a Böll en castellano cuando le fluyen incontenibles prosa y pluma, cuando de puro entusiasmo –se supone– hasta prescinde de los puntos o de las comas; lo difícil que es entonces la busca de un ritmo equivalente. Al traductor le hubiera encantado, aun a riesgo de quedarse sin postre, poder hablar de las repeticiones y variaciones estilísticas en Böll, citar de paso aquello tan consolador para el oficio de que las palabras nunca pueden traducirse, las frases, a veces, pero los textos siempre... No pudo ser...

D'aquesta manera finalitza aquest pròleg.

***Fitxa n.39***

*Autor:* Urbina, Pedro Antonio.

*Lloc i data d'aparició:* Revista del Ministerio de Cultura *Nueva Estafeta*; maig de 1981; pp. 75-78.

*Títol de la publicació o estudi:* “‘Querer ser, o morir de tedio’ Giovanni Papini o Heinrich Böll.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

El títol de l'article ja és significatiu, els termes de la disjuntiva inicial es corresponen amb la disjuntiva que l'autor planteja entre els autors esmentats. L'autor de l'article, Pedro Antonio Urbina, parteix d'una concepció molt concreta de la funció de la literatura –que al capdavant de l'article sustenta en unes paraules del Papa Celestí VI– i això li serveix per judicar dos exemples antagònics (un de bo i l'altre de dolent), segons ell, pel que fa a l'actitud, el valor, l'exemplaritat i la veritat de la seva obra literària respectiva: Giovanni Papini, Heinrich Böll)

Cal preguntar-se si l'article és representatiu de la perspectiva dels nuclis catòlics espanyols –que és de suposar que en aquests anys vivien immersos en una crisi –, o si és senzillament una opinió personal.

També és interessant emmarcar l'article en el procés de declivi de la recepció de Böll: l'articulista associa l'escriptor no només a una actitud errònia, sinó en tot cas també a una 'estètica' superada o a superar, que l'articulista associa amb l'existencialisme.

Urbina, tanmateix, incideix a l'inici de l'article en una problemàtica essencial dels estudis de recepció:

Y digo parece no sólo porque al estar ambos traducidos a muchos idiomas, no conozco el número de copias vendidas de sus muchas ediciones, sino porque, aun sabiéndolo, no sabría la real lectura de esos libros vendidos y, menos, su influjo consiguiente: eficaz o ineficaz.

El motiu de l'article és la recent reedició en el mercat espanyol de dues obres que Urbina reconeix com a simptomàtiques de processos contraposats:

*El honor perdido de Katharina Blum* de Böll, i *Un hombre acabado* de Papini.



Centrem-nos en els comentaris d'Urbina a l'obra de Böll:

*El honor perdido...* de Böll, que escribió con más de cincuenta años, expresa quizá uno de los últimos lamentos de un hombre que se acaba.

En la comparació entre ambdues obres, Urbina recorre a una metàfora musical:

La obra total –la sinfonía– de Papini está escrita en tono mayor; la de Böll, en tono menor. La de Papini ataca cada nuevo tiempo con creciente vivacidad; la sinfonía de Böll, siempre aceda y muriente, va *rallentando* hasta caer en un calderón... roto, un caldero agujereado, por el que se desvanecen sus imprecisas y evanescentes amarguras.

La justificació del caràcter de l'obra de Böll la troba Urbina en el tarannà de l'escriptor ("las mismas cosas afectan de modo diverso a las diversas personas"), i cita un fragment de *El tren llegó puntual* per exemplificar-ho:

Las calles de Lemberg son como las de cualquier otra ciudad del mundo; como las de cualquier gran ciudad (...), extrañas, o tristes, con fachadas amarillentas que parecen irse a morir.

Després de fer l'equació Veritat: catolicisme, que en el cas de Papini significa l'estat darrer de la seva evolució com a intel·lectual, Urbina diu:

Me atrevo a afirmar ... que en Böll el camino es inverso.

Urbina fa un repàs de l'obra de Böll i en presenta un diagnòstic inicial molt dur, del qual es desprèn, però, que l'obra de l'autor alemany era en certa manera coneguda a Espanya. Les afirmacions són les següents:

Pero todo ese aire o clima de religiosidad en las obras de Böll nunca llega a ser profundo, nunca llega a ser *principio vital* de sus acciones: un continuo tono de queja, de pesimismo, de desgana angustiada, parecen reducirla a un analgésico para soportar el sufrimiento de la vida, que no se comprende, que parece no se intenta siquiera comprender, que tal vez no se quiere comprender. ¿Cómo podría llamarse cristiana una obra en la que no se quisiera comprender el sufrimiento? No podría llamarse así. *Opiniones de un payaso* señala una ruptura y un definitivo cambio.

Ya sé que es habitualmente otra la línea que, con pretensión de fondo, se marca y con la que se califica la *ideología* de Böll. Sin quitar importancia a su papel de crítico o *moralista* de la guerra y posguerra, de los problemas sociales, de la realidad actual, advierto, más atrás, otra línea de

fondo: hasta esa ruptura de *Opiniones de un payaso* (1963), la obra de Böll arrastra una mentira. En el verdadero fondo hay una mentira.

Urbina, que deixa per més endavant l'aclariment sobre el caràcter fals de l'obra de Böll, atribueix el caràcter artificios i 'treballós' ("trabajoso") de l'estil de Böll, la poca naturalitat dels seus personatges, a la mentida de fons en què es basa tota la seva obra. La descripció de l'obra de Böll és definitiva:

Me parece a mí que a un escritor no se le puede alabar porque haya mojado su pluma en el líquido amargo de su ególatra corazón, y con él haya oscurecido páginas con las que ha aumentado aún más la oscuridad del mundo. Y, sin embargo, Böll es alabado. ¿Por qué? ¿Quién quiere la tiniebla? Alguien quiere la tiniebla ciertamente. [...]

Böll es un sentimental, que transcribe sus propios sentimientos. Y sus libros *ponen cara* de estar tristes sin que haya dicho razonadamente el porqué de su tristeza. Es que, de decir la razón, su desabrida tristeza se mostraría en toda su inconsistencia ideológica, mostraría su arrastrada mentira de fondo.

No hay razón para la estéril tristeza, hay razón para el dolor: pero el dolor supone el amor, y en los libros de Böll no hay amor, por eso no hay dolor, solamente *ponen cara* de tristes; como han puesto ya muchas veces –desde 1949– esa cara triste, la ponen muy bien, y puede parecer que es por algo, por alguna idea importante, por alguna causa, pero no: es sólo un perezoso sentimiento, un tedio, y así es su literatura, un encaje del tedio de vivir.

Si aquesta és la característica general de l'obra de Böll, a partir de *Opiniones de un payaso* no fa res més que accentuar-se, segons l'articulista. Les acusacions contra Böll augmenten en la seva magnitud:

Esto que digo adquiere un tono de cosa definitiva a partir de *Opiniones de un payaso*, libro en el que se expresa la ruptura de la tensión tanto tiempo mantenida entre la natural ansia de verdad y de justicia, y ese arrastre de su mentira vital –con creciente y obsesivo predominio–; rota la tensión (y extraviada la gragea de fe-analgésico), queda el culpar a todos los demás y morirse como supuesta víctima en tantos relatos.

Després de presentar l'evolució de l'obra de Papini, Urbina torna a abordar l'obra de Böll, criticant-ne ara un altre aspecte:

Böll dice también de sí mismo que su hacer es autobiográfico –y muchos críticos–, y que está decididamente comprometido con la *realidad actual*. No deja de ser muy sospechoso ese

compromiso que añade a la realidad el adjetivo actual. Ningún hijo de su tiempo puede (ni debe) escapar a su tiempo; no es necesario, pues, decir *actual* al hablar de la realidad, a no ser que de ella sólo se quiera tomar lo periodístico y externo, y eso hace Böll.

Urbina cita tendenciosament una obra de Karl August Horst, traduïda el 1964 a Espanya, i que duu per títol: *Caracteres y tendencias de la literatura alemana en el siglo XX*. Enllaçant amb la crítica anterior, l'al·lusió a Horst serveix a Urbina per retreure a Böll la presentació amb voluntat realista en les seves obres d'una realitat que no és la realitat real sinó la realitat de l'autor. Ho formula així:

El respeto a la verdad no puede llevar a comprometerse con la realidad como si ésta fuera sólo lo actual, y lo actual sentido por mí, mi biografía sentimental de realidad. De faltar ese respeto por la verdad-realidad, esa preocupación por la destrucción *interior* del hombre –como se dice que preocupa a Böll– no es sino una preocupación por lo exterior. El deseo de salvar al hombre de esa destrucción (exterior o interior) no puede concretarse sólo en el recurso a una punzante sátira de la sociedad. A fuerza de quejarse y satirizar hasta se olvida lo que se destruyó para hacer de la misma queja, en sí misma, un encaje, un relato, una novela corta. Y, por supuesto, no se mira, para tomarlo como tema, lo que se construyó o lo que se reconstruyó, y no se propone nunca tampoco cómo construir al hombre. ¿Eso es deseo de salvar al hombre? [...] Una realidad absurda que hasta *Opiniones de un payaso* parecía soportable por el recurso a la fe cristiana; después es presentada sólo como una fría realidad absurda, como esa en la que perdió su honor Katharina Blum.

Urbina fa referència encara a les fonts que la crítica espanyola –se sobreentén– assenyala com a fonts intel·lectuals de Böll:

...para trazar los perfiles de Böll se alude a Hemingway (no sólo, diría yo, por su maestría en el relato sino también por su actitud pragmática y hasta hedonista ante las cosas) y a Camus, es esta suficiente y pretendida superioridad que lleva a llamar a la realidad absurda. ¿A qué realidad se refiere? ¿A los actos del hombre, que con tanta frecuencia son *absurdamente* injustos e inhumanos? Fustigar lo absurdo es absurdo, pues no hay absurdo; si en el hombre hay miedo y miseria de espíritu y desilusión por haber perdido el Norte... hay que tener clara la idea del bien y construirlo. Hay que sospechar si esa amargada actitud fustigante de Böll no es más que eso, una actitud, una pose, que evita la atención sobre las cosas auténticamente reales.

Abans de recórrer a la cita del Papa Celestí VI, cita d'autoritat, en una carta adreçada als poetes, Urbina remata la feina fent els següents comentaris definitius, que, tanmateix, no amaguen en absolut la perspectiva des de la qual l'autor escriu:

Más púdico Böll que Woody Allen –por poner otro ejemplo de viva actualidad–, habla de sí mismo, de un yo desencantado, falsamente desencantado, porque el desencanto absoluto no tiene sentido, es a su vez absurdo. Habiendo como hay un Absoluto, ese desencanto es falso, es una postura más literaria que vital. No es posible vivir en el desencanto, sino morir de tedio.

Urbina cita llargament aleshores i per acabar una de les “«Cartas del Papa Celestino VI a los hombres» (en traducción de Carlos Povo Domingo), la dirigida a los poetas”, amb la voluntat que serveixi d'orientació als escriptors per a discernir entre allò que cal escriure i allò que no s'ha d'escriure. N'ofereixo alguns fragments:

Dios me inspira para que os hable también a vosotros, y obedezco. Pero, ¿hay aún poetas en el mundo? No los distingo, no oigo levantarse en parte alguna la voz que espero y que quizá millones de almas, igual que yo, esperan en vano.

[...]

Los hombres ya no invocan la caridad de la poesía. Y, sin embargo, nunca como hoy necesitarían ser transfigurados, rescatados, elevados por ella. Para las catástrofes de orden material no se pueden esperar revanchas ni desquites más que en el orden del espíritu. La voz de los poetas fue siempre la voz del pueblo. Si los poetas callan, quiere decir que los pueblos están ya en el coma de la agonía, que no les queda fuerza ni para gemir.

[...]

¿Toca, pues, a un viejo Pontífice enseñaros de nuevo en qué consisten vuestro arte y vuestra misión? [...] Como Vicario de Cristo, me está confiado el cuidado de las almas, aun de las vuestras, aun de aquellas que vosotros deberíais despertar y consolar.

[...]

Puesto que soy Vicario de Cristo, sólo en términos cristianos puedo recordaros la dignidad y la necesidad de la poesía. Temo que vosotros mismos, los que andáis en boca de las gentes, famosos entre las multitudes por el pecado de vuestra soberbia, no sepáis bien lo que Dios os dio y os pide.

**Fitxa n.40**

*Autor:* Peri Rossi, Cristina.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Quimera*, n.º17; 1982: p.60.

*Títol de la publicació o estudi:* “*La aventura y otros relatos. Ni una sola lágrima por Schmeck y otros relatos.*”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Les ressenyes de Peri Rossi tracten dos reculls de contes escrits per Böll entre els anys cinquanta i finals dels seixanta.

Les fitxes que inclou l'article de Peri Rossi en la seva capçalera fan així:

**“La aventura y otros relatos**

*Heinrich Böll*

*Traducción:*

*José Morel Arroyo*

*Ed. Bruguera*

*Col. Libro Amigo*

*Páginas: 253*

*Precio: 225 ptas.*

**Ni una sola lágrima por Schmeck y otros relatos**

*Heinrich Böll*

*Traducción: Alfonsina Janés Nadal*

*Ed. Bruguera*

*Col. Libro Amigo*

*Páginas: 254*

*Precio: 250 ptas.*

Peri Rossi aborda la redacció de l'article partint de la confrontació de l'obra novel·lística de Böll i de la seva producció de narrativa breu. Al llarg de la ressenya es fa evident que els referents culturals de l'articulista no són el món germànic sinó el món llatinoamericà i hispànic, de manera que la valoració contextual d'aquests dos llibres és més aviat ambigua i molt genèrica. Sempre que recorre a comparacions, Peri Rossi parla de Borges o Cortázar o d'altres autors en llengua espanyola. L'autora tampoc sembla

conèixer massa a fons l'obra de Böll perquè tot i que s'hi refereix, ho fa sempre de forma esbiaixada i poc compromesa. Al costat d'observacions lleugerament gratuïtes i poc argumentades, trobem, però, altres observacions més atinades, tot i que tampoc apareixen massa contrastades (tot plegat a resultes del poc espai de l'article). Vegem alguns comentaris:

La clase media alemana, tan despiadadamente retratada en sus novelas, vuelve a aparecer, pero a las conocidas virtudes de detallismo, reconstrucción morosa de costumbres, vicios y defectos, Böll agrega, ahora, una imaginación más libre y el amor a las digresiones tan propio de algunos de los narradores latinoamericanos contemporáneos. No se trata de una comparación...

Podria semblar, després d'aquest inici, que la producció de contes de Böll és posterior a la seva producció novel·lística, tot i que Peri Rossi aclareix les dates de publicació més endavant. I també semblaria que la producció de Böll rep influències de la narrativa llatinoamericana (si pensem que els contes originals foren escrits entre els anys cinquanta i els primers seixanta, aquesta suggestió és anacrònica, i digna de ser comentada. Peri Rossi, però, acota aquesta afirmació de seguida: 'No se trata de una comparación, sino de una asociación que la lectura de algunos cuentos [...] me despertó.')

De *La aventura...* Peri Rossi destaca el conte *No sólo en Navidad*, del qual fa la següent observació: 'sobrevive a pesar de sus notorios desequilibrios de forma', sense especificar a què es refereix. L'articulista destaca d'aquest recull elements ja presents en les seves novel·les: 'su obsesiva preocupación por los detalles significativos, la reconstrucción del diálogo coloquial, la inmersión constante en el ámbito doméstico y familiar, una artesanía narrativa que procede a modo de puzzle...'

En contrast amb *La aventura* (on hi ha una forta presència de l'element 'absurd'/ 'delirio', diu l'articulista) Peri assenyala que els contes de *Ni una sola lágrima...* tenen un caràcter més autobiogràfic, combinat de forma poc clara amb l'element de ficció.

Escritos entre 1950 y 1957 ... recogen una parte de la realidad particularmente sensible: la vida cotidiana de la posguerra en Europa, especialmente en Alemania. [...] En estos relatos el elemento de fantasía y de imaginación que deslumbraba en **La aventura** no está presente: el instrumento preferido de Böll es, igual que en sus novelas, la descripción minuciosa, la detallada reconstrucción de caracteres y de entornos cotidianos [...] Escritos a flor de piel, a través de una

memoria que no siempre llega a concebir una fantasía autónoma, estos relatos, a medio camino entre la imaginación y la biografía provocan un estremecimiento verdadero. Tal es el caso de *Ni una sola lágrima por Schmeck*, la pieza que da título al libro y una de las más perfectas. *Lejos de la tropa*, en cambio, es el relato más largo del volumen, el de tono más confesional y el que provoca mayores incógnitas en el lector, que no sabe si efectivamente el yo del narrador corresponde a Heinrich Böll o se trata de un truco.

La crítica de Peri a *Lejos de la tropa* es fonamenta en la mescla dels plans de la ficció i la realitat en aquesta obra –altrament tan discutida a Alemanya i tan rebutjada per la crítica.

Peri Rossi acaba l'article amb el següent comentari:

La preocupación por Alemania, por el nazismo, por la posguerra sigue pesando fundamentalmente en la narrativa de Böll, pero aquí, como en los grandes escritores, lo local sirve como parábola y confirmación de lo universal. La dimensión del nazismo no la va a buscar en la gran epopeya, sino en las anécdotas familiares, menores, en los trazos más domésticos y cotidianos de una realidad agónica.

### ***Fitxa n.41***

*Autor:* Fuente Fernández, Francisco Javier.

*Lloc i data d'aparició:* Revista filològica *Comunicaciones germánicas* n.º6; 1982; pp. 99-112.

*Títol de la publicació o estudi:* “Estructuras literarias en *Opiniones de un payaso*.”

*Àmbit:* Treball científic.

L'article de Fuente Fernández és molt superficial i es basa en obvietats, llocs comuns, qüestions generals, etc. Pel lloc d'aparició caldria classificar-lo com a literatura de caràcter científic, però el nivell de l'article en cap cas s'ho mereix. L'articulista presenta altres pegues:

– Al·lusió constant a la historiografia literària espanyola i mai al·lusió a una perspectiva àmplia d'evolució de les lletres germàniques, o només molt genèrica.

– L'articulista no cita González, que per força havia de conèixer, si tenim en compte que parla de la Universitat de Deusto i que parcialment s'ocupa del mateix tema que el catedràtic: la qüestió de la tècnica olfactiva de Böll.

Com a curiositat, cal assenyalar encara que Fuente Fernández utilitza per al seu estudi la traducció d'*Opiniones*, feta per Alfonsina Janés, i no la de Lucas Casas.

Les valoracions de l'autor de l'article són molt superficials. Repassaré els punts que tracta:

- a) 'Heinrich Böll y el grupo 47'
- b) 'Cambio de narrador y técnica retrospectiva'

Fuente Fernández recorre a una terminologia d'anàlisi que no descriu ni justifica mínimament, ni tampoc diu d'on surt. Un exemple del poc rigor d'aquest autor:

En el maremágnun de las definiciones no coincidentes en lingüística y literatura deberá aclarar en primer lugar lo que entiendo por técnica retrospectiva y pasará luego a la demostración de ésta. Técnica retrospectiva es la actualización del pasado en el presente por medio del retroceso en el recuerdo.



L'autor no diu d'on surt aquesta definició ni per què la prefereix a altres. En les línies posteriors la confusió autor / narrador és absoluta i, tot i que aquest és un problema que s'ha criticat a Böll i que l'escriptor no resol sempre bé, Fuente Fernández intercanvia els termes sense problema:

La presencia explícita de H. Böll en su obra se mantiene a lo largo de ella, si bien se va diluyendo a medida que la acción avanza.

De cara a la valoració de la figura del clown com a veu narrativa –i en general de l'ús del monòleg –, el judici de Fuente Fernández també és superficial i pueril:

El lector se encuentra sin los juicios de valor que el novelista tradicional nos daba, y de esta forma puede emitir su juicio e interpretar la obra con sus situaciones y sus doctrinas. Ya no nos molestarán los juicios de valores emitidos por el propio novelista; seremos nosotros, lectores del siglo veinte, individualistas más que nunca, con espíritu crítico cada vez más agudo y mordaz, los que hemos de juzgar al héroe de la nueva novela y las situaciones que en ella se producen. En definitiva, o estaremos de acuerdo con la actuación del personaje central, o disentiremos de él.

c) 'Técnica de los olores'

És en aquest apartat on es troba a faltar la referència a Manuel José González García Carrascal. Per veure el nivell de l'article, és interessant de reproduir el comentari de F.F. a l'ús del telèfon per part de Böll:

La novela que realiza Böll –y en general la novela mundial– quiere plasmar la realidad como es y por ello tiene que, y quiere, dar entrada en sí misma a este formidable medio de comunicación.

d) Monólogo interno

e) El tiempo

Reprodueixo les conclusions:

Tras este análisis de las estructuras empleadas en Opiniones de un payaso se ofrecen en resumen como más importantes las siguientes:

- Técnica retrospectiva
- Técnica de los olores
- Monólogo interior

- Narración en primera persona
- Lenguaje cordial y de la vida cotidiana
- Ruptura del tiempo narrativo y de la ficción

Es, en suma, la aplicación de elementos utilizables en la vida normal llevados a su extremo de expresividad por la maestría y la habilidad de Heinrich Böll.

**Fitxa n.42**

*Autor:* Trost, Karl-Heinz.

*Lloc i data d'aparició:* Monogràfic *Literatura alemanya del segle XX* publicat per la Fundació de La Caixa de Pensions; pp.125-140.

*Títol de la publicació o estudi:* “La literatura alemanya de postguerra: començament de nou o continuïtat?”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'article gira a l'entorn de la pregunta formulada al títol, i és un repàs molt succint de la història de la literatura en llengua alemanya després de l'acabament de la Segona Guerra Mundial: de la literatura de postguerra, doncs.

L'autor fa una interessant presentació de la reconstrucció del món literari alemany, especialment a partir de les revistes literàries, les quals ocuparen l'espai buit de l'activitat editorial. Un altre dels temes abordats especialment és el de la polèmica sorgida entre escriptors de l'emigració exterior –Thomas Mann– i els representants de l'emigració interior. Trost analitza també l'evolució i la reconstrucció del món literari en els diferents països de parla alemanya, tots ells condicionats per circumstàncies històriques ben diferents.

En la definició de literatura de postguerra en tant que acte conscient per part de la generació d'escriptors alemanys d'aquesta època, Trost al·ludeix a dos 'fets' de caràcter fundacional: el naixement i l'activitat del *Grup 47*, el programa 'inoficial' del qual es pot trobar en l'antologia *Tausend Gramm* i l'epíleg que signa Wolfgang Weyrauch en aquesta obra, i la publicació d'un text de Böll. Trost ho formula d'aquesta manera:

Cal esmentar una altre text, potser menys utòpic que l'epíleg de Wolfgang Weyrauch, per demostrar una possible base comuna dels escriptors que acudien a les trobades del Grup 47. Em refereixo al *Bekanntnis zur Trümmerliteratur* ('Adhesió a una literatura de les ruïnes') que Heinrich Böll publicà el 1952. (p.133)

El text de Trost vol incloure massa informacions, de manera que l'esforç de síntesi és en algunes ocasions excessiu.

## **Mort de Böll**

Amb aquesta fitxa s'inicien les reaccions de la premsa a la mort de Heinrich Böll. Els articles apareixen entre el 17 i el 18 de juliol de 1985. He ordenat les fitxes segons el diari on aparegueren les crítiques.

### ***Fitxa n.43***

*Autor:* Martínez Ruiz, Florencio.

*Lloc i data d'aparició:* Diari ABC, secció de 'Cultura'; 17 de juliol de 1985; p.40.

*Títol de la publicació o estudi:* "Heinrich Böll, un acto de servicio."

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Florencio Martínez és autor, com ja hem vist, de diversos articles sobre Böll, dedicats tots ells al comentari de la concessió del premi Nobel a l'autor alemany.

L'article de Martínez incideix sobretot en l'aspecte moral de l'autor i en el seu compromís social i polític. El títol de l'article és, en aquest sentit, molt aclaridor: 'Heinrich Böll, un acto de servicio'. La valoració de l'articulista queda clara en el següent fragment:

Heinrich Böll adivinó siempre que su papel era el de escritor en conflicto. Y a lo largo de su vida, si compadeció al hombre –y cómo lo hizo en los niños de "Casa sin amo" o en el soldado de "El tren llegó puntual", por ejemplo – fustigó sin contemplaciones a la sociedad, en la nueva Alemania de "Billar a las nueve y media", y de "Opiniones de un payaso", y en esa tensión dialéctica se ha mantenido hasta el final. Porque Böll, acogíendose a una extraña ley de la entropía, todo lo transformaba en un "acto de servicio". Quizá por eso era el escritor alemán más leído.

A banda d'això, l'article té l'interès d'oferir algunes reflexions sobre la recepció de Böll a Espanya, i en general, de la recepció de la literatura alemanya:

El Nobel de 1972 –uno de los escasos escritores traducido y divulgado en España en tal circunstancia – ya no necesita disfrazarse de "payaso" o pícaro para imponer sus opiniones... Böll ha muñado la literatura germana hasta dejarla como un testigo insobornable: sin debilidades idealizadoras o nazis, lejos del esteticismo de la anteguerra, germinadora, vital, absolutamente crítica.

Hoy, la literatura de la RFA –sobre todo la novela y la narrativa – ocupa un primer puesto en Europa. Y España puede dar buena cuenta de ello, tras la última semana del libro alemán celebrada en Madrid, en la pasada primavera. Doscientas cincuenta editoriales arrojaron la obra de no menos de veinte autores –Günter (sic) Grass, Peter Handke, Thomas Bernhard, Hans Magnus Enzensberger, Peter Schneider, Michael Ende, aparte de los Canetti, los Max Frisch, entre otras estrellas "novas", etcétera – gracias a los que el expresionismo irónico, el realismo lancinante o el último autobiografismo enriquecedor han dado una nota vigorosa.

**Fitxa n.44**

*Autor:* Grau, José.

*Lloc i data d'aparició:* Diari ABC, secció de 'Cultura'; 17 de juliol de 1985; p.39.

*Títol de la publicació o estudi:* "Ayer murió en Colonia el escritor alemán Heinrich Böll."

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Es tracta clarament d'un article de corresponsal en què l'autor recull les informacions aparegudes a la premsa alemanya amb motiu de la mort de Böll. (En algun passatge es reconeix algun calc de traducció directa de l'alemany: 'La casa de Böll y las de sus hijos Raimund, mientras tanto fallecido...')

L'article fa un repàs de la trajectòria literària i 'social' de Böll, amb algun comentari relatiu a la valoració global de l'autor com a escriptor:

Ajeno a halagos y rencores, Böll seguía trabajando. Como escritor rara vez se distanciaba de los límites tradicionales de la narración realista. Tuvo poco interés por experimentar con nuevas formas, y, sin embargo, llegó a declarar: "Necesito poco de la realidad, sorprendente frase en quien es considerado como realista y que, probablemente, así se entendió a sí mismo.

A banda de la notícia dedicada a la mort de Böll, l'ABC ofereix dos articles més, elaborats pel mateix corresponsal, amb els títols: "Opiniones de un escritor" (p.39); i "«Pocos hombres han sido tan bondadosos y radicales como él»" (p.40), on apareixen en primer lloc opinions de l'autor i en segon lloc opinions d'intel·lectuals propers a ell.

**Fitxa n.45**

**Autor:** Tertsch, Hermann.

**Lloc i data d'aparició:** Diari *El País*; 17 de juliol de 1985; p.23.

**Títol de la publicació o estudi:** “Banderas a media asta en Colonia por la muerte de Heinrich Böll.”

**Àmbit:** Crítica d'actualitat.

L'article de Tertsch també incideix especialment en la dimensió de Böll d'escriptor compromès i d'escriptor social:

Su compromiso político y su papel como conciencia social de la República Federal de Alemania le hicieron cosechar adhesiones entusiastas, pero también incomprensiones y virulentos ataques que trascendían su labor literaria. “Toda literatura es partidista, incluso aquella que se niega a los cambios. También Gottfried Benn, que no quería cambiar el mundo, lo cambió”, manifestó Böll en su 60º cumpleaños.

En el moment en què Tertsch cita les obres de l'autor alemany diu *Las observaciones de un payaso*. Les altres obres queden citades correctament.

Al costat d'aquest article apareix una breu columna que duu per nom ‘Los hechos y los libros’, sense referència a cap autor. En ella es fa un repàs meteòric de la biografia de Böll i s'ofereix una llista de les seves principals obres, tot donant la referència de les traduccions al castellà. Les dates de les traduccions i les editorials en què apareixen demostren que el moment de recepció de Böll no és l'inicial sinó un altre de ben diferent. En copio les dades més significatives:

“-*El tren llegó puntual*, publicado en España por Salvat

-*¿Dónde estabas, Adán?* (Orbis, 1983)

-*Billar a las nueve y media* (Seix Barral, 1984)

-*Opiniones de un payaso* (Bruguera, 1984)

-*Retrato de grupo con señora* (Bruguera, 1984)

-*El honor perdido de Katharina Blum* (Argos-Vergara, 1980)

-*Asedio preventivo* (Bruguera, 1981)

- Otras obras tuyas son *¿Qué va a ser del chico?* (1981, *Terreno minado* (1982), *Bied Bonn Boenisch* (1984), así como varios libros de artículos.

Su última novela, *Mujeres ante un paisaje fluvial*, se publicará este próximo otoño.”



***Fitxa n.46***

*Autor:* Haubrich, Walter.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *El País*; 17 de juliol de 1985; p.23.

*Títol de la publicació o estudi:* “Un hombre incómodo.”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Els nuclis temàtics d'anàlisi d'aquest article són els mateixos que els dels anteriors. Haubrich incideix especialment en la qualitat de Böll com a referent moral per a tota la societat alemanya:

Cada vez se hizo más difícil no reconocer en Böll su total sinceridad, independencia y rechazo de las actitudes hipócritas. Böll defendió durante toda su vida a las minorías políticas, sociales y étnicas, lo que le acarreaba conflictos con ciertos grupos en el poder, y le convirtió en el blanco de la ira y de la persecución de algún periódico sensacionalista que se arrogaba el papel de portavoz de la mayoría del pueblo.

***Fitxa n.47***

*Autor:* Comas, José.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *El País*; 17 de juliol de 1985; p.24.

*Títol de la publicació o estudi:* “Una entrevista robada.”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

L'article de Comas parteix de la descripció d'una experiència personal: una entrevista feta a l'autor alemany pocs mesos abans de la seva mort. L'articulista narra les seves impressions i la història del seu contacte personal amb Böll. Tot l'article gira a l'entorn del compromís de Böll com a ciutadà i defensor dels drets humans. Comas caracteritza la figura de Böll en el panorama de l'Alemanya de la restauració com d'una figura 'quijotesca'.

**Fitxa n.48**

*Autor:* Tertsch, Hermann.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *El País*; 18 de juliol de 1985; p.21.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll sigue provocando controversia en Alemania después de muerto.”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Aquest article és interessant perquè es fa ressò de les reaccions produïdes a Alemanya arran de la mort de l'escriptor de Colònia. Hi ha dos aspectes a ressaltar:

El escritor más premiado, más traducido, más estudiado en ensayos y más contestado y, sin embargo, “la instancia a la que uno podía siempre dirigirse”, como dijo ayer, al conocer su muerte, la poetisa de Alemania Oriental Sarah Kirsch.

La controversia en torno a la figura política de Böll sigue, no obstante, viva. El diario conservador *Die Welt*, de la editorial de Axel Springer, la propietaria del sensacionalista *Bild*, cuyos métodos de encanallamiento periodístico Böll atacó en su novela *El honor perdido de Catherina Blum* [sic], volvió ayer a calificar al escritor como un comparsa del terrorismo en Alemania Occidental.

Según *Die Welt*, Böll siempre se presentó como un perseguido injustamente, cuando en realidad gozaba de poder y lo utilizaba para sus fines. La actividad política del escritor, especialmente en sus últimos años, fue, añadió el diario, “la mayor tragedia de su vida”, ya que fue permanentemente manipulado. Respecto a la novela atacando a la prensa sensacionalista y que fue llevada al cine por Volker Schloendorf [sic], el crítico de *Die Welt* la calificó de *politroman* (expresión despectiva para una novela política) y advirtió en ella una indudable torpeza tanto en la invención como en el desarrollo y sus cadencias”. Según este crítico, “el maniqueísmo de Böll” produjo un empobrecimiento artístico.

**Fitxa n.49**

*Autor:* Bada, Ricardo.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *El País*; 18 de juliol de 1985; p.21.

*Títol de la publicació o estudi:* “Primer testimonio de una novela inédita.”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Ricardo Bada ja és autor d'un article aparegut a *Camp de l'arpa* i d'una monografia dedicada a Böll publicada l'any 1995 a La Paz (Bolívia).

En aquest article fa un panegíric de la figura de Böll a partir del comentari de la novel·la inèdita *Frauen vor einer Flusslandschaft*, el títol de la qual Bada tradueix al castellà com *Mujeres ante un paisaje fluvial*.

En l'article, Bada insisteix en el referent moral que representa Böll per a la societat alemanya, que sembla que no trobi un equivalent en cap altra literatura:

¿Quién será el que alce su voz contra el cotarro, contra la mentira vital, contra el lavado de manos, contra el acomodo, contra la corriente? .... La autoridad moral que emanaba de Böll es intransmisible.

***Fitxa n.50***

*Autor:* Canicio, Víctor.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *El País*; 18 de juliol de 1985; p.22.

*Títol de la publicació o estudi:* “Carta póstuma a un viejo escritor alemán.”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Es tracta efectivament d'una carta escrita amb molta emoció per part de Canicio, agraint a l'autor alemany la seva obra i la seva persona:

...tu gigantesca obra, en la que aprendieron y seguirán aprendiendo la verdadera historia de Alemania los que pretenden seriamente llegar a conocerla, tu indiscutida autoridad moral en un país que insiste de manera casi sistemática en eludir los compromisos, tu dignidad de hombre y de escritor que escribió tan sólo lo que pensaba y que practicó siempre únicamente lo que escribía, tu vieja chaqueta y tu bronquitis de fumador empedernido.

Són interessants les al·lusions que fa l'autor als traductors i al fet que Böll sempre fos una persona accessible i disposada a col·laborar amb els seus traductors:

Yo prefiero darte las gracias por [...] la atención y la condescendencia que siempre otorgaste a los que vertieron tus inagotables escritos a otros idiomas distintos del tuyo; por las anchas palabras de aliento que pronunciaste hace tan sólo unos meses, durante la inauguración de la nueva sede del Colegio Europeo de Traductores, en Stralen.

***Fitxa n.51***

*Autor:* Popescu, Valentín.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *La Vanguardia*; 17 de juliol de 1985; pàg. 27.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll, conciencia crítica del pueblo alemán.”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

L'article és un recordatori de la trajectòria Böll, especialment de la seva trajectòria pública, política i social:

De Böll se ha dicho que es la conciencia literaria de la sociedad alemana. Su última obra (“Mujeres ante un paisaje fluvial”) saldrá a la calle a últimos del próximo mes de agosto y forma parte de sus obras “combativas”. Prácticamente es la continuación de la novela “El honor perdido de Katharina Blum”, una obra de denuncia contra la represión periodística y político-policia de los no conformistas.

### ***Fitxa n.52***

*Autor:* Saladrigas, Robert.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *La Vanguardia*; 17 de juliol de 1985; pàg. 27.

*Títol de la publicació o estudi:* “En permanente estado de reflexión.”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Es tracta d'un dels únics articles que presenta una anàlisi de l'obra literària de Böll, i alhora que fa una reflexió sobre la seva recepció a Espanya:

No cabe poner en duda que por encima de todo Heinrich Böll ha sido un gran escritor. Su obra literaria es extensa, de una admirable coherencia interna, y prácticamente toda ella ha sido vertida al castellano y parte también al catalán, de modo que el lector ha podido familiarizarse sin altibajos con uno de los mejores escritores alemanes surgidos explícitamente de las ruinas de la posguerra.

Saladrigas presenta l'obra de Böll com el resultat del seu compromís social. L'apartat en què analitza aquest aspecte duu per títol ‘Armonía de la vida y la escritura’:

Este es un dato [referint-se a la darrera frase de la cita anterior] que en Böll no puede obviarse. Del mismo modo que conviene tener en cuenta su adscripción al catolicismo progresista, porque la trágica historia reciente escrita por su país y el sentimiento religioso que lo inspira ante la vida, constituyen los dos elementos básicos de la “conciencia” de Böll. O dicho de otra manera: ellos son los determinantes de que a lo largo de su obra, Böll haya permanecido sorprendentemente fiel a un exigente compromiso con el mundo de su entorno, sin el cual sería difícil comprender el decisivo papel que ha jugado en el pensamiento más libre de la Alemania moderna. Heredero directo del rigor ético de Herman Hesse –como él, Böll se identifica con la figura del lobo estepario–, y de la formación filosófica que condujo a Thomas Mann a erigirse en intérprete del espíritu tradicional alemán, Böll superó la estética del expresionismo y abordó el ejercicio literario como un instrumento eficaz a través del cual intentaba expresar las paradojas del renacimiento alemán, de manera que el pueblo recuperara paulatinamente su conciencia moral, política y religiosa, indispensable para conseguir reconocerse en una determinada y problemática identidad.

En tales circunstancias el intelectual honesto –Böll lo fue en grado sumo– tenía forzosamente que prescindir de cualquier tipo de experimentos estéticos, para tratar de armonizar someramente en su obra el fondo y las formas, y, al mismo tiempo, esforzarse para que el inevitable conflicto rilkeano entre vida y escritura no se produjera como una tensión de efectos desestabilizadores.

L'article acaba parlant de la relació de l'autor amb la religió i el seu compromís polític. L'apartat s'anomena 'Ácrata con Dios'. Cal destacar que Saladrigas, tot i disposar de poc espai –i no conec cap altra contribució d'aquest crític a l'anàlisi de Böll– fa una anàlisi interessant de la seva literatura i de la seva condició com a intel·lectual, i s'allunya de la mera reproducció de dades.



***Fitxa n.53***

*Autor:* s.a.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *La Vanguardia*; 17 de juliol de 1985; p.28.

*Títol de la publicació o estudi:* “Es mi biografía la que me ha politizado a la fuerza.”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

A *La Vanguardia* encara hi ha una notícia sense autor que es fa ressò de la mort de Böll i cita alguns dels aspectes de la seva vida. Al costat hi ha una llista cronològica de la seva obra, sense referències a l'existència o no de traduccions.

#### **Fitxa n.54**

**Autor:** Carandell, Josep Maria.

**Lloc i data d'aparició:** Diari *El Periódico de Catalunya*; 18 de juliol de 1985; pàg.5

**Títol de la publicació o estudi:** "Boell, el carpintero." [sic]

**Àmbit:** Crítica d'actualitat.

L'article de Carandell ressalta la procedència social de Böll ('el carpintero' és el motiu que li serveix de fil constructor del seu article), i la relaciona amb la seva concepció de literatura. És interessant que Carandell analitzi l'obra de Böll des d'una perspectiva de germanista.

Esta literatura de los años cuarenta y cincuenta rompió con la gran tradición de alta literatura que va de Lessing a Thomas Mann y, en cierto sentido, se americanizó, abandonando las grandes palabras, la trascendencia, el tono grandioso, la profundidad insondable (así aparecía ahora la tradición), y se puso a escribir desde la perspectiva del hombre común con comunes preocupaciones. Pero el más común entre los escritores era Heinrich Böll, en buena parte por sus orígenes menestrales, en parte también por provenir de la no demasiado exaltada idiosincrasia renana. Halló la voz exacta para su tiempo, para aquel tiempo en que lo que más convenía era aparear al hombre del pedestal de las mayúsculas, tan utilizado por el expresionismo, y ponerlo a correr medio desnudo, primero por las ruinas, después por la sociedad del bienestar.

A *El Periódico* també apareix una notícia de Redacció on es fa un repàs de les dades biogràfiques més importants de Böll. El títol de l'article és 'Muere Heinrich Böll, símbolo moderno del escritor comprometido'(p.13). Interessant en la notícia és la referència a les obres de Böll dutes al cinema. En copio el text:

Una obra que llegó al cine.

Cinco obras de Heinrich Böll han sido llevadas al cine, y al menos doce a la televisión.

En 1962 Herbert Vesely realizó *El pan de los años mozos*, que en el momento de su estreno causó una gran sensación en el Festival de Cannes, donde los críticos coincidieron en señalar a la película como el inicio de una nueva etapa en el cine alemán. Jean Marie Straub adaptó en 1963 *Machorka-Muff*, y al año siguiente *No reconciliados o solamente ayuda la violencia donde la violencia reina*. Volker Schlöndorff dirigió en 1975 *El honor perdido de Katharina Blum*, cinta que fue estrenada, en primicia mundial, en el Festival de San Sebastián de 1975.

Romy Schneider protagonizó la versión cinematográfica que, bajo el mismo título, se realizó de su novela *Retrato de grupo con señora*. El propio Böll participó en la película colectiva

*Alemania en otoño* (1978), trabajo en el que también se incluyó Rainer Fassbinder, y que constituye una aguda reflexión sobre la Alemania actual.

Aquest article, com el de *Reseña* sobre l'estrena de la versió de Schlöndorff poden servir per a la reflexió de la naturalesa de la recepció en èpoques i escriptors moderns. En el cas de la televisió cal esmentar que les pel·lícules de Böll fetes per a la televisió, probablement no han estat mai estrenades a Espanya.

### **Fitxa n.55**

**Autor:** Artís-Gener, Avel·lí.

**Lloc i data d'aparició:** Revista cultural *Serra d'or*, n.º312; any1985; pp. 21-22.

**Títol de la publicació o estudi:** “Gimnàstica sueca.”

**Àmbit:** Crítica d'actualitat.

L'article d'Artís-Gener és més aviat una reflexió de per què el Nobel no es concedeixi a un escriptor català. L'articulista repassa la història dels Nobels tot reflexionant sobre els avatars i les raons extraliteràries que condicionen sempre la decisió de l'acadèmia sueca.

Les al·lusions a Böll són ben poques. Interessa, però, veure la referència al món català:

Heinrich Böll ja era conegut entre nosaltres quan l'any 1972 va obtenir el Nobel de Literatura: per aquests verals almenys circulaven tres traduccions al català d'obra seva i teníem a l'abast versions en espanyol i en francès (properes en distància quilomètrica) i, no obstant tot plegat, vam sentir que més de mitja dotzena preguntaven: «Qui és, aquest? D'on ha sortit?»

Finalment hi ha una valoració de la seva feina:

La llista de creditors legítims, de la qual acabem de fer un extracte, és enriquida amb el nom de Heinrich Böll, premi Nobel de Literatura de 1972. La pregunta sorgeix inevitable: ¿També l'any 1972, l'Acadèmia de Literatura Sueca premiava una obra extraliterària o se cenyia a la vàlua real dels llibres publicats pel guardonat? ¿Es decantava per *On eres Adam?*, *El tren va arribar a l'hora*, *Opinions d'un pallaso*, *El pa dels anys joves* o *Retrat de grup amb senyora* o pel galopant inconformisme de Böll: un heroi de guerra, antimilitarista; un catòlic en desacord permanent amb el papa; un exebenista incapaç de polir res; un liberal barallat amb els progressistes, un ecologista que discutia amb els *Verds*, un president del PEN que dissentia d'una pila d'escriptors o una mena de conservador discrepant i enemic jurat de la gent de dreta?

Em vull fer la il·lusió que premiaven l'escriptor.

**Fitxa n.56**

*Autor:* Satué, Francisco J.

*Lloc i data d'aparició:* Revista cultural *Los Cuadernos del Norte* n.º32; 1985; pp. 79-85.

*Títol de la publicació o estudi:* “La literatura alemana es una mujer que regresa.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'article de Satué és sobretot interessant perquè fa una radiografia molt ambiciosa de les tendències de la literatura alemanya des de l'acabament de la Segona Guerra Mundial. Més concretament d'una tendència que ell resumeix amb la metàfora que encapçala l'article: “La literatura alemana es una mujer que regresa.”

Si bé a l'inici del seu article Satué rebutja la perspectiva ‘nacionalista’ com a categoria d'anàlisi literària, prenent com a exemple la gran diversitat de mons existents en la literatura nord-americana, quan es refereix als creadors en llengua alemanya defineix deliberadament un espai nacional de creació, definit per la llengua sobretot, però també per la història. Al llarg de l'article va retornant a aquesta idea, enfocada també des de la perspectiva de la ‘consciència nacional’ dels escriptors.

Satué insinua –més que explicar– l'evolució de la literatura alemanya de postguerra: des d'una vinculació estreta amb el realisme social dels inicis, la literatura de les ruïnes, a un afany experimentador que neix cap a finals dels cinquanta.

Para entonces la variedad vocacional de los autores que han sufrido la guerra en primera persona se enriquece con las tímidas y deshilvanadas aportaciones de autores que mantienen respecto a la contienda una actitud de distancia y de crítica. (p.79)

Satué parla de les diferents tendències existents en la literatura alemanya, i d'un moviment de recuperació i continuïtat de vies obertes abans de la guerra: Mann, Brecht, així com la necessitat de modernitzar la literatura.

La literatura en alemán, tanto en los años anteriores a la segunda guerra mundial como en los posteriores, se nutre de la suma de obras en las que siempre se detectan factores que conjuran el sentimiento nacional o el patriotismo, agrupando merced a la riqueza y la vitalidad de un idioma

las tareas creativas de narradores y poetas alejados por una u otra razón del ámbito físico donde ese idioma tiene sentido. (p.80)

Satué al·ludeix als autors alemanys caracteritzats com a poc alemanys, dins el seu país (Johnson, Wolf, Böll), i aquells que procedeixen d'altres àmbits geogràfics: Polònia, Àustria, Suïssa...

De este modo es como Alemania, más allá de su consideración como realidad social específica, se transforma por la irregular evolución de sus letras en un símbolo de retorno, pero sobre todo en un símbolo.

Un símbolo que muestra su raíz en la lucha por un lenguaje. En numerosas ocasiones se advierten acerca de este punto coincidencias entre Günter Grass, Heinrich Böll, o Peter Handke cuando hablan de las inquietudes que les acosan en el comienzo de una novela. Quizá se advierte aquí que esas declaraciones sólo son posibles cuando sobre el trabajo se ha puesto el punto final. (p.80)

Satué ressaltava la necessitat alliberadora del llenguatge que experimenten els escriptors alemanys. El paradigma d'alliberament el representa *El tambor de hojalata*:

Desde la novela de Günter Grass es fácil asimilar que se encadenen en pocos años fenómenos como el anti-teatro, el sentido moral de las piezas teatrales corrosivas y críticas de Peter Weiss, manteniendo las líneas esenciales del documentalismo, las estrechas narraciones entre la narrativa de Handke, el cine de Wim Wenders y los textos del norteamericano Sam Sheppard, en tanto se hace más honda y más dura la novelística de Heinrich Böll o Christa Wolf... (p.80)

Todas estas proposiciones se enmarcan en una misma época, a pesar de sus divergencias de fondo, pero logran asentar a la vez la orientación múltiple de la literatura en alemán: un acercamiento a la humanidad mediante la reflexión, y en la que deriva una noción de la solidaridad, la fábula sobre la especie –que actualiza las imágenes del expresionismo de Munch como los relatos del suizo Dürrenmatt–, y la inquietud turbulenta proyectada sobre lenguajes distintos. La completan, profundizando también en un ir y venir que sitúa en el individuo su encrucijada esencial. (pp. 80-81)

Satué parla del pas d'una literatura que anhela l'experimentació a una literatura que es veu impel·lada de nou al compromís més immediat amb la realitat:

Con el fin de los sesenta y la ascensión opresiva de los años setenta acaece una asunción de la conciencia de la sociedad democrática agredida por el silencio o por los conflictos

internacionales. Son los años en que el nombre de Böll se asocia a los de Andreas Baader y Ulrike Meinhof. Son los años en los que entre los estudiantes europeos y norteamericanos persisten los ardores revolucionarios y acaso tardíos de las últimas conclusiones que despiertan los textos de Herbert Marcuse, Jean-Paul Sartre, Albert Camus y los autores pertenecientes al error permanente de la Escuela de Frankfurt. Son los años en que Handke conjuga una visión cáustica de la realidad que le envuelve –Austria, Alemania, la realidad que parece únicamente expresable en alemán, como si este idioma fuera un sinónimo de la angustia y del aislamiento del individuo del siglo- con la recreación de los mitos que caracterizan una cultura propia de país ocupado, los mitos norteamericanos que recuerdan un país dividido, y una conciencia rota entre la desesperanza y la necesidad imperativa del movimiento. (p.82)

Satué matisa les característiques d'aquest retorn a la realitat:

Resulta evidente que con esta conducta que pasea la mirada hacia el exterior no renace el Fénix del realismo socialista. Tampoco los escritores que se han alejado hasta cruzar los límites del enfrentamiento con la “ortodoxia” que se desprende de una práctica continuada de la rebeldía, han de pedir perdón por sus audacias recientes. Y curiosamente, tampoco tiene lugar una imitación de “escuelas” de filiación extranjera. Por el contrario, la literatura en alemán se ciñe con una sorprendente ferocidad a los hechos, diríase a *lo periodístico*, en cuanto que pretende distanciarse de Alemania, de lo que en ella ocurre. (p.82)

En relació a aquest retorn al realisme de què parla Satué, diu

Muchos de los autores mencionados se encargan de llevar a cabo ese cambio de rumbo sin que en las letras alemanas se observe una quiebra especialmente agresiva, aunque comunicando agresividad. [...]

El precio a pagar es obvio. De nuevo las consideraciones sociológicas [...] envuelven las preocupaciones exclusivamente humanas que discurren por la novela [...] ese enfoque que pretende respuestas urgentes de la sociedad, cuando no una influencia descarada y política, apenas disfruta de un mínimo esplendor. (p.82)

I Satué continua la seva argumentació en el paràgraf següent:

Curiosamente, los autores que proceden de formaciones narrativas implicadas en otro tiempo con el testimonio o el sociologismo comprenden lo estéril de ese esfuerzo. Böll escribe en los últimos años de su vida “Asedio preventivo”, obra que parece detallar y complementar tantos pasajes de la brevísima novela “El honor perdido de Katharina Blum”, señalando la imposibilidad de vivir en el terror que generan las medidas represivas del Estado que, en teoría, están destinadas a proteger la sociedad, el orden, del terrorismo, a la vez que articula los retratados de las

acomodadas familias donde distinguimos por igual a las víctimas y a los militantes de esos grupos que hacen de la presión sangrienta una actitud dotada de valor político. (p.82)

Parlant de característiques que uneixen els escriptors germànics i les seves obres (cita “Billar a las nueve y media” y “Casa sin amo” de Böll), diu l’ autor:

Del hecho histórico incontrovertible, los literatos germanos saltan sin transición a la tentativa de dar expresión y voz a los *efectos humanos* irreparables que surgen de los acontecimientos y de las injusticias que laten en su trasfondo. (pp. 82-83)

Després de referir-se a Christa Wolf, parla de la figura femenina:

Manteniéndose en el mismo contexto de la literatura en alemán, se advierte que esa obsesión por la libertad atañe muy directamente a la mujer. Nos referimos por igual a una figura simbólica o mítica, y al retrato peculiar de un ser humano dotado de nombre y apellidos. Se trata de una obsesión muy significativa. (p.83)

Concretant en Böll:

En Böll se desenvuelve como el factor que incita a un viaje histórico que atraviesa diferentes períodos de la vida de un pueblo derrotado que cree disfrutar del sueño del progreso y de una nueva revolución industrial, personificando épocas que se van concatenando en una ruta que conduce a la desesperación (“Retrato de grupo con señora” combina este proceder narrativo sin marginar lo que en Alemania, en el escenario, en otros personajes distintos a la *mujer*, está ocurriendo, aunque resaltando el intento de emanciparse que persiste en su protagonista femenina, a pesar de lo que se manifiesta como una condena histórica, social, y, en síntesis, sexual.) (p.83)

Satué afirma que la dona s’ha convertit en la literatura alemanya en el símbol de l’aïllament de l’individu en les societats modernes i en el seu desig d’emancipació i llibertat:

La mujer *abandonada, flambeada, seductora, oprimida, objeto, militante, política, dominada o dominadora...* se torna sinónimo y caracterización de una inmensa derrota y también de múltiples esfuerzos que quieren dar vida a una lengua...

La mujer que conocemos por las narraciones de los autores germanos plantean la derrota y la soledad en una dimensión pública. Pero con ello trascienden esa condición genérica y gratuita



que con frecuencia se atribuye a las diosas para disimular sus servidumbres y dramas. Tal como apreciábamos en las obras de Wolf, Böll o Handke, la mujer –las mujeres– trata de inventar su propio papel. Quiere hacer efectiva su utopía de libertad, aunque sea arrancando de una situación de fuerza, como es la que nos presenta la literatura, reflejando siempre su ser como consecuencia de la desaparición del varón.

Satué assenyala el centre d'aquesta temàtica:

El aislamiento de los individuos y su situación concreta de humillación respecto a la realidad. No ha de confundirse esta figura en la que convergen tantos novelistas –recalcando para ello por su expresividad singular la condición de *lo femenino*– con una introspección individual. El símbolo se ha enriquecido desbordando sus perfiles particulares para transmitir un mensaje más amplio. El aislamiento del ciudadano del mundo moderno, hasta cuando se presenta como una alternativa voluntariamente elegida entre otras, es la consecuencia más próxima a esa tragedia femenina.

A manera de conclusió i com a diagnòstic de la literatura en alemany:

Pero sí estimar que en ese trabajo que pretende conquistar la vida mediante la libertad del lenguaje que inspira personajes o imposibles, angustias, melancolías, recuerdos y poéticas, ha anulado las fronteras como esperando que de esa forma sea posible el retorno de un viejo espíritu que huyera de un ambiente sembrado de ruinas, dioses pardos, descalificaciones políticas y silencios. En cierto modo uniendo lo que han destruido y borrado los hombres con las armas, restituyendo a su lugar el entendimiento, la utopía de la fraternidad como exigencia destinada a la vida corriente.

Ese espíritu para la literatura en alemán es forzosamente una mujer que ha sido expulsada de su hogar, de su mundo, y que quizá, al contrario de aquel espectro preconizado por Marx con un lenguaje directo que revelaba el conocimiento de los clásicos, no quiera retornar ni viajar como un fantasma. Esto último es lo más probable.

Diríase que es una desconocida.

## ANNEX 1.4

### *Fitxa n.57*

*Autor:* Ubieto Artur, M<sup>a</sup> Clara.

*Lloc i data d'aparició:* Monografia publicada per Ediciones Anúbar de Saragossa; 1987.

*Títol de la publicació o estudi:* “Tiempo y reducción temporal en la obra de Heinrich Böll.”

*Àmbit:* Treball de caràcter científic.

Cal detenir-se en l'anàlisi d'aquesta obra perquè és la contribució més extensa feta des de la germanística espanyola (almenys en pàgines) a l'anàlisi de l'obra de Böll (tot i que per extensió real s'acosta a les contribucions de González García Carrascal). L'autora, Ubieto Artur, analitza l'obra de Böll en diferents articles i treballs, dels quals aquest és el més llarg. Cal dir, però, que Ubieto Artur reaprofitja el seu material, com es pot demostrar si comparem el present treball i l'article que l'autora publica l'any 1990, que n'és una refosa.

Un dels retrets que es pot fer als treballs d'Ubieto és que sempre fa la sensació que l'autora parteixi del fet que el lector ja coneix la matèria que ella exposa. En aquest estudi, la germanista analitza el tractament del temps en la narrativa de Heinrich Böll, tot al·ludint al recurs que l'autor empra a les seves obres, que rep el nom de 'reducció temporal'. Per fer aquesta anàlisi, Ubieto presenta un model d'anàlisi teòrica del tractament del temps en la narrativa basat en els treballs de Stierle i de Villanueva. En l'article, i com fa sempre, Ubieto presenta moltes cites de l'alemany que no tradueix en cap moment.

L'estudi comença amb una breu al·lusió biogràfica de Böll, molt mal redactada i excessivament simplista. Tot seguit es presenta l'entramat teòric en el qual es basa l'anàlisi. L'objectiu és l'anàlisi dels procediments:

En *Ansichten eines Clowns* el eje temporal del relato primero, que apenas dura cuatro horas, es manipulado de modo que Böll puede, gracias a esas manipulaciones, pasar revista a un periodo reciente de la historia de Alemania, o de la vida del narrador, enriqueciendo su obra.

Ubieto deixa ben clar que els dos grans estructuradors de la novel·la són el temps i el punt de vista. Ella se centra en el primer d'aquests aspectes, com ja deia, però ofereix una petita anàlisi de les característiques de la perspectiva en aquesta novel·la:

*Ansichten eines Clowns* está escrita bajo la perspectiva de un Yo protagonista / testigo. (p.17)

En alguns passatges, cal donar absolutament la raó a les paraules de l'autora espanyola:

No se puede hablar de monólogo interior en *Ansichten eines Clowns*, ya que no se trata de un proceso psíquico más o menos inarticulado, ni se llega al conocimiento mediante la intuición, que...

Schnier se dirige a alguien y tiene buen cuidado de articular y formular sus opiniones. (p.18)

Ubieto se centra a partir d'aquí en l'anàlisi de les manipulacions en l'eix temporal d'*Opiniones*, tot presentant primer un tipologia de Temps a considerar en una narració (i dels fenòmens i recursos de què un autor disposa: prolepsis, analepsis, etc.); i el recurs emprat per Böll de la reducció temporal:

La reducción temporal es la aproximación de los dos tiempos: el Tiempo de la Narración (Tiempo de Lectura, más exactamente) –lector– y el Tiempo Narrado (concretamente, el *relato primero*) – obra narrativa –, mediante una reducción de este último. (p.26)

Tot seguit, Ubieto analitza el tractament del temps en la producció novel·lística de Böll fins arribar a *Ansichten...*

Un cop centrats en *Ansichten...* l'autora esmenta al començament de l'anàlisi la justificació de l'ús del recurs de la 'reducció temporal' en aquesta obra i després fa una anàlisi concreta de diferents exemples, oferint així de forma concreta exemples per a una tipologia de les possibilitats i el sentit d'aquest recurs.

En *Ansichten...* el tiempo de la Aventura abarca cerca de treinta años: de la Alemania nazi a los años sesenta, pasando por la II Guerra Mundial, la reconciliación internacional, el milagro alemán y la inmigración. El Tiempo de la Aventura es la historia reciente de Alemania.

Böll se sirve de todo un sistema de contraposiciones en las posturas ideológicas pasadas y presentes de algunos personajes secundarios para trazar el retrato de su país. Estas oposiciones

presente/pasado son las que marcan el contenido de los Sucesos que se alinean en el eje temporal y llevan adelante la historia. [...]

De este modo el presente (no hay que olvidar que el *relato primero* se desarrolla en 1962, año en que fue publicada la novela) puede ser evaluado teniendo en cuenta el pasado.) (p.36)

El problema de Hans es el del olvido. Y Schnier no consigue olvidar porque tiene la cabeza demasiado llena de detalles. Porque sigue viendo las mismas expresiones en la mirada de la gente y cree que sigue siendo la misma; que nada ha cambiado. Sólo lo externo. (p.37)

Ubieto també analitza la funció de cadascuna de les tipologies d'alteració o manipulació de l'eix temporal per part del narrador (prolepsis o analepsis) segons la seva funció en l'entramat narratiu.

La resta del treball és poc aclaridor i les conclusions i els esquemes del final estan fets a corre-cuita i sense massa interès per fer-los entendre: hi ha uns quadres explicatius sense cap explicació...

La d'Ubieto és una de les aportacions a l'estudi de Böll des de la germanística espanyola, que no es pot considerar excessivament profunda. No hi ha un intent seriós de reflexió del per què dels recursos utilitzats per Böll, a banda dels merament tècnics i d'alguna suposició a l'entorn del valor del present i del passat en l'obra de l'autor que, tot i ser pertinent, no està prou argumentada.

***Fitxa n.58***

*Autor:* s.a.

*Lloc i data d'aparició:* Lletra de canvi n.º 2; 1987; p.28.

*Títol de la publicació o estudi:* “Dones a la vora del riu.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Breu ressenya del llibre de Böll en què més aviat no se'n recomana la lectura:

Novel·la pòstuma del premi Nobel Heinrich Böll, **Dones a la vora del riu** és d'aquelles obres que es perden per la seva excessiva voluntat d'assolir un pes moral. Com succeeix freqüentment, els resultats en aquests casos no solen beneficiar allò tan indefinible que fa que una obra d'art sigui irrepetible. Evidentment, és millor recordar Böll per altres obres seves, les que feren d'ell un gran nom capaç de vendre, fins i tot, resultats tan discutibles com els de la novel·la presentada.

**Fitxa n.59**

*Autor:* Latorre, José María.

*Lloc i data d'aparició:* Revista de literatura *Quimera* n.º 66-67; 1987; p.110.

*Títol de la publicació o estudi:* “Viaje a las buenas intenciones”; recensió de *Mujeres a la orilla del río*.

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Latorre fa un breu resum de l'obra tot dient:

Lo gran ausente de estas páginas de Böll, cargadas de hombres y mujeres, es la Literatura.

L'articulista insisteix que el tema no és el responsable d'aquesta mancança, ja que els temes en Böll s'han mantingut al llarg de la seva producció:

Heinrich Böll pareció preocuparse sólo de las cosas que quería decir, sin hacer demasiado caso de la manera de expresarlas, cosa bastante decepcionante proviniendo del autor de **Opiniones de un payaso** y **Asedio preventivo**.

Latorre contrasta la poca qualitat d'aquesta novel·la amb la gran qualitat d'*Asedio preventivo*, a la qual prefereix considerar com la novel·la pòstuma i no l'altra. Comentant la construcció de *Mujeres...* diu:

Con esto, Böll consigue tres cosas: ofrecer discursos más o menos bien hilvanados en lugar de construcción literaria, conducir la novela hacia el terreno del inverosímil literario, y desdramatizar las situaciones mostrando su esqueleto estructural.

Entre altres coses, Latorre recull una colla d'exemples per posar de manifest la poca elaboració formal d'aquesta obra, la poca 'gràcia' a l'hora de presentar situacions i personatges.

### **Fitxa n.60**

*Autor:* Valverde, José María

*Lloc i data d'aparició:* Pròleg a *Obras selectas de Premios Nobel. Heinrich Böll*, publicat per l'editorial Planeta; 1987; pp. I-VII.

*Títol de la publicació o estudi:* "Prólogo."

*Àmbit:* Col·lecció editorial; comentari especialitzat.

El pròleg de Valverde, com a bon pròleg, és més aviat superficial i es basa en la repetició i cita d'alguns aspectes ja molt coneguts de l'obra de Böll. Té com a mèrit la insistència en la qualitat literària de l'autor, tantes vegades posada en dubte, al costat del seu compromís moral amb la societat en què viu. Les cites de Valverde de l'inici del seu 'Pròleg' estan extretes gairebé sempre de l'entrevista que l'any 1978 Böll matingué amb el periodista francès René Wintzen. Valverde justifica les cites dient:

..hacían falta para enfocar adecuadamente la lectura de Böll en sentido literario y no meramente "comprometido" o sectario, y más tratándose de un escritor tan claro y directo que [...] parece no hacer otra cosa que levantar acta del vivir en su tiempo y su circunstancia.

Parlant de les noves generacions d'escriptors alemanys, diu Valverde:

De todos ellos, Böll se ha revelado como el más esencial, el más tenso y aparentemente el más sencillo.

Valverde assenyala (per a mi resulta sorprenent tal afirmació), la següent característica de Böll:

Así pues, Böll rompe, sin que se note, con la narrativa tradicional, donde la voz narrativa era también comentadora y crítica –por más que Flaubert empezara a propugnar la invisibilidad del narrador– ...

Relacionat amb això, cap al final del pròleg diu:

...en el relato breve, cuanto más breve, más da la cara el autor dejando ver su sonrisa amarga; en la novela, cuanto más larga es, más se ausenta Böll de su propia narración. Y esta consideración formal (...) viene bien para terminar volviendo al punto de partida, a cómo el instinto de lenguaje del escritor le lleva a enfrentarse con una problemática moral que no se reduce a la

crítica de su ambiente, a través de su propia biografía, sino que lleva a la raíz misma de lo humano. Y esa raíz, para Böll, es la amargura por la condición humana, ante la cual el escritor debe acusarse también, como representante más visible ante sí mismo de esa sociedad que, por más que se corrija en lo económico y en lo político, siempre estará sujeta al mal, por ser el mundo de una humanidad empecatada –una humanidad con la “falta”, de que habla Böll como “elemento de la condición humana”–. Esa falta, en lenguaje técnicamente católico, sería seguramente el pecado original, pero ¿es lícito llevar este discurso literario a tal planteamiento teológico?

Tot i que Valverde anunciava aquesta necessitat de destacar els aspectes literaris de Böll, això només ho fa en aquest parell de punts. El pròleg es basa en els avatars biogràfics i públics de Böll. Tampoc els aspectes formals assenyalats pel filòsof són del tot encertats, les valoracions de Valverde són superficials, poc documentades, i en certa manera, falses.



### **Fitxa n.61**

*Autor:* Jiménez, José.

*Lloc i data d'aparició:* Pròleg a Böll, *poemas*, a la col·lecció 'Madrid, poesía y prosa Popular'; 1987; pp. 7-15

*Títol de la publicació o estudi:* "Estética de lo humano, poesía en la ciudad."

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

El pròleg als poemes de Böll és molt interessant, es tracta d'uns dels textos en els quals efectivament s'analitzen qüestions literàries de l'obra de Böll. A banda d'això, el pròleg inclou una cronologia d'obres de Böll publicades en castellà molt interessant i que ofereix moltes pistes a articles publicats.

Jiménez parteix de la pregunta "¿Por qué existe el mal?" i contextualitza la resposta en l'Alemanya contemporània, tot relacionant-la amb l'obra de Böll:

El propio Böll subrayó –en sus *Lecciones de Frankfurt*– su compromiso con esa generación caracterizada por el desasosiego y la falta de patria, repentinamente desligada de sus antepasados y aún inmadura. (p.7-8)

Si el marc històric és l'Alemanya contemporània, el tema de fons de l'obra de Böll és, segons Jiménez, l'articulació del bé i del mal, l'origen del mal, el mal en l'home contemporani, etc.

El proceso de la vida en su conjunto queda, así, encuadrado por la responsabilidad que cabe a cada individuo humano en la construcción de su destino, y en el efecto perturbador que los *demás*, las instituciones, los otros, ocasionan en la vida de cada uno. (p.8)

...¿cómo es posible vivir en un mundo donde no se permite la inocencia? (p.9)

Relacionat amb la presència del mal en la nostra societat:

La denuncia de la 'prensa sensacionalista' va també, en conseqüència, directament encaminada a posar de manifest la culpable complicitat del ciutadano medio, del 'amable vecino', en el estado de cosas existente. (p.9)

Però a Jiménez li interessa sobretot arribar a les conseqüències literàries que la postura 'pública' de Böll comporta:

Es preciso advertir, entonces, el destacadísimo papel que juega en Böll su concepción del *compromiso moral* del escritor. Ahora bien, su concepción del compromiso literario no tiene nada que ver con ninguna idea de sumisión de la literatura a principios o valores extra-literarios. Al contrario, se fundamenta en los propios criterios estilísticos de Böll, centrados poéticamente en la construcción de lo que él mismo llamó una “estética de lo humano”, y en la idea de que la moral y la estética no sólo son coincidentes, sino indisociables. (p.9)

El compromiso moral del escritor, en consecuencia, supone ante todo un *pudor* atento en el uso del lenguaje y en la utilización de los procedimientos expresivos. Lo que se persigue es un juicio estético y moral libre por parte del lector, y no agarrarlo en las redes expresivas del lenguaje político, periodístico, literario... (p. 10)

Jiménez recorre a les *Frankfurter Vorlesungen* per acabar de fixar el valor de la literatura de Böll.

La dificultad de la literatura en la situación presente va ligada, por consiguiente, a la dificultad de la vida en un mundo que nos ha llevado a los extremos más intensos de negación de lo humano. (p. 11)

La falta de espacio donde asentarse, que según Böll es uno de los males que aquejan a la literatura alemana, se resuelve por un retorno al lugar de origen, por una vuelta a la provincia que, al encontrar allí los aspectos constitutivos y originarios de la condición humana, permite superar los límites del provincianismo. Es este “ir a las cosas mismas”, entendido como retorno al país (*Heimat*) de origen, lo que constituye la médula de la *estética de lo humano* que Böll sitúa como centro de gravedad de su poética. (p.11)

### **Fitxa n.62**

*Autor:* Satué, Francisco J.

*Lloc i data d'aparició:* Revista *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 87; 1987; pp. 57-78.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll: una reflexión ética.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'article de Satué podria entendre's com una continuació de l'article ja comentat: 'La literatura alemana: una mujer que regresa'.

Emparat en la idea de fons d'aquell article (la literatura alemanya assaja un retorn a la realitat a través de nous camins i troba en l'anàlisi de la figura de la dona el *leitmotiv* que condensa les injustícies del món), Satué se centra exclusivament en aquest article a analitzar la producció de Böll i la seva evolució literària i intel·lectual. Satué parteix d'una visió que hem vist repetida fins a la sacietat en tots els articles analitzats fins ara: la del Böll compromès amb la societat i la del Böll èticament insubornable, però ell argumenta el seu discurs amb una lectura profunda de les seves obres i amb una interpretació personal, en certs moments una mica arriscada –com ja veurem.

Resseguiré l'article de Satué a partir dels apartats amb què ell analitza l'obra de Böll. En primer lloc Satué situa històricament el personatge de HB:

... es imposible concebir nuestro siglo sin considerar la quiebra radical a que da lugar una contienda que se caracteriza por su idea de exterminio, por su crueldad, y por extender a las poblaciones indefensas los campos de batalla.

Prevalece una necesidad que los artistas y los escritores quieren dominar, mas no por intervención de su voluntad: el término compromiso obsesiona al mundo de la creación.

Por otra parte, el signo de los tiempos se declara en favor de lo multitudinario, de lo colectivo. El intelectual, cualquiera que sea su labor, acepta las exigencias de la ciudadanía, pero no se conforma con este título; la actividad del intelectual que quiere integrarse con la sociedad –y este es un paso que se plantea en contra del individualismo que consagra el siglo XIX – es sobre todo un trabajo de solidaridad, de crítica, de oposición.

Satué classifica Böll amb el grup d'escriptors que manifesten el seu compromís amb la societat:

Sin lugar a dudas, Heinrich Böll pertenece por propia elección a esta última corriente de escritores, en la encrucijada conflictiva de mediados de los años sesenta, cuando se agrava la confusión de las formaciones intelectuales de las letras germanas.

Satué distingeix etapes en l'obra de Böll, lligant-les a l'evolució política i econòmica del seu entorn, i la manera com ell hi reacciona:

Las novelas de la primera época de Böll reciben la influencia decisiva de los acontecimientos más recientes, de acuerdo con un contexto cuyo fundamento –casi cabría decir *cuyo único fundamento*– es la guerra.

Ja en aquest període es pot assenyalar un especial interès per part de Böll en les figures femenines:

No olvidemos que Böll es un autor que presta una gran atención a los conflictos femeninos en el seno de la sociedad germana moderna, y que por ello propugna la unión de los individuos frente a las condenas del entorno, o a los fantasmas históricos que perturban una sociedad.

De este modo, Böll se orienta hacia una liberación similar a la de los personajes que pueblan sus novelas desde finales de la década de los cuarenta. Han transcurrido más de quince años de trabajo literario ininterrumpido, y Böll rechaza el contexto. Se rebela contra esa justificación que propician las circunstancias, y también lo hace el payaso Schnier, su payaso.

Satué assenyala un canvi, doncs, en la producció del literat alemany i cita les següents novel·les com a exponents de la variació profunda que té lloc en la trajectòria de l'autor:

*Acto de servicio, Retrato de grupo con señora, El honor perdido de Katharina Blum, Asedio preventivo.*

El comú denominador d'aquestes obres és la constatació d'un individu marginat, maltractat, arrecerat per la societat: un individu que es rebel·la. Satué diu: 'el ciudadano pide la palabra'. En l'obra *K. Blum*, el tema es planteja en termes de la indefensió de l'individu davant els interessos i els aparells coercitius de l'Estat i de la premsa. L'obra és resultat de la polèmica de Böll i el diari *Bild* al voltant d'Ulrike Meinhof.

Este sistema de discriminación sistemática es el que denuncia Böll, y éste es el sistema que se resuelve por la puntería con que el escritor, al que se insulta, menosprecia y difama, ha sabido denunciar su parte más vulnerable.. De nuevo Heinrich Böll ha dado –o llamado– en la conciencia. Y de nuevo le responde el exabrupto hueco de la incomprensión y el interés.

Després d'analitzar a partir de la noció 'compromís' la trajectòria literària de Böll, Satué introdueix un apartat que duu per nom: 'Los trabajos de la libertad'

Böll recibe los premios *Tribune de Paris* y el de los editores franceses, en reconocimiento a los valores de *Casa sin amo*, como mejor novela extranjera publicada en el país galo en 1955.

En aquest apartat Satué analitza les relacions de l'individu amb la col·lectivitat en termes de llibertat: com es relaciona la persona amb el col·lectiu en el qual viu. En aquest sentit, l'articulista assenyala *El pan de los años mozos* com a obra clau en l'anàlisi d'aquesta temàtica:

Es en esta novela donde Böll alcanza la síntesis más esclarecedora de toda su obra, y el punto más álgido de ese precario equilibrio entre lo individual y lo colectivo.

Böll quiere un lenguaje preciso, incluso cuando sus personajes no se encuentran muy seguros de sus sentimientos; la sensualidad o el erotismo quedan descartados como ámbito de relación por los imperativos de la sociedad y de la cultura en que los personajes se hallan inmersos.

Important per a la descripció d'aquesta característica assenyalada per Satué:

A la libertad, como búsqueda y ansia de reconocimiento, subordina Böll los aspectos más personales de la existencia de los seres que coinciden en sus novelas [...] No es el desamor el drama que afecta a los hombres, mujeres y niños que desfilan en cada narración de Heinrich Böll. Es más: ni siquiera actúan movidos por impulsos vitales. [...] La sentimentalidad refleja en esta inversión el concepto clásico del romanticismo algo que trasciende lo individual en *Opiniones de un payaso*: el rechazo del escritor por esa *rendición* a la falsificación moral que padece la nación.

El següent apartat és l'anomenat 'El imperio de la violencia'. Satué reflexiona sobre alguns dels avenços de la literatura contemporània:

La irrupción de una literatura que pone en el centro de cada cuestión el aspecto psicológico del individuo o de la sociedad, o la conciencia como espejo y rompecabezas de los conflictos del ser humano. Modifica hasta los cimientos el rumbo de esa tradición y de la literatura moderna. Böll no es indiferente a ello. Como ya hemos visto, la conciencia es en sus novelas el elemento que fusiona en un solo proyecto todos los factores que capta en el exterior, repitiendo de ese modo el proceso de asimilación de los hechos, el lenguaje y el fruto de una meticulosa elaboración de la novela.

### La reacció dels personatges davant les incursions d'allò públic:

Son razones morales las que impulsan a Böll a reflejar en todas sus obras, de una manera o de otra, este desequilibrio social, que se complica en cuanto a la acción institucional se suman otros poderes que contribuyen al establecimiento político de un “anarquismo legal”.

### Fent una valoració general del valor de l'obra de Böll:

En este punto es preciso señalar que la cuestión excede de lo que podría apreciarse en la producción literaria de Böll, en cuanto a novelista, pero no así en lo referente a sus numerosos escritos de ensayo y a sus incontables artículos; el escritor reacciona ante unas circunstancias, y de la subjetividad de la pasión, de la reflexión o del testimonio, *regresa* a un contexto; ese contexto, para Böll, toma cuerpo en las contradicciones morales que arrastra el pueblo alemán, desde la historia de sus tradiciones más remotas hasta las costumbres más recientes.

### El darrer apartat de l'article és: 'Las opiniones de la conciencia'

¿Dónde situar a Heinrich Böll?... el tiempo de la lucha revolucionaria que adquiere manifestaciones épicas ha pasado, las voces narrativas de una generación se reconcentran en la interioridad y se proyectan hacia el entorno con la intensidad de la melancolía de las empresas poéticas malogradas, y reproducen una conducta colectiva, un estado de la conciencia. ¿Contiene este período de indecisión y búsqueda alguna relación de peso con el interés pseudosimbolista que impulsa a Heinrich Böll a situar a la mujer en el nudo crucial de sus obras?

Heinrich Böll, con independencia de los numerosos ensayos y conferencias dedicados a resolver en las intrincadas esferas de lo ensayístico el conflicto del ser humano marginado del medio común, advierte esta quiebra de la femineidad: las mujeres ya no reciben una justificación existencial de su papel auxiliar de los actos del varón.

En el ánimo de Böll influye un interés específico: el trato recibido en su calidad de escritor que cuestiona la legitimidad y la eficacia de medidas autoritarias dictadas por el Estado, no es mucho mejor que el trato que recibe o puede recibir el más humilde de los ciudadanos sobre el que se cierne una sospecha política, situación que alcanza extremos intolerables cuando el sospechoso es una mujer.

En la amplia producción de Böll sobresale el acercamiento al sujeto, que invita a una participación activa con los personajes, y a la devolución al lenguaje de un valor expresivo que el propio escritor enfatiza dando a cada una de sus obras una personalidad que la distingue entre las demás, a pesar del carácter unitario del conjunto de sus textos. Böll no ha pretendido crear una estética al vaciar en la sociedad la interioridad autónoma de sus personajes o de sí mismo, sino recogerla de lo cotidiano.

**Fitxa n.63**

*Autor:* Tazón Salces: Juan E.

*Lloc i data d'aparició:* *Archivum* Revista de la Facultad de Filología de Oviedo.

(Tomos XXXVII – XXXVIII) Miscelánea dedicada al profesor Juan Nera; 1987-1988; pp. 408- 416.

*Títol de la publicació o estudi:* “Heinrich Böll y Edna O’Brien, literatos y críticos sociales.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada

L'article no té cap interès de cara a l'aprofundiment en l'obra de Böll, ni en la seva recepció a Espanya. Tazón compara la visió que una autora irlandesa té del seu país, en una novel·la, amb la visió que ofereix un autor alemany en un 'diari de viatge': curiosament Tazón fa servir per a les cites de Böll la traducció anglesa del llibre (*An Irish Journal*) i no l'original ni la traducció castellana, que ja existia. L'article és un repàs d'alguns dels temes recurrents en ambdues obres –i que semblen tòpics–: la pobresa d'Irlanda, el fet que el país n'expulsi els fills, la religiositat, l'enfrontament amb els anglesos, la nostàlgia...



### **Fitxa n.64**

*Autor:* Magallanes Latas, Fernando

*Lloc i data d'aparició:* Revista *Comunicaciones Germánicas*, 15; 1988; pp. 93- 100.

*Títol de la publicació o estudi:* “La literatura alemana de los años setenta: un estilo autobiográfico.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

No es tracta d'un article que analitzi la figura de Böll en el panorama literari alemany, sinó de la constatació d'una tendència en la literatura dels anys setanta alemanya: l'allunyament dels grans temes socials i polítics i el refugi en la intimitat en el context d'una societat tecnològica incipient. L'autor de l'article assenyala la dinàmica de la societat: des dels desenganys utòpics del 68 fins al curs de les relacions internacionals com a causes de l'espantada dels escriptors. En el cas alemany aquesta tendència presenta les peculiaritats de donar-se en un país que després de la Segona Guerra Mundial –diu Magallanes citant Habermas – camina en aliança amb l'Europa Occidental. Aquesta tendència és recognoscible en totes les manifestacions artístiques i literàries, amb alguna excepció:

En ocasiones, más o menos aisladas, el endurecimiento político que se produce en Alemania Occidental en los primeros años de la década se reflejará en la literatura. Heinrich Böll, por ejemplo, escribe en 1975 su texto satírico **Berichten zur Gesinnungslage der Nation**; [...] textos de estas características no indican sino un alejamiento del intelectual, que se distancia del poder dominante y se opone a él con las armas de su producción estética.

El moviment a Alemanya rebé el nom de “Die neue Subjektivität”. L'article de Magallanes representa una divulgació genèrica del que està passant a Alemanya, segurament es basa molt en les fonts que ha consultat. De cara al treball de recepció sobre Böll és interessant constatar, tanmateix, que els anys setanta representen moments històrics i socials ben diferents a Espanya i a Alemanya. Els setanta són anys a Espanya altament polititzats, i la política espanyola és el que concentra l'atenció de la majoria més que altres fenòmens internacionals. Ambdues situacions –la descrita per Magallanes per a Alemanya i l'espanyola– permeten explicar d'alguna manera l'evolució que segueix l'obra de Böll tant a Alemanya com a Espanya. En el darrer cas, a banda de la pèrdua d'interès de la novel·lística de l'autor –temàtica alemanya, origen

catòlic, probablement rebutjat a Espanya a mitjans del setanta– , el que cal constatar és un intent de les editorials de donar sortida als textos més polítics de Böll.

**Fitxa n.65**

*Autor:* Vargas Llosa, Mario.

*Lloc i data d'aparició:* Pròleg a *Opiniones de un payaso* editat per Círculo de Lectores. Biblioteca de Plata, Círculo de lectores (selecció d'obres de 25 escriptors del segle XX); 1988; pp. 9-18.

*Títol de la publicació o estudi:* "Acomodos con el cielo."

*Àmbit:* Col·lecció editorial; crítica especialitzada.

La presentació de l'obra per part de l'escriptor peruà és molt correcta, tot i que podrien esperar-se grans banalitats en una col·lecció d'aquest tipus. No és una anàlisi científica, tampoc correspondria al context, però aconsegueix fer una anàlisi molt vàlida de l'obra de Böll i especialment de la seva significació sociològica –com solen ser la majoria de diagnòstics al voltant de la seva obra. Cal dir, però, que Vargas Llosa valora una obra que ha estat escrita pràcticament 25 anys abans i que per tant la interpretació sociològica és molt més fàcil que en el context històric immediat.

L'edició del llibre és molt acurada, i hi ha un estudi de Marisa Siguán al capdavant i unes fotos de Böll i de la filmació de la novel·la molt ben editades.

Cal veure alguns dels comentaris que fa Vargas Llosa a l'obra de Böll i a aquesta en particular:

¿Puede un creyente ajustar enteramente su vida, tanto en lo esencial como en lo accesorio, a los preceptos evangélicos o es inevitable que viva escindido entre su comportamiento y sus creencias?

Vargas Llosa es refereix tot seguit a Maquiavel i a la política

Heinrich Böll llegó a convicciones parecidas a las de Maquiavelo: la coherencia absoluta entre la moral cristiana y la vida diaria del creyente es imposible, se da sólo en casos excepcionales de locura o santidad.

Tot seguit Vargas Llosa expressa les seves reserves pel que fa a la qualitat literària de Böll, tot manifestant-se, però, un admirador de la integritat moral de l'alemany:

Para entender cabalmente a Heinrich Böll hay que situarlo en su contexto histórico. Esta perspectiva “social” no siempre es esclarecedora en el caso de un escritor, pero en el suyo sí lo es.

Aquest comentari resulta molt interessant i reforça la meva idea de la comprensió d'un text en el seu context. Per a mi aquesta contextualització és sempre necessària, malgrat el que diu Vargas Llosa. El peruà fa una breu al·lusió a la biografia de Böll i a la seva participació en la Segona Guerra Mundial, també al seu paper en la postguerra:

Böll fue el más severo cuestionador de este “milagro alemán”, al que sometió a una permanente autopsia en sus ficciones y artículos reprochándole de mil maneras estar asentado sobre deleznales cimientos.

Pero Heinrich Böll no fue jamás el típico “compañero de viaje”, es decir el bobalicón bienintencionado o el vivillo cínico al que los comunistas podían instrumentalizar sin dificultad, como un titiritero a sus muñecos.

El “consumismo” de la sociedad de mercado, el “materialismo” creciente de la vida, la proliferación de armas nucleares y el consiguiente riesgo de un cataclismo mundial, y el rígido maniqueísmo político que la guerra fría reintrodujo en Europa, lo angustiaban porque, de un lado, contradecían su moral austera y un tanto puritana templada en los años de guerra y de la terrible escasez de la posguerra, y de otro lado, porque en esa evolución de la sociedad alemana Böll creyó entrever los signos fatídicos de una nueva catástrofe autoritaria y bélica para su país.

La función de un intelectual en una sociedad democrática es contribuir a mantener esa opinión pública alerta e informada de modo que aquellos poderes (en los que siempre anidará la predisposición a durar y a crecer) no se extralimiten ni desborden el marco de la ley y del bien común.

*Opiniones de un payaso*, su novela más célebre, es un buen testimonio de esta sensibilidad social escrupulosa hasta la manía.

Posats ja en l'anàlisi de l'obra, són interessants les següents observacions fetes des de la perspectiva històrica:

Hans es el símbol de un cert tipus de rebel·lió que cundió en les societats industrialitzades entre les classes mitjanes i altes i que culminaria en el moviment de maig de 1968. Rebel·lió de

índole moral antes que política, contra la sociedad de consumo y el aburrimiento, contra la hipocresía que es el sustento de todas las convenciones sociales, y a favor de la aventura, el desorden y los excesos que son infortunadamente incompatibles con la estabilidad y el condicionamiento de la vida que trae consigo el alto desarrollo tecnológico e industrial, los grandes alborotos estudiantiles que conmovieron a Occidente hace veinte años fueron protagonizados por jóvenes que, como el personaje de esta novela de Böll, se hartaron un día de su vida cómoda y protegida y de su futuro previsible, y, en un generoso sobresalto romántico, se lanzaron a las calles a armar barricadas y a practicar el amor libre.

En verdad, esos rebeldes cambiaron algunas cosas: destruyeron ciertos tabúes, obligaron a sus sociedades a representarse a sí mismas e instalaron en ellas una mala conciencia, lo que es un excelente antídoto contra el conformismo y la autocomplacencia que suelen acompañar al progreso.

Vargas Llosa extreu conclusions interessants en relació a la recepció de l'obra:

¿Por qué tuvo tanto éxito en Alemania esta novela inactiva y algo deprimente, donde ocurren tan pocas cosas y proliferan tantas reflexiones? Tal vez porque ella, como la revolución de mayo, fue la gotita de ácido que vino a aguar la fiesta de la bonanza en un país que se había convertido en el más rico de Europa y a mostrar a sus conciudadanos que no todo lo que brillaba alrededor de ellos era oro; que, si observaban con atención crítica en torno, advertirían que aquella prosperidad material se había alcanzado en muchos casos a expensas de lo espiritual y que, en este campo, había aún, por debajo de los rozagantes atuendos, andrajos que zurcir y llagas que curar. Que sus compatriotas escucharan el mensaje y convirtieran este libro, que les decía que no tenían razón alguna para sentirse optimistas y satisfechos, en un extraordinario *best-seller* y a su autor en un escritor de moda, es una de las inquietantes paradojas de la literatura.

### **Fitxa n.66**

*Autor:* Siguán, Marisa.

*Lloc i data d'aparició:* Estudi a *Opiniones de un payaso*. Biblioteca de Plata, Círculo de lectores (selecció d'obres de 25 escriptors del segle XX); 1988; pp.307-319.

*Títol de la publicació o estudi:* “Semblanza biogràfica. Heinrich Böll: La búsqueda de un lenguaje visible en un país vivible.”

*Àmbit:* Col·lecció editorial; crítica especialitzada.

Es tracta d'una ressenya biogràfica i bibliogràfica de l'autor on Siguán repassa els avatars vitals de Böll i els relaciona amb la seva producció literària. Es tracta d'un article molt informatiu i d'un resum de la vida i l'obra de Böll. És molt interessant que Siguán ofereixi alhora una interpretació global de tota l'obra de l'escriptor alemany com la reflexió a l'entorn d'un punt temàtic central: la defensa de l'espai de llibertat individual i la vida privada en un entorn social intervencionista i repressor.

Una cosa que em sorprèn de l'article de Siguán és que no reproduïx els noms en castellà de les traduccions existents, o els fixats per la 'tradició', sinó que en proposa de propis. Això pot tenir un efecte estrany en el lector que s'interessi per la producció bölliana existent en castellà. El títol de l'article és una cita d'un text de Böll: *Frankfurter Vorlesungen*, que Siguán tradueix com a *Conferencias de Frankfurt*, concretament: “La búsqueda de un lenguaje vivible en un país vivible”, que Manuel José González havia traduït com “un lenguaje habitable en un país habitable.”

Reproduïxo alguns passatges de l'article de Siguán, que serveixen per fixar l'evolució de la producció de Böll:

Cuando en 1963 Heinrich Böll publica *Opiniones de un payaso* se convierte de pronto en un autor “de escándalo”, objeto de ataques encarnizados y fervientes defensas. Böll era en aquel momento el autor más conocido de la Alemania Federal.

Era el autor que había descrito los horrores de la guerra y posguerra desde la perspectiva más al alcance de los lectores, la del “hombre sencillo”.

Se podría decir incluso que la base de su actitud de protesta política está justamente en la defensa de la vida privada, en la defensa del derecho a la individualidad propia. La traumática

experiencia del nazismo fue para el adolescente fundamentalmente la destrucción de estas prerrogativas.

Su obra combina una religiosidad propia, terrenal y en cierto sentido primigenia, con un intencionado populismo reflejado entre otras cosas en formas de escritura relativamente simples, en absoluto herméticas, y una constante preocupación por la actualidad pública frente a la que tomaba partido en sus novelas pero también en artículos, discursos, incluso manifestaciones.

La escritura se convierte en participación en el presente histórico. Como tarea para la literatura establece poco después de *Opiniones de un payaso*, en sus *Conferencias de Frankfurt* en 1966, la “búsqueda de un lenguaje vivible en un país vivible”.

A partir d'aquí, un cop establerts els que la germanista fixa com a punts centrals de l'obra de Böll, Siguan inicia un repàs breu dels arguments i temàtiques concrets de cadascuna de les obres de Böll, almenys de les més importants o de les que es van publicar a Espanya. La germanista, com deia, no opta per reproduir els títols de les traduccions castellanés, sinó que en proposa de propis. P. ex. *Casa sin guardián*, *Silencios del Dr. Murke y otras sátiras*; *Final de un viaje de servicio*. Siguan dóna referències de les dates de publicació de les obres originals i no de les traduccions. Les seves al·lusions a la recepció de Böll es limiten a la recepció a Alemanya i no a l'espanyola. Per acabar, val la pena reproduir les observacions que Siguan fa al voltant de la recepció de les dues obres més polèmiques de l'autor: *Opiniones...* i *Katharina...*

La extraordinaria polémica que desata la novela demuestra que Böll trataba provocativamente numerosos tabúes del momento, que se movía en las zonas conflictivas de la normativa social: pero también que lo hacía en el momento en que ya se podía hacer, en que había unas condiciones propicias a recibirlo: el 68 y los movimientos de oposición estaban cerca. Años después, Böll se volverá a mover peligrosamente en los límites de lo permitido por la normativa social: esta vez aparentemente a destiempo. La denuncia del tratamiento social del tema del terrorismo en *El honor perdido de Katharina Blum* (1974) más que polémica lo que provoca son numerosos ataques, incluso un cierto vacío crítico, significativamente un gran éxito de público...

Última reflexió, molt interessant:

La reflexión puede resultar válida para toda la concepción de la literatura que nos deja. Sobre su pervivencia en el futuro es difícil opinar: depende de muchos factores del desarrollo de nuestra sociedad. Pero es indudable que por mucho tiempo será un documento histórico básico de la

literatura alemana de posguerra: tanto sus logros como lo que se le han achacado como debilidades estilísticas, formales o temáticas son elemento imprescindible de su significado para toda una época.



### **Fitxa n.67**

*Autor:* Ubieto Artur, M<sup>a</sup> Clara

*Lloc i data d'aparició:* Revista *Philologia Hispalensis* IV; 1989: pp. 841- 850.

*Títol de la publicació o estudi:* “Técnicas narrativas en las novelas de Heinrich Böll.”

*Àmbit:* Treball amb caràcter científic

La germanista fa un repàs de les estructures emprades a les principals novel·les publicades per Böll (se'n deixa alguna com *Acto de servicio* i alguna altra de més breu). Ho fa seguint un procediment merament descriptiu i prescindeix de justificacions funcionals –potser justifica el valor de les anacronies en algunes obres de Böll com a procediment de recuperació del passat. En alguns casos la descripció no s'acaba d'ajustar a l'obra. Per exemple diu que *Wo warst du, Adam?* és una novel·la que discorre linealment, i això no és cert exactament.

Ubieto és molt breu en les seves presentacions argumentals, de manera que el contingut de l'obra sovint no s'entén, ni tampoc els comentaris que hi afegeix. Ubieto cita els textos directament en alemany, sense oferir-ne enlloc una traducció.

En alguns casos, la germanista ofereix una valoració de l'obra de Böll, al meu entendre d'una forma molt poc fundada. Especialment radicals són les seves al·lusions a l'estil de l'escriptor:

Böll no ha pasado a la historia de la literatura por las innovaciones en la lengua, ni por un estilo original del que carece. Ya se ha indicado en numerosas ocasiones la adaptación estilística que lleva a cabo Böll basándose en modelos como Hemingway,..., Faulkner o Salinger... Se han apuntado también ciertas similitudes estilísticas con Borchert ... El interés del autor Heinrich Böll reside en el contenido de sus novelas primordialmente.

En alguns casos, les apreciacions d'Ubieto són extremes:

En la novela que se publica en 1971, *Gruppenbild mit Dame* no se puede hablar de una estructura narrativa en si. No existe como tal. No se trata de una novela, sino de un informe...

En tots els comentaris relatius a aquesta obra Ubieto prescindeix d'una postura crítica que es plantegi la finalitat que persegueix l'autor emprant els mètodes compositius i narratius que empra.

Ubieto acaba amb aquest comentaris genèrics:

Es característic de Heinrich Böll ese definir y criticar la sociedad alemana del momento a través de imágenes rescatadas del pasado y confrontadas con el presente. El resultado es perverso, porque la sociedad lo es; es un retrato que no propone tampoco ninguna alternativa, ya que ésta no es la misión del escritor.

El resultado es una sátira: Heinrich Böll es un escritor especialmente crítico, y nada escapa a su pluma. Ni Iglesia ni Estado, ni ejército. Sin embargo, aunque Böll condena estas instituciones, siempre deja un resquicio a la esperanza que se asienta en el individuo.

***Fitxa n.68***

*Autor:* Batallé, Víctor

*Lloc i data d'aparició:* Diari *Avui* suplement setmanal de Cultura; 1 de desembre de 1990; pp. I-II.

*Títol de la publicació o estudi:* “Conversa inacabada entre Kurt Vonnegut i Heinrich Böll”.

*Àmbit:* Premsa diària.

Els dos escriptors citats en el títol parlen de la guerra i de la postguerra des de les perspectives dels seus països: Vonnegut és americà. Pocs mesos després de l'entrevista Böll morí. Batallé fa referència breument a la biografia d'ambdós personatges i esmenta les obres que hi ha traduïdes al català.

De les intervencions de Böll en copio dues idees que ja han anat apareixent al llarg del treball:

Sí, en un camp de concentració de 200 000 presoners. No vaig estar malament. Quan vaig tornar a casa estava malalt, vaig estar molt dèbil durant dos anys. No m'interessava la política. Però el 1947 un nou període va començar a Alemanya. Hi havia esperança, hi havia nous partits polítics i noves idees. Vaig pensar que Alemanya es convertiria en una democràcia cristiana. Vaig veure que ens convertiríem en un país neutral i desmilitaritzat dins Europa. Aquesta esperança va continuar fins al començament dels anys 50, quan va començar la remilitarització, però l'esperança es va anar apagant fins que morí. Érem encara joves i no sabíem on eren les nostres esperances.

Nosaltres no teníem a Alemanya cap possibilitat de somnis materials. Vàrem tornar a Colònia, que estava completament destruïda. La nostra tasca era molt simple: aconseguir menjar i fer reconstruir un pis per viure-hi. El meu desig era escriure, des que tenia vint anys i vaig començar a escriure des de les runes. La meva dona era mestra i portava una mica de diners a casa. La nostra esperança més gran, per molt patètica que et sembli, era una nova Alemanya.

**Fitxa n.69**

*Autor:* Montesinos Caperos, Manuel.

*Lloc i data d'aparició:* Homenaje a José Belloch, Cáceres, U. de Extremadura; 1990;  
pp. 79-86.

*Títol de la publicació o estudi:* “Estudio de los elementos estructurales en la novela de  
Heinrich Böll: *Billard um halb zehn.*”

*Àmbit:* Treball científic.

L'article de Montesinos és molt poc profund i presenta una anàlisi molt fragmentada. Montesinos se centra en l'anàlisi de quatre aspectes estructurals de la novel·la esmentada –per bé que ell anomena estructural ‘la monotonia’ i l'*Erinnerungsstil*. Al costat d'aquests elements ‘estructurals’, fa una anàlisi del temps i de l'espai.

Tot i que algunes observacions de Montesinos són molt encertades, el problema de l'article és que no s'hi reconeix un objectiu clar. L'autor no ofereix un marc interpretatiu dels elements presentats: ni en l'interior de l'obra comentada, ni molt menys encara en el conjunt de la narrativa de l'autor. De manera que a banda de constatar algunes característiques formals de l'obra –ús de determinats recursos, etc.– no hi ha voluntat de presentar-ne una mínima descripció funcional. L'autor aplica els criteris d'anàlisi de Lämmert i d'altres autors, però aquí s'acaba la seva anàlisi.

L'interessant del treball és la descripció de l'argument i la referència a l'ús del diàleg com a tret distintiu de la narració en present, contrastada amb l'ús del monòleg com a tret distintiu de l'ús del passat.

**Fitxa n.70**

*Autor:* Ubieto Artur, M<sup>a</sup>Clara

*Lloc i data d'aparició:* *Homenaje a José Belloch*. Cáceres, Universidad de Extremadura; 1990; pp.189-196.

*Títol de la publicació o estudi:* "Reducción temporal en la obra de Heinrich Böll."

*Àmbit:* Treball de caràcter científic.

Aquest article és bàsicament un resum concentrat de l'anàlisi que Ubieto va fer l'any 1987 en l'obra que he comentat abans, publicada a Saragossa. Ubieto hi presenta una explicació molt abreujada de l'articulació del temps en la narrativa de Böll. Les informacions més rellevants i destacades per l'autora consisteixen en els breus resums argumentals i en les observacions al voltant de la durada del temps narrat / en oposició al temps narratiu i al temps de lectura. A Ubieto li interessa destacar la progressiva reducció del temps narratiu en les novel·les de Böll, que contrasta amb l'extensió del temps narrat. Aquesta observació en la darrera pàgina de l'article és la que dona peu a fer una petita interpretació global de l'obra de Böll:

Siempre se enfrentan en las obras de Böll el pasado y el presente. Tanto en **Billard um halbzehn** como en **Ansichten eines Clowns**, o en **Gruppenbild mit Dame** o en su última novela. Y siempre es Böll o alguno de sus personajes la conciencia crítica de una sociedad que tiene que reencontrar su democracia en el presente sin poder dejar de lado su pasado nacional-socialista.

### ***Fitxa n.71***

*Autor:* Gomis, Llorenç

*Lloc i data d'aparició:* Pròleg a *Billar a dos quarts de deu*. Ed.62, col·l. MOLU (n.º56);  
1991; pp. 5-7.

*Títol de la publicació o estudi:* "Presentació."

*Àmbit:* Col·lecció editorial, crítica especialitzada.

Llorenç Gomis, juntament amb el seu germà Joan Gomis, del qual ja hem parlat, és una de les figures intel·lectuals més representatives del cristianisme a Catalunya i a Espanya. En aquesta "Presentació", Gomis ens defineix el personatge:

Heinrich Böll (1917-1985) és un moralista social que escriu novel·les i un novel·lista que habita la història del seu país i el seu temps, un home que il·lumina la crònica contemporània amb el record de la seva pròpia vida, i és també un satíric amarg que posa la mirada en un entorn exitós que el desagrada.

Gomis defineix la postura intel·lectual de Böll, com la d'aquell que està descontent amb l'entorn que li ha tocat viure i que ho manifesta en la seva obra. Gomis situa el món de referències de Böll en 'la petita burgesia renana'.

L'intel·lectual català fa tot seguit un repàs biogràfic de l'autor i la seva obra, i després afegeix alguns comentaris interessants, relacionats amb les característiques de l'obra i amb la postura de Böll en tant que intel·lectual catòlic:

L'obra i vida de Böll tenen molts pocs temes, viscuts d'una manera noble, apassionada i profunda. «Jo necessito poca realitat per fer una novel·la», va dir una vegada. «Com a escriptor, només m'interessen dos temes: l'amor i la religió.»

Però no és un polític i més aviat recorda l'unanimitat «*contra esto y aquello*». No renuncia a la fe catòlica, però s'aparta de l'Església...

Gomis acaba fent una breu presentació de l'argument de *Billar a dos quarts de Deu*.

**Fitxa n.72**

*Autor:* Isern, Joan Josep.

*Lloc i data d'aparició:* Diari *Avui* suplement *Cultura*; 1991; p- VIII.

*Títol de la publicació o estudi:* “La història d’una venjança explicada per un humanista.”

*Àmbit:* Crítica d’actualitat.

L’article comenta l’aparició de la novel·la *Billar a dos quarts de deu* a la col·lecció d’Ed. 62 ‘Les millors obres de la literatura universal’. La crítica reproduceix bàsicament algunes de les idees bàsiques entorn de la literatura de Böll. Tanmateix, sí que ens ofereix algunes informacions paral·leles d’un interès indubtable:

Parlant de la MOLU del Segle XX, que segons informa Isern Ed. 62 va començar a publicar l’any 1986 immediatament després d’haver acabat la MOLU, diu l’articulista:

Tot plegat, doncs, una esplèndida trajectòria de gairebé tretze anys, dirigida per Joaquim Molas.

En el recompte, Isern inclou els anys dedicats a la MOLC. Comentant la tria d’aquesta obra per a la col·lecció:

Ara bé també haurien pogut ésser tinguts en compte, sense desmerèixer gens ni mica, títols com *Opinions d’un pallaso*, *Casa sense amo* o *El pa dels anys joves*, aquella petita meravella que l’any 1974 va inaugurar –amb Espriu, si no m’erro– la col·lecció *El Cangur*.

Parlant ja de l’obra, Isern al·ludeix al pròleg de Llorenç Gomis comentat anteriorment:

Tot això servit, com destaca Llorenç Gomis en el seu excel·lent pròleg, amb l’estètica de l’*ull humit*.

Encara una punt interessant, aquest cop relacionat amb la traducció de l’obra, i manifestant la dificultat de la lectura del text original:

Probablement la versió catalana (la mateixa que es va publicar a *El Balancí* l’any 1968) no contribueix en excés a fer planer el camí.

### **Fitxa n.73**

**Autor:** Peralta, Esther / Solís, Dolores

**Lloc i data d'aparició:** *Humboldtiana. Recepción de literatura y cultura alemanas en España*. Anuario 1983-1985. Madrid, Universidad Complutense; 1992; pp. 431-433.

**Títol de la publicació o estudi:** “El impacto de la muerte del Premio Nobel Heinrich Böll en España (1985).”

**Àmbit:** Treball acadèmic.

Treball de recerca de dades, m'ha resultat molt útil de cara a localitzar les necrològiques aparegudes a la premsa espanyola arran de la mort de Heinrich Böll. El resum dels articles és correcte i el treball no té més pretensions. Són interessants algunes observacions de les autores de cara a la valoració de la naturalesa de la recepció de Böll a Espanya, i la menció de les traduccions catalanes i basques:

La figura de Heinrich Böll era en España quizá una de las más populares y conocidas de la literatura alemana actual, incluso antes de habersele otorgado el Premio Nobel en 1972. Esto justifica el eco que tuvo su muerte inesperada en los más importantes medios de comunicación. Heinrich Böll representaba el escritor por antonomasia de la posguerra alemana y sus narraciones y novelas de guerra y posguerra encontraron eco muy temprano en las editoriales catalanas. Pionera de la difusión y traducción de las obras de Böll en España es la editorial Seix Barral de Barcelona, la cual ya en 1959 tradujo y publicó *Casa sin amo (Haus ohne Hüter)*. A ésta siguió a lo largo de la década de los 60 la edición de todas las grandes novelas de Böll: *Billar a las nueve y media (Billard um halb zehn)*, *La aventura y otros relatos (Das Abenteuer und andere Erzählungen)*, *Acto de servicio (Ende einer Dienstfahrt)*, *El tren llegó puntual (Der Zug war pünktlich)*, y sobre todo *Opiniones de un payaso (Ansichten eines Clowns)* en 1965, que fue lectura obligatoria para las juventudes críticas y esperanzadas de los últimos años del franquismo. Böll pasó a ser identificado con el 'clown' de su novela.

De importancia es también la difusión que de su obra hacen las editoriales Destino y Noguer de Barcelona, a las que siguieron las madrileñas Taurus y Alianza. En la *Revista de Occidente*, se tradujo *Wanderer, kommst Du nach...*, y en Narcea (Madrid) y Laia (Barcelona) encontramos algunas de sus famosas narraciones de guerra.

Aparte de las ediciones en castellano, se encuentra un abundante número de obras traducidas al catalán en editoriales como Edicions 62 (*Sense dir res, Casa sense amo, Billar a dos quarts de deu*) y Editorial Hogar del Libro (*Opinions d'un pallaso*). E incluso encontramos la famosísima obra *Die verlorene Ehre de Katharina Blum* traducida al vasco por al editorial Hordago



(*Katharina Blum ohore galdua*), y la no menos conocida *Opiniones de un payaso (Pailaso baten aburnak)* en la Editorial Esuskal liburu eta kantuen Argitaldaria.

[...]

La muerte de Heinrich Böll, como hemos dicho anteriormente, tuvo amplio eco en la prensa española, como lo refleja el gran número de artículos que sobre su persona y su obra aparecieron en días sucesivos en los principales periódicos. Todos los comentaristas coincidieron en señalar su postura comprometida y crítica ante la sociedad y la Iglesia, su preocupación por el hombre y su espíritu realista y satírico.

**Fitxa n.74**

*Autor:* Bellmann, Werner

*Lloc i data d'aparició:* Epíleg a *El ángel callaba* Editorial Seix Barral; 1993; pp. 169-187.

*Títol de la publicació o estudi:* "Epílogo."

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Es tracta d'una de les publicacions ja deslligades de la recepció contemporània de Böll; aquesta publicació continua la recuperació de Böll com a figura històrica, iniciada a finals de l'anterior etapa de recepció. A aquesta publicació en seguiran d'altres, i fins als nostres dies (l'any de finalització d'aquest treball és el 2006) encara apareixerà la publicació de la traducció de la novel·la *Kreuz ohne Liebe*. Aquestes publicacions, de caràcter històric, segueixen vagament el procés de recuperació i actualització de l'autor a Alemanya. Això explica la inclusió en aquesta traducció de les 'Observaciones sobre el proceso creativo e la obra' i l' 'Epílogo' en què Bellmann –ja exercint d'editor crític– assenyalava els avatars de la redacció d'aquesta obra i n'explica el valor profund en el conjunt posterior de l'obra de Böll. Segurament no és desencertat pensar que Seix Barral inclou aquest estudi perquè apareix en l'edició alemanya: es tracta d'un estudi històric de la gènesi de l'obra que poca cosa pot oferir al lector espanyol i una mica més al lector alemany, el qual pot resseguir perfectament la trajectòria de Böll. Per al meu treball, l'estudi és molt interessant i inclou algunes observacions de gran interès per al meu aprofundiment en la figura literària de Böll. També hi ha algun comentari interessant en relació a l'estil i la literatura de Böll:

Se ha respetado el atípico uso de los dos puntos, signo que Böll, en una autocrítica publicada en julio de 1956, llama su preferido.

*El ángel callaba* expone numerosos temas, problemas, motivos y figuras que Böll retomará y desarrollará en obras posteriores. Es un ejemplo claro de la crítica, cada vez más acerba, del catolicismo burgués que se desarrolla en la posguerra.

Böll inicia con *El ángel callaba* la serie de sus novelas de nuestro tiempo vertiendo en la narración las tendencias narrativas, las injusticias y las contradicciones sociales que empiezan a perfilarse, e iluminando con luz cruda las contradicciones sociales; serie que, en su conjunto, constituye una crónica literaria de la Alemania de la posguerra.

És interessant veure el recull de comentaris entre Böll i el lector de l'editorial Mideelhauve, el qual, en relació a la temàtica que utilitza Böll en les seves obres, diu: “En este momento se observa una clara aversión del público hacia todos los libros relacionados con la guerra.”

També té un gran valor informatiu el relat de les penúries econòmiques per les quals passa Böll i el seu efecte en la creació. En relació a fragments de l'obra de Böll publicats més tard del moment en què foren escrits, l'estudi recull algunes crítiques expressades en mitjans de comunicació alemanys; “desligado del contexto.”

**Fitxa n.75**

*Autor:* Galiano, Angel G.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Reseña* n.º 244; 1993; p.19.

*Títol de la publicació o estudi:* “El ángel callaba. Opiniones de un cristiano.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

L'article de Galiano es basa en gran mesura en els comentaris de Bellman en el seu epíleg, publicat juntament amb el llibre. A banda d'això recorre també a alguns comentaris ja força coneguts en relació a l'autor. Hi ha algun comentari que resulta interessant, especialment des del punt de vista informatiu:

Arropada por la reedición de esta obra maestra de la construcción narrativa que se llama **Retrato de grupo con señora** (Seix Barral, 1993) –su novela de éxito más inmediato, poliedro coral de voces, cincuenta años de vida alemana desde los ojos cáusticos del autor, cuya aparente frialdad y transparencia objetivadora desvela con su estilete las más leves capas del alma y la conciencia de varias generaciones–, se edita ahora casi simultáneamente con la edición alemana esta traducción de su primera y póstuma novela.... **El ángel callaba**.

**Fitxa n.76**

*Autor:* Osset, Miguel.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Quimera* n.125; 1994; pp. 12-16.

*Títol de la publicació o estudi:* "Asedio preventivo."

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

El motiu de la ressenya és la publicació per part de Seix Barral d'aquesta novel·la de Böll, en traducció d'Ana María de la Fuente. L'any 1981, però, Víctor Canicio ja l'havia traduïda per a l'editorial Bruguera.

L'article d'Osset no és en absolut pretencios, però ambiciós tampoc, gens. També té un valor més aviat informatiu, i és molt breu. Gairebé la meitat de l'article – brevíssim– està dedicada a parlar de la ubicació de l'obra en el corpus böllià i de la seva irrupció al mercat espanyol:

Decir ahora que la trayectoria de Heinrich Böll sigue un curso paralelo al del desarrollo político y social de la Alemania de la posguerra ya no es novedad. Y no lo es porque dos de sus libros desconocidos en España han podido ser finalmente publicados aquí. Se trataba de una de las obras tempranas, **El ángel callaba**, escrita entre 1949 y 1951 y primera novela de Böll cuya acción se desarrollaba en la Alemania de posguerra; y de una de las últimas, **Asedio preventivo**, publicada en 1979, seis años antes de fallecer."

Osset parla ara de l'obra:

...pero la madurez de Böll asegura la elaboración de un texto ahora más complejo en su estructuración y que exige del lector una especial atención.

Les informacions que dóna Osset sobre aquest text són molt escasses. No hi ha ni tan sols un resum argumental.

**Fitxa n.77**

**Autor:** Scipione, Iliana

**Lloc i data d'aparició:** *Turia. Revista cultural*, n.º 32-33; 1995; 19-25.

**Títol de la publicació o estudi:** “Heinrich Böll: La voz distinta de una conciencia contemporánea.”

**Àmbit:** Crítica especialitzada.

Sense tractar-se d'una autora espanyola, sí que es pot parlar de recepció en tant que l'article fou publicat i divulgat a Espanya. L'anàlisi de Scipione és interessant perquè intenta abordar la perspectiva des de la qual Böll enfoca l'individu en les seves obres, que és per l'autora de l'article l'aspecte central de l'obra de l'autor alemany. Són diversos els comentaris que Scipione fa al respecte:

Las relaciones entre individuo y sociedad no las analiza un ideólogo, sino un moralista que, en la fugitiva convergencia de las situaciones concretas y presentes, intuye las permanencias humanas.

Le impresionan de modo particular las humillaciones y la degradación del ser humano a raíz de la opresión, la pobreza y al crueldad.

A diferencia del *étranger* de Camus, sus protagonistas son sólo en apariencia unos solitarios, aunque tampoco son solidarios: se inclinan a profundizar sus vivencias subjetivas, pero son asociales.

Ellos viven sus dramas ante los lectores, no de modo discursivo, como en las tablas, sino de un modo sugestivo y eficaz para reflejar la realidad. El análisis de las conciencias –sin la sutileza, pero también con los elementos ocultos de Joyce– supera la contemplación estéril de la subjetividad y revela en su totalidad el tejido de relaciones de que dicha subjetividad está hecha. La incesante invasión de impresiones, sensaciones, circunstancias, se entrelaza con la ininterrumpida continuidad de la atmósfera anterior. Ambas son traídas al plano de la continuidad lógica a través del *leit-motiv* que precisan la personalidad y la situación del personaje: repeticiones que sugieren el aburrimiento, el cansancio, la preocupación, el enojo etc. y todo ello eludiendo las intervenciones desde fuera del narrador.

Heinrich Böll no se contenta en ningún momento con un realismo superficial, con fotografiar meramente los acontecimientos, pero tampoco trata de explicárnoslos o justificarlos. Es, al parecer, el primer escritor alemán occidental que profundiza en el análisis de los problemas

anímicos que planteó la guerra, dejándolos que cuajen solos ante nuestros ojos justamente por la intencionada sobriedad vital de las descripciones y de las actuaciones de los personajes.

L'aspecte següent de l'anàlisi que Scipione fa de Böll sí que constitueix un aspecte nou en la recepció de l'autor a Espanya:

Lo que sí constituye la originalidad de Böll, la novedad que aportó a la literatura alemana es su estilo. A diferencia de sus colegas franceses, anglosajones o italianos, la mayoría de los escritores contemporáneos alemanes conservaron en una primera etapa el estilo típico de la preguerra: una frase pesada y enrevesada, muy poco adecuada al pensamiento moderno, difícilmente accesible al lector extranjero. Influidos sin lugar a dudas por los escritos de Sartre, Faulkner y sobre todo de Hemingway, Böll renovó por completo la frase alemana, reemplazándola por una dinámica fluida, pero concisa y cursiva. Narrador por excelencia, Böll es al mismo tiempo un poeta, desde sus primeras a sus últimas palabras. Su prosa lúcida, irónica y tierna al mismo tiempo rebosa de imágenes, colores y dimana el soplo fuerte de la vida interior. Las escenas se suceden rápidamente, con la claridad y la plasticidad de unas secuencias cinematográficas, agrupándose en torno a un hilo rector o a una sola palabra, dominantes en uno u otro pasaje. La sencillez –artísticamente usada por Böll –, las repeticiones, el tono a veces ingenuo, obtienen efectos de un realismo asombroso.

La lectura fugaz de los escritos de Böll puede crear la engañosa impresión de que fuesen una serie de momentos y confusiones compuesta al azar, según una inspiración del momento, siguiendo el orden fortuito de las asociaciones y las solicitudes exteriores, como si se tratara de un diario íntimo. Pero, pese a las apariencias, Heinrich Böll concede mucha atención a la composición de sus obras. Es verdad que la realidad está hecha de instantáneas, pero su reorganización pretende componer un mundo en su totalidad. No obstante, la fuerza de Böll reside en la psicología matizada y en el pormenor sugestivo, y toda la medida de su talento nos la dan sus cuentos, no sus construcciones épicas más amplias.

**Fitxa n.78**

*Autor:* Osset, Miguel.

*Lloc i data d'aparició:* Revista literària *Quimera* n.º 134; 1995; pp. 12-16.

*Títol de la publicació o estudi:* '100 años de Jünger, 10 de Böll.'

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Osset té la original idea de comparar dues figures com Jünger i Böll per parlar de la història d'Alemanya del segle XX i veure'n les diverses actituds i contradiccions presents en el seu interior i en l'interior de la seva intel·lectualitat.

Así, frente a la aristocracia anárquica de un Ernst Jünger hallamos el catolicismo agnóstico de un Heinrich Böll: dos visiones enfrentadas de un siglo que agoniza y nos que deja un paisaje lleno de luces y sombras.

Jünger establece una correa de transmisión entre ese Trabajador y el prusianismo del que sería heredero: la fusión entre el mundo del trabajo y el concepto prusiano del deber, dado que "no es casual que pueda demostrarse la presencia de la filosofía prusiana en todos los sitios del mundo donde se observan afanes nuevos." (A este respecto, no existió posiblemente un antiprusiano más decidido que Heinrich Böll: educado en los valores del interclasismo y de la solidaridad familiar, Böll alimentó ya desde muy joven una actitud de prevención ante el dominio prusiano responsable, por ejemplo, de la reestructuración de la Catedral de Köln en pleno siglo XIX y de una unificación – anexión para muchos ingrata.)

Osset compara l'evolució d'ambdós escriptors i analitza de quina manera les circumstàncies històriques pogueren afavorir les seves tendències intel·lectuals. Així, quan Böll neix, Jünger ja ha participat heroicament en la Primera Guerra Mundial.

El Böll de la guerra es aún un autor en formación, alguien que absorbe el paisaje de la desolación para digerirlo lentamente y transmutarlo. [...] El paisaje de Böll es el paisaje después de la batalla: el territorio de la desesperanza, de la reconstrucción.

...el Böll de la derrota, de la ocupación aliada, adquiere conciencia de su pertenencia a un pueblo, a una lengua: 'Porque este pueblo fue maltratado, quise pertenecer a él (...) Cuando vd. es tratado como fucking nazi german durante meses y es apaleado, piensa... soy alemán a pesar de todo, y seré escritor.'



Los héroes patéticos de Böll, su experiencia íntima del fracaso, de la derrota, almas tristes dignas de compasión, nada tienen que ver con los personajes de Jünger: puros símbolos de mundos imaginarios.

**Fitxa n.79**

*Autor:* SS.AA.

*Lloc i data d'aparició:* Revista *Cuadernos hispanoamericanos*; n.º juny 1997; 150-151.

*Títol de la publicació o estudi:* “El fondo de la maleta. El Grupo 47.”

*Àmbit:* Crítica especialitzada.

Breu comentari sobre l'heterogeneïtat i la funció històrica del Grup 47. L'article serveix per contextualitzar les diferents figures de la literatura alemanya contemporània, en el buit sorgit després del final de la Segona Guerra Mundial:

Ese mismo año, en Estados Unidos, Thomas Mann publica *Doktor Faustus*, alegoría de una Alemania filosófica y musical cuyo ensimismamiento, apasionamiento por la abstracción e inhumanidad conducían al nazismo.

Pacifistas, democráticos, más o menos socialistas, los escritores del Grupo 47 se propusieron examinar el pasado fascista de Alemania. Consideraban que sin un hondo ejercicio de análisis, el fantasma de Hitler podía volver a encarnarse. Cristianos como Böll, anarcoides como Grass, nihilistas como Celan, escépticos como Reich-Ranicki, los unía su falta de obra (léase: juventud) y la común necesidad de construir un país sobre las ruinas del otro.

***Fitxa n.80***

*Autor:* García-Sabell, Domingo.

*Lloc i data d'aparició:* epíleg a *Diario irlandés* a Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores; 1998; 131- 153.

*Títol de la publicació o estudi:* “Epílogo.”

*Àmbit:* Col·lecció editorial.

Es tracta d'un curiós exercici literari en el qual García-Sabell ressegueix temàticament el llibre de Böll, el comenta i el relaciona amb Galícia. Podria fins i tot ser considerat com un estímul creador més que no altra cosa. Sembla una mica que García-Sabell parafrasegi i expliqui als lectors alguns dels conceptes que potser no el hagin quedat clars llegint a Böll.

***Fitxa n.81***

**Autor:** Vias Mahou; Berta

**Lloc i data d'aparició:** Pròleg a *El honor perdido de Katharina Blum*, publicada a Unidad Editorial, 'El Mundo'; col·lecció 'las 100 joyas del milenio'; 1999.

**Títol de la publicació o estudi:** "El honor perdido de Katharina Blum."

**Àmbit:** Col·lecció editorial.

Pròleg ben escrit per a la presentació d'aquesta traducció. L'existència d'aquest tipus d'edicions s'han de tenir molt presents de cara a la divulgació d'una obra.

A banda de fer un resum del contingut i de citar els temes genèrics de la narració, Vias Mahou relaciona la figura de K. Blum amb Leni Gruyten i amb les figures femenines de Robert Musil:

Katharina, como Leni, vive en éste y a su vez en otro mundo, ignorado por los demás, inaccesible para la mayoría. Las mujeres de Böll, como las de Robert Musil, otro de los grandes narradores contemporáneos en lengua alemana, están siempre en la frontera de ese otro mundo. Son mujeres atemporales, además de completamente atípicas."

Vias Mahou també al·ludeix en un passatge a la tècnica narrativa de Böll en aquesta obra:

Para la construcción de esta dramática historia, narrada con el estilo de un atestado policial en forma de cincuenta y ocho breves testimonios, con lo que el autor ha pretendido sin duda concederle mayor verosimilitud, además de la debida distancia, Böll emplea a menudo recursos cinematográficos, como el *flashback*, que rompen con esa estructura aparentemente rígida, que sin embargo recuerda uno de los más emocionantes relatos de todos los tiempos: *La marquesa de O.*, de Heinrich von Kleist. La alternancia entre la ironía que el autor reserva para la sociedad y la tierna simpatía que muestra hacia la protagonista y sus amigos logra aligerar la sensación que a menudo embarga al lector de hallarse ante un documento oficial.

**Fitxa n.82**

*Autor:* Bruc, Araceli, Daussà, Pere.

*Lloc i data d'aparició:* Revista teatral *Assaig de teatre* n.º 18, 19, 20; 1999; 247- 250.

*Títol de la publicació o estudi:* “*La nit de Carnaval de Katharina Blum.*”

*Àmbit:* Presentació, comentaris i text de l'adaptació teatral feta per Bruc de l'obra de Böll.

Es tracta d'una adaptació de la novel·la de Böll al teatre, feta per Araceli Bruc. El text és molt respectuós amb l'original: només hi ha algunes modificacions. Hi ha uns petits comentaris a la posada en escena per part de l'autora i de Pere Daussà. Araceli Bruc diu:

L'alt contingut dramàtic del personatge de Katharina i les circumstàncies que el motiven creiem que justifiquen l'interès de donar forma teatral a la novel·la de Böll.

Pel que comenta Pere Daussà s'intenta fer una posada en escena 'brechtiana' de l'obra:

El plantejament del muntatge està dividit en escenes curtes, interrompudes per accions de coreografia i cançons. L'espectador, després de cada fragment, té temps de raonar el que ha vist. No arriba una identificació del tot subjectiva amb la protagonista i per analitzar més objectivament tot el conflicte, sense apassionaments. La interpretació, d'acord amb aquesta finalitat, es farà de manera que els actors també seran espectadors de l'acció dramàtica, que té lloc en un mateix espai, amb elements escenogràfics transformables.

A la fitxa de la representació es parla que el dia de l'estrena fou el 19 de maig de 1988 i que el grup teatral fou: Institut d'Experimentació Teatral (IET) Grup de Teatre Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona Departament d'Història de l'Art.

Per les informacions que extraiem d'aquests articles, aquesta posada en escena fou molt puntual i amb una difusió molt escassa.

**Fitxa n.83**

*Autor:* Siguán, Marisa

*Lloc i data d'aparició:* Suplement de llibres de *El Periódico de Catalunya*; 23 de febrer de 2001; p.13.

*Títol de la publicació o estudi:* “Un soldado raso,”

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Article arran de la reedició d' *Opinions d'un pallaso*, tant en català com en castellà. L'article de Siguán és un repàs a l'obra de Böll tot al·ludint al context en què fou escrita. De cara a l'estudi de la recepció, hi ha algunes observacions interessants:

Y quizá también porque al releer la obra de Böll, tan ligada en el momento de su creación a la Alemania de posguerra, descubrimos que aún resulta válida en nuestras sociedades industrializadas, tecnológicas, posmodernas y bélicas.

Siguán fa una valoració global del projecte literari de Böll i l'anomena, tot citant l'autor: “la búsqueda de un lenguaje vivible en un país vivible.” Aquesta traducció ja l'havia proposada en una de les reedicions que el Círculo de Lectores feia d'aquesta obra.

**Fitxa n.84**

*Autor:* Carrión, Jordi

*Lloc i data d'aparició:* Diari *Avui*; 15 de març de 2001; p.VI.

*Títol de la publicació o estudi:* "Recuperar respostes."

*Àmbit:* Crítica d'actualitat.

Carrion, com en l'article anterior Siguán, es fa ressò de la reedició d'*Opinions d'un pallaso*. Ahora, l'articulista comenta la reedició de *L'estranger* de Camus. L'article és molt genèric, però ofereix algun comentari interessant de cara l'anàlisi de la recepció:

*Opinions d'un pallaso* (1963) només seria una de les obres mestres que, amb una mateixa sensibilitat existencialista, traspassa la frontera dels anys cinquanta i els límits de la literatura. Només citaré tres exemples: *La plaça del Diamant* es va publicar el 1962, *Rayuela* l'any següent, i a aquests mateixos anys pertany la trilogia *Trilogia sobre la incomunicació*, de Michelangelo Antonioni.

***Fitxa n.85***

*Autor:* Pereira, Manuel

*Lloc i data d'aparició:* Colección Letra Grande XL. Gran Reserva. Círculo de Lectores; 2001; pp.5-16.

*Títol de la publicació o estudi:* “‘1970-1980: La década violenta.’ Introducción a *El honor perdido de Katharina Blum.*”

*Àmbit:* Col·lecció editorial.

El pròleg és una radiografia del fenòmens social polítics, econòmics i culturals de la dècada dels setanta. La col·lecció presenta una obra representativa de cadascuna de les dècades del segle XX. L'anàlisi d'aquesta dècada corre a càrrec de Manuel Pereira i és molt amena.

Reproduceixo el text de la contraportada per demostrar de quina mena de publicació es tracta:

La colección Gran Reserva, para que el lector no sufra las molestias de la vista cansada, se propone rescatar diez de las grandes novelas publicadas lo largo de estos últimos cien años, de manera que cada obra refleje los usos y las costumbres de una década, y todas juntas ofrezcan un mosaico de lo que fue el siglo XX.

Para ilustrar la vida social y política de los años setenta, el gran maestro alemán H. Böll nos ofrece la historia real de K. Blum, una joven trabajadora que de repente se ve involucrada en las acciones terroristas de la banda Baader-Meinhof y es víctima propiciatoria de la prensa amarilla, un instrumento siempre fiel a poder y poco dispuesto a respetar a una mujer que ha cometido el pecado de ser demasiado honrada.



## Annex 2

Abans d'entrar en l'anàlisi detallada dels fragments corresponents a les obres triades per a l'estudi de la recepció de Heinrich Böll a Espanya (i de les respectives traduccions) convé abordar un aspecte de la gramàtica que, tractant-se de narracions, es manifesta decisiu en l'estudi de totes elles: el tractament que els temps verbals del passat hi reben. Per fer-ho, i tenint en compte que al llarg d'aquestes anàlisis m'hi remetré constantment, veurem com diferents gramàtiques i tractats de morfologia defineixen els temps verbals i els seus usos i funcions en les tres llengües presents en aquestes obres: alemany, català i castellà.

Dedicaré una atenció especial a la manera com s'enfoca aquesta qüestió a diferents gramàtiques de l'alemany, no només perquè aquesta és la llengua dels textos originals, sinó perquè aquest tema és en alemany especialment controvertit i difícil. Els aspectes d'aquesta qüestió que resulten problemàtics són: d'una banda l'ús del *Präteritum* i del *Perfekt* en alemany (al qual recorre Böll per crear diferents nivells de narració en els seus textos, com veurem en els fragments concrets); i de l'altra la no correspondència del tractament del passat en el sistema verbal alemany (basat en una o dues formes bàsiques) amb el tractament que rep aquest temps en els sistemes català i castellà (basat clarament en tres formes bàsiques).

Els autors de la *Grammatik der deutschen Sprache* Gisela Zifonun, Ludger Hoffmann i Bruno Strecker, publicada l'any 1997, assenyalen la distinció entre *Präteritum* i *Perfekt*, quan ambdós temps es refereixen al passat, com un dels aspectes més problemàtics de la descripció gramatical de la llengua alemanya. Així ho expressen en el següent passatge:

### **Präteritum versus Präsensperfekt**

Eine der Hauptschwierigkeiten bei einer grammatischen Beschreibung der deutschen Tempora liegt darin, den Unterschied zwischen diesen beiden Vergangenheitstempora Präteritum und Präsensperfekt angemessen zu fassen. Durch die oben gegebene Beschreibung ist ein wesentlicher Unterschied bereits klar: Das Präsensperfekt ist eine zusammengesetzte Zeit und wird folglich auch relativ zu einem zusammengesetzten Interpretationskontext gedeutet. (p.1702)

### **[Präteritum versus Präsensperfekt**

Una de les dificultats principals amb què topa una descripció gramatical dels temps verbals alemanys consisteix en l'adequada diferenciació entre aquests dos temps verbals del passat,

Präteritum i Perfekt. A través de la descripció oferta més amunt ja hem fixat una diferència fonamental: El Präsensperfekt és un temps compost i conseqüentment caldrà relacionar-lo també amb un context interpretatiu compost.]

Les diferències assenyalades entre aquests dos temps (qualificades en alguns casos de semànticament irrelevants) es basen precisament en la distinció bàsica que els autors d'aquest tractat fan entre temps verbals simples i temps verbals compostos, tant pel que fa a la seva articulació morfològica, com sintàctica, com semàntica; distinció que els obliga alhora a fer una revisió de la nomenclatura i de la divisió tradicional dels verbs en alemany. No és el cas d'exposar aquí aquesta revisió, però sí el punt central que la motiva, i sobretot els efectes que té en la distinció de temps que ens ocupa. El punt central és:

Der Unterschied zum traditionellen System mit sechs Tempora liegt darin, daß hier die zusammengesetzten Tempora schon in der Terminologie als solche ausgewiesen sind. So wird der Tatsache Rechnung getragen, daß z.B. in der Periphrase *ich habe geschlafen* ein Hilfsverb im **Präsens** und ein Partizip **Perfekt** auftreten, also **zwei** Ausdrücke, die zur temporalen Bedeutung beitragen. (p. 1689)

[La diferència amb el sistema tradicional de sis temps es basa en el fet que aquí els verbs compostos es reconeixen com a tals ja en la nomenclatura. D'aquesta manera es dona compte per exemple del fet que en la perífrasi *ich habe geschlafen* (he dormit) apareixen un verb auxiliar en **Präsens** i un participi **perfet**, és a dir **dues** expressions que contribueixen al sentit temporal.]

Els autors demostren aquesta doble articulació temporal de les frases on hi ha temps compostos (als quals donen un valor perifràstic) tot adduint exemples on hi ha adverbis temporals que complementen el 'verb auxiliar', i altres en què els adverbis complementen el verb 'principal'. Un exemple per a la primera situació descrita fóra:

(1) Das Fliegen beispielsweise, das für Ikaros eine Vermessenheit war, **ist heute** eine vertraute Möglichkeit **geworden** (p.1703)

[Volar per exemple, que per Ícar significava una gosadia, **ha esdevingut avui** una possibilitat ben normal]

on l'adverbi *heute* complementaria el present del verb *sein* (*ist*) [ser, (és)], que actua aquí com a auxiliar. Un exemple per al segon cas descrit és:

(5) Sie **haben** übrigens **gestern** auch etwas Merkwürdiges **gesagt** (p.1703)

[A banda de tot, **ahir també vau dir** una cosa ben estranya]

on l'adverbi *gestern* complementaria el participi passat del verb *sagen* (*gesagt*) [dir, (dit)].

Tot seguit, els autors presenten oracions paral·leles la interpretació de les quals canvia, segons si el temps que les articula és el *Perfekt* o el *Präteritum* (o més exactament, segons la interpretació que donem als circumstancials de temps presents en l'oració conjugada en *Perfekt*, com anirem veient al llarg de l'argumentació):

(7a) **Damals** eroberte Napoleon halb Europa (p.1703)

[**En aquell temps** Napoleó conquistà mig Europa]

interpretable només entenent l'adverbi *damals* com la perspectiva temporal adoptada en la narració, i per tant la que afecta la interpretació del significat del verb. I per contra:

(7b) **Damals** hat Napoleon halb Europa erobert (p.1703)

[**En aquell temps** Napoleó conquistà mig Europa]<sup>101</sup>

en què hi ha dues interpretacions possibles. En la primera l'adverbi *damals* afecta el participi (el verb 'principal') i significa que en el temps al·ludit en la frase, que se situa en el passat des de la nostra perspectiva, Napoleó va conquistar mig Europa. En la segona interpretació, l'adverbi *damals* afecta el verb auxiliar (*hat* que és present) i vol dir que en l'època a la qual es fa referència en la frase a través de l'adverbi esmentat, i que en el nostre present és en principi irrellevant, Napoleó ja havia conquistat mig Europa. Segons els autors, en la primera interpretació la frase podria referir-se al període comprès entre 1796 i 1812, mentre a la segona només s'al·ludiria a l'interval comprès entre 1807 i 1812.

La diferència primera entre oracions en *Präteritum* i oracions en *Perfekt* és, com els autors avisaven al començament, que en les segones es crea un context d'interpretació complexa, donat el valor perifràstic dels verbs que les articulen, mentre

---

<sup>101</sup> La traducció en català és per a les dues frases exactament la mateixa, la qual cosa no facilita l'explicació del que volen dir els autors.

que en les primeres això no es dona. D'aquesta manera també, frases en *Perfekt* en les quals hi ha complements circumstancials de temps que es refereixen al 'verb principal' (en participi) són pràcticament sinònimes amb frases paral·leles en què el 'verb principal' (l'únic) és el *Präteritum*:

(8a) Gestern ging Helmut ins Kino

(8b) Gestern ist Helmut ins Kino gegangen (p.1703)

[Ahir Helmut va anar al cinema]

Finalment, els autors d'aquest tractat destaquen el fet que en contextos on no hi ha explicitada una circumstància temporal, aquestes distincions són pragmàticament inexistents i que, si bé és possible presentar interpretacions semàntiques diferents, com ells fan, les frases són intercanviables i cal considerar-les gairebé sinònimes:

(13a) Hans arbeitete

(13b) Hans hat gearbeitet (p.1705)

[Hans treballava/va treballar]<sup>102</sup>

Els autors del manual *Deutsche Grammatik. Ein Handbuch für den Ausländerunterricht*, Gerhard Helbig i Joachim Buscha, elaborat per a professors d'alemany per a estrangers, publicat per primera vegada el 1971, donen les següents explicacions en relació a l'ús del *Perfekt* i el *Präteritum*:

Das Präteritum bezeichnet vergangene Sachverhalte. Aktzeit und Betrachtzeit sind identisch, beide liegen vor der Sprechzeit. Das Präteritum enthält keinen Modalfaktor. Es wird sowohl in der allgemeinen Umgangssprache als auch in der Dichtersprache gebraucht (es ist sogar das spezifische Tempus der Erzählung). (p.148)

[...]

(4) Das Präteritum ist in der Bedeutung mit der 1. Bedeutungsvariante des Perfekts nahezu identisch. Deshalb sind auch beide weitgehend austauschbar:

Er arbeitete gestern den ganzen Tag.

→ Er hat gestern den ganzen Tag gearbeitet.

Zwischen den beiden Tempora sind lediglich Gebrauchsunterschiede auf folgenden Ebenen festzustellen: (p.150)

[...]

---

<sup>102</sup> Justament és en aquestes oracions sense circumstancial on apareixen els problemes de traducció: temps perfectiu/ temps imperfectiu

(f) Aus *stilistischen Gründen*

... Umgekehrt wird manchmal das Präteritum gerade bevorzugt, wenn der Sprecher besonders „gepflegt“ sprechen möchte („Ästheten-Präteritum“)

(g) In *soziolinguistischer* Hinsicht wird in der Umgansprache das Präteritum seltener verwendet; das hängt mit der sprachgeschichtlichen Tendenz zusammen, daß sich das Perfekt auf Grund seines analytischen Charakters immer mehr durchsetzt.

(h) Noch auffälliger und wesentlicher sind *pragmatisch-kommunikative* Gründe einer unterschiedlichen *Sprechhaltung* (eben deshalb sind beide Tempora auch im Hinblick auf das Merkmal [ $\pm$ Colloqu] unterschiedlich markiert): Während in Gesprächen, Erörterungen usw. Perfekt oder Präteritum verwendet wird, wird als Erzähltempus in der schöngestigen Literatur vorwiegend das Präteritum gebraucht. (pp. 150-151)

[El *Präteritum* descriu fets passats. El temps de l'acció i la perspectiva temporal són idèntics, tots dos se situen abans de l'acte de parla. El *Präteritum* no conté factors de modalitat. És utilitzat tant al llenguatge col·loquial com al llenguatge literari (fins i tot és el temps propi de la narració)

[...]

El *Präteritum* coincideix gairebé del tot amb la primera de les variants de significat del *Perfekt*. Per això, per norma general, són intercanviables:

Er arbeitete gestern den ganzen Tag

→ Er hat gestern den ganzen Tag gearbeitet

Entre ambdós temps cal consignar diferències d'ús només en els següents nivells:

(f) Per *motius estilístics*

... Contràriament, de vegades es prefereix el *Präteritum* justament quan el parlant desitja parlar de forma especialment “acurada” („Ästheten-Präteritum“)

(g) En l'aspecte *sociolingüístic*, el *Präteritum* es fa servir menys en la llengua col·loquial; això té a veure amb la tendència a imposar-se que, mercès al seu caràcter analític, ha tingut el *Perfekt* al llarg de la història de la llengua.

(h) Més vistosos i essencials són els motius *pragmàtics i comunicatius* d'un *comportament lingüístic* diferenciat (justament per aquesta raó aquests dos temps també estan marcats de forma diferenciada pel que fa al tret [ $\pm$ Colloqu]): Mentre en converses, discussions, etc. s'utilitzen el *Perfekt* o el *Präteritum* en les ‘bones lletres’ predomina l'ús del *Präteritum*.]

I en relació a l'ús del *Perfekt* afegeixen:

Das Perfekt taucht in 3 Bedeutungsvarianten auf:

1. Perfekt zur Bezeichnung eines vergangenen Geschehens

Das Perfekt drückt in dieser Bedeutungsvariante vergangene Sachverhalte aus. Betrachtzeit und Aktzeit sind identisch: beide liegen sie vor der Sprechzeit. Diese Bedeutungsvariante des

Perfekts enthält keinen Modalfaktor, kann jedoch eine fakultative Temporalangabe (...) bei sich haben. (Seite 151)

[El *Perfekt* apareix en tres variants de significat:

1. *Perfekt* per designar una acció passada

El *Perfekt* expressa en aquesta variant fets del passat. El temps de l'acció i la perspectiva temporal són idèntics: ambdós es troben abans de l'acte de parla. Aquesta variant del *Perfekt* no conté factors modals, però opcionalment pot dur un circumstancial de temps.]

A la gramàtica DUDEN, *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, en la seva sisena edició de 1998, també es troba tematitzada la relació entre *Perfekt* i *Präteritum*:

#### **Verhältnis Präteritum – Perfekt**

Präteritum und Perfekt sind zwar nicht funktionsgleich, aber doch funktionsähnlich: beide beziehen sich auf ein vergangenes, abgeschlossenes Geschehen. Aber während das Präteritum einer Handlung lediglich den Stempel ‚im Sprechzeitpunkt vergangen‘ aufdrückt, stellt das Perfekt den Vollzug einer Handlung, ihrer Durchführung fest, und zwar als eine im Sprechzeitpunkt gegebene Tatsache, als eine (mögliche) wiederkehrende Tatsache oder als eine zu einem zukünftigen Zeitpunkt gegebene Tatsache.

1. Präteritum – Perfekt mit Vergangenheitsbezug:

Aus dem Zusammenhang herausgelöst, kann das Perfekt mit Vergangenheitsbezug gegen das Präteritum ausgetauscht werden, ohne dass der Hörer/Leser einen großen Informationsunterschied bemerkt:

[...]

Da das Perfekt in der Standardsprache nicht als Erzähltempus dient, darf es auch nicht reihend in längeren Texten gebraucht werden, dafür steht das Präteritum zur Verfügung. (p. 152)

#### **[Relació Präteritum-Perfekt**

Si bé *Präteritum* i *Perfekt* no coincideixen exactament en les seves funcions, sí que assumeixen funcions similars: ambdós es refereixen a un temps passat i conclòs. Però així com el *Präteritum* només afegeix la marca de ‘fet passat en el moment de l'acte de parla’, el *Perfekt* descriu l'acompliment i la realització d'una acció, i ho fa tot al·ludint o bé a un fet ja conclòs en l'acte de parla, com un fet que es repeteix (almenys en té la possibilitat) o bé a un fet acabat en un moment concret del futur.

1. *Präteritum – Perfekt* referit al passat

Extret de context, el *Perfekt* que es refereix al passat pot intercanviar-se amb el *Präteritum* sense que el receptor/ lector noti una gran diferència en la informació:

[...]

Atès que el *Perfekt* no serveix, en la llengua estàndard, de temps de la narració, no convé fer-lo servir com a encadenador de textos llargs, aquesta és la funció del *Präteritum*]

Vegem ara la descripció dels dos temps alemanys del passat feta des d'una perspectiva espanyola. Andreu Castell, en la seva *Gramática de la lengua alemana*, de 1997, planteja aquesta dicotomia de la següent manera:

#### **2.4.2. El Präteritum y el Perfekt**

El hecho de que el uso de estos dos tiempos verbales, (...), se trate conjuntamente en un mismo apartado se debe a que en determinadas ocasiones el uso de uno u otro no depende de la perspectiva temporal o de funciones concretas, sino únicamente del tipo de texto en que aparezcan. De aquí que quepa diferenciar entre aquellos casos e que sólo resulta posible el uso del Präteritum, aquellos en los que sólo es factible el Perfekt y aquellos otros en que ambos desempeñan en realidad la misma función.

[...]

#### **2.4.2.3. Präteritum y/o Perfekt**

Excepto en los casos mencionados (...), el Perfekt y el Präteritum como referencia a hechos pasados pueden utilizarse indistintamente:

- a) En el caso de los verbos **sein** (*ser/estar*) y **haben** (*tener*) y de los verbos modales, aunque también es posible el uso del Perfekt, se utiliza preferentemente el Präteritum en cualquier contexto: [...]
- b) Con los demás verbos, el Perfekt suele ser, por regla general, el tiempo verbal utilizado en el diálogo, mientras que el Präteritum constituye el tiempo verbal utilizado en las narraciones o en los informes, sobre todo si son escritos. [...]

Si la narración no es escrita, sino que la refiere de forma oral el propio hablante, éste puede optar tanto por el Präteritum como por el Perfekt. A este respecto cabe señalar, sin embargo, que en el sur de Alemania se ha extinguido el Präteritum en la lengua hablada, por lo que se utiliza casi sistemáticamente el Perfekt.

- c) Nótese que en este uso, tanto el Präteritum como el Perfekt pueden corresponderse con las formas españolas del pretérito perfecto compuesto y simple y del pretérito imperfecto.

**P.????**

Karin Vilar Sánchez en el seu manual breu *El verbo alemán (La función de los tiempos y modos)*, publicat l'any 2004, fa la següent comparació entre el sistema verbal espanyol i l'alemany, pel que fa al tractament dels temps de passat:

## **1.2. LOS TIEMPOS DEL PASADO**

### **1.2.1. Los tiempos del pasado español**

En español se utilizan tres formas temporales para hacer referencia a actos o acontecimientos pasados: el pretérito perfecto, el indefinido y el imperfecto. La diferencia entre los tres es

- a) de tipo temporal: El pretérito perfecto indica que la acción tiene relación con el presente: “La industria ha prosperado mucho” (= “aún es próspera”). La relación puede incluso ser de tipo emocional: “Mi padre ha muerto hace tres años” (= “todavía me afecta su muerte”). El indefinido y el imperfecto denotan que no hay tal relación, es decir, que la acción quedó terminada por completo en el pasado: “La industria prosperó mucho” o “Mi padre murió hace tres años”.
- b) de tipo aspectual: Tanto el perfecto como el indefinido son tiempos perfectivos, es decir, la acción que expresan se ve en su conjunto, i.e., delimitada en el tiempo (p. ej., “Pagó la cuenta y “Ha pagado la cuenta”), mientras que la acción presentada por el imperfecto se ve en su transcurso o continuidad; no interesa ni el comienzo ni el fin de la misma (p. ej.. “Llovía”).
- c) de tipo *Zeitebene* (tiempos absolutos vs. tiempos relativos): Perfecto e indefinido son tiempos interpretables desde la situación del emisor. Por el contrario, el imperfecto no lo es. Necesita de otros elemento para fijar la acción en el tiempo. Muestra de ello es que no se pueden comprender frases como “Andaba por la calle” sin otro referente temporal, ya que sólo forman el trasfondo para otra acción que se realiza en primer plano, p. ej. “Andaba por la calle cuando lo vi.”

Por lo tanto, podemos obtener una caracterización de los diferentes tiempos españoles del pasado bastante compleja:

#### **CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN**

EL PERFECTO	tiempo:	acción en relación con el presente
	aspecto:	perfectivo
	<i>Zeitebene</i> :	tiempo absoluto
EL INDEFINIDO	tiempo:	acción acabada
	aspecto:	perfectivo
	<i>Zeitebene</i> :	tiempo absoluto
EL IMPERFECTO	tiempo:	acción acabada
	aspecto:	imperfectivo
	<i>Zeitebene</i> :	tiempo relativo

#### **1.2.1.1. Los tiempos del pasado en alemán**

##### 1.2.1.2. El Imperfecto y el Perfecto

De forma contraria al español, en alemán sólo hay dos tiempos verbales para hacer referencia al pasado, el pretérito perfecto (Perfekt) y el imperfecto (Präteritum). Además, la diferencia entre los dos no se explica por ninguna de las tres categorías arriba mencionadas, salvo en excepciones que comentaremos más abajo. En la gran mayoría de casos, la diferencia entre perfecto e imperfecto es de tipo de texto o estilística, siendo el imperfecto el tiempo de la narración o del



informe, sobre todo en lengua escrita y el perfecto el del diálogo, pero también el de la narración oral menos formal (salvo con algunos verbos muy frecuentes como los auxiliares, los modales y otros pocos más, como “gehen”, “stehen”, “sitzen”, “laufen”, etc., que también se tienden a utilizar en imperfecto en el dialogo). Es importante concienciarse de que el alemán simplemente no ha desarrollado ninguna sensibilidad hacia las categorías de aspecto verbal y de *Zeitebene*, como si en esta lengua se viera la realidad en un plano unidimensional y estático. No hay ni profundidad en el espacio, ni dinamismo en la acción. Y es difícil para el hablante español aprender a prescindir de estos parámetros a la hora de expresarse en la otra lengua.

La caracterización de los tiempos alemanes del pasado es, por lo tanto, mucho más sencilla y, lo que es más importante, responde a criterios totalmente distintos:

#### CRITERIOS DE CLASIFICACIÓN

EL PERFECTO	lengua parlada y llenguatge menys formal, en general
EL IMPERFECTO	lengua escrita i llenguatge formal, en general

(p. 11-13)

La distinció estilística que fan en major o menor grau tots els autors esmentats es correspon amb la distinció que m’han indicat els informants amb els quals he treballat en relació a l’ús del *Perfekt* i del *Präteritum*. El *Präteritum* és un temps més literari i el *Perfekt* més col·loquial.

Pel que fa a l’ús d’aquests temps en castellà i en català, tot seguit presento algunes consideracions al voltant de l’alternança entre el *pretérito indefinido* i el *pretérito perfecto* en castellà, i entre el *passat simple (i perifràstic)* i el *perfet d’indicatiu* en català (faig servir la terminologia fixada per l’IEC que veurem més avall). No incloc l’*imperfet*, com a passat amb valor *imperfectiu* perquè és una diferència que en alemany no és pertinent de fer, i en català i castellà es basa en la distinció aspectual de valor *perfectiu/ imperfectiu*, i per a la meua anàlisi això ja és suficient.

En primer lloc observem els comentaris d’Emilio Alarcos Llorach a la seva *Gramática de la lengua española* de la Real Academia, de l’any 1994:

#### Diferencias entre *cantaste* y *has cantado*

**231.** Consideremos las diferencias y las confusiones entre el pretérito *cantaste* y el antepretérito *has cantado*. En cuanto al modo, ambos llevan el morfema de indicativo; pero aunque los dos pueden referirse a hechos precedentes al momento de habla, *cantaste* lo hace porque contiene el

morfema de perspectiva de pretérito, mientras *ha cantado*, con su perspectiva de presente, alude a ellos por su morfema de anterioridad. En otras palabras, las dos formas no se oponen directamente, sino a través del presente *cantas*: con esa misma perspectiva se opone a este el antepresente *has cantado*, y por su distinta perspectiva se le opone el pretérito *cantaste*. Pero es claro que la perspectiva de pretérito y la anterioridad en la perspectiva de presente pueden coincidir en sus referencias y producir la confusión en el uso de las dos formas. Una misma realidad puede designarse con una u otra forma, dependiendo de la perspectiva (temporal o psicológica) que adopte el hablante. Compárense estas dos secuencias:

El día 2 se iniciaron las hostilidades.

Este mes se han iniciado las hostilidades.

La diferencia de contenido estriba en que se sitúa un mismo hecho, anterior al momento de habla, en dos segmentos temporales diversos: al decir *el día dos* nos referimos a un segmento temporal en que no está incluido el momento de habla; al decir *este mes*, en cambio, el inicio de las hostilidades se coloca en un trecho temporal que también abarca el momento en que se habla. Así, un mismo acontecimiento, objetivamente anterior, se expresa, según la perspectiva adoptada, con el antepresente o con el pretérito.

[...]

No se trata, pues, de que los hechos comunicados sean más o menos próximos al acto de habla, sino de que explícita o implícitamente, el hablante los inserte en un periodo común o ajeno a este momento. (p. 166-167)

Pel que fa al català, recorro a la *Gramàtica de la llengua catalana* d'Antoni M. Badia i Margarit, de l'any 1995, per descriure aquesta diferència:

#### *Usos dels temps d'indicatiu*

#### **III Pretèrit perfet, simple (cantí) i perifràstic (vaig cantar)**

1. *Significat perfectiu*. El pretèrit perfet expressa accions passades, produïdes abans de llur enunciació gramatical, considerades d'una manera absoluta i sense punt de referència a cap altra determinació temporal. En el lloc corresponent (...) hem classificat aquest temps com a perfet, la qual cosa vol dir que expressa accions ja acabades.

#### **IV Pretèrit indefinit**

1. *Valor fonamental* Com sabem, els anomenats temps compostos generals es refereixen al resultat present d'una acció anterior. Significats del pretèrit indefinit: a) una acció que s'acaba de realitzar; pràcticament l'exemplificació es redueix a *he dit*, frase amb la qual el qui ha fet un discurs explícita que aquest ja ha arribat a la fi (passat immediat); avui la frase és

més aviat substituïda per *moltes gràcies*, fórmula manllevada a la cultura nord-americana; b) una acció realitzada dins una unitat de temps que encara no s'ha acabat (...) c) una acció anterior es efectes de la qual encara perduren en el moment d'expressar-la gramaticalment. (p. 646-647)

Pel que fa a la terminologia dels temps verbals catalans, utilitzaré en la meua anàlisi la terminologia fixada en la *Gramàtica del català contemporani*, dirigida per Joan Solà, i publicada l'any 2002, que és la que contempla l'Institut d'Estudis Catalans. Reprodueixo aquí un extracte de la Taula de correspondències que fa Joan Mascaró entre la denominació tradicional d'aquests temps verbals i la denominació que proposa l'IEC:

DENOMINACIÓ IEC	DENOMINACIÓ TRADICIONAL	EXEMPLE
Present d'indicatiu	Present d'indicatiu	canta
Perfet d'indicatiu	Pretèrit indefinit	ha cantat
Imperfet d'indicatiu	Pretèrit imperfet d'indicatiu	cantava
Passat simple	Pretèrit perfet simple	cantà
Passat perifràstic d'indicatiu	Pretèrit perfet perifràstic	va cantar

(p.587)

## ANNEX 2.1.

### Das Brot der frühen Jahre

#### 2.1.1. Anàlisi del primer fragment

##### Text original

Der Tag, an dem Hedwig kam, war ein Montag, und an diesem Montagmorgen, bevor meine Wirtin mir Vaters Brief unter die Tür schob, hätte ich mir am liebsten die Decke übers Gesicht gezogen, wie ich es früher oft tat, als ich noch im Lehrlingsheim wohnte. Aber im Flur rief meine Wirtin: »Es ist Post für Sie  
5 gekommen, von zu Hause!« Und als sie den Brief unter die Tür schob, er schneeweiß in den grauen Schatten rutschte, der noch in meinem Zimmer lag, sprang ich erschrocken aus dem Bett, da ich statt des runden Stempels einer Postanstalt den ovalen der Bahnpost erkannte.

Vater, der Telegramme haßt, hat mir in den sieben Jahren, die ich allein hier in der  
10 Stadt lebe, nur zwei solcher Briefe mit dem Stempel der Bahnpost geschickt: Der erste kündigte Mutters Tod an, der zweite Vaters Unfall, als er beide Beine brach – und dieser war der dritte; ich riß ihn auf und war erleichtert, als ich ihn las: »Vergiß nicht«, schrieb Vater, »daß Mullers Tochter Hedwig, für die Du das Zimmer besorgtest, heute mit dem Zug ankommt, der 11.47 dort einläuft. Sei nett, hole sie ab  
15 und denke daran, ein paar Blumen zu kaufen und freundlich zu sein. Versuche Dir vorzustellen, wie es solch einem Mädchen zumute ist: Sie kommt zum erstenmal allein in die Stadt, sie kennt die Straße, kennt den Stadtteil nicht, wo sie wohnen wird, alles ist ihr fremd, und der große Bahnhof mit dem Rummel um die Mittagszeit wird sie erschrecken. Bedenke: Sie ist zwanzig Jahre alt und kommt in die Stadt, um  
20 Lehrerin zu werden. Schade, daß Du Deine Sonntagsbesuche bei mir nicht mehr regelmäßig machen kannst – schade. Herzlich, Vater.« Später dachte ich oft darüber nach, wie alles gekommen wäre, wenn ich Hedwig nicht am Bahnhof abgeholt hätte: Ich wäre in ein anderes Leben eingestiegen, wie man aus Versehen in einen anderen Zug einsteigt, ein Leben, das mir damals, bevor ich Hedwig kannte, als ganz  
25 passabel erschien. So nannte ich es jedenfalls, wenn ich mit mir selbst darüber sprach, aber dieses Leben, das für mich bereitstand wie der Zug auf der anderen Seite des Bahnsteigs, der Zug, den man fast genommen hätte, dieses Leben lebe ich

jetzt in meinen Träumen, und ich weiß, daß die Hölle geworden wäre, was mir damals ganz passabel erschien: Ich sehe mich in diesem Leben herumstehen, sehe  
30 mich lächeln, höre mich reden, wie man im Traum einen Zwillingbruder, den man nie gehabt hat, lächeln sehen und reden hören mag; den, der vielleicht für den Bruchteil einer Sekunde angelegt war, ehe der Same, der ihn trug, unterging. Ich wunderte mich damals, daß Vater diesen Brief als Eilbrief geschickt hatte, und ich wußte noch nicht, ob ich Zeit haben würde, Hedwig abzuholen, denn seitdem ich  
35 mich auf die Reparaturen und die Überwachung automatischer Waschmaschinen spezialisiert habe, sind die Wochenenden und die Montage unruhig. Gerade an Samstagen und Sonntagen, wenn sie dienstfrei haben, spielen die Ehemänner an den Waschmaschinen herum, weil sie sich von der Qualität und Arbeitsweise dieser kostbaren Anschaffung überzeugen wollen, und ich sitze am Telefon und warte auf  
40 Anrufe, die mich oft in entlegene Vororte bestellen. Schon wenn ich die Häuser betrete, rieche ich den brandigen Geruch zerschmorter Kontakte oder Kabel, oder ich finde Maschinen vor, aus denen der Seifenschaum wie in Trickfilmen hervorquillt, finde zerknirschte Männer, weinende Frauen, die von den wenigen Knöpfen, die sie zu drücken haben, einen zu drücken vergessen oder einen zweimal gedrückt haben;  
45 ich genieße dann meine eigene Lässigkeit, mit der ich die Werkzeugtasche öffne, prüfe mit gestülpten Lippen den Schaden, hantiere ruhig an Schaltern, Hebeln und Verbindungen herum und erkläre freundlich lächelnd, während ich die vorschriftsmäßige Mischung Seifenpulver herstelle, nochmals den Arbeitsgang der Maschine, lasse sie dann laufen, und während ich mir die Hände wasche, höre ich  
50 mir höflich die dilettantischen Fachsimpeleien des Hausherrn an, der glücklich ist, seine technischen Kenntnisse ernstgenommen zu sehen. Wenn ich mir dann die Arbeitsstunden und Fahrkilometer quittieren lasse, blickt man meistens nicht so genau hin, und ich steige gelassen in mein Auto und fahre zur nächsten Alarmstelle. Zwölf Stunden Arbeit, auch am Sonntag, und hin und wieder ein Treffen mit Wolf  
55 und Ulla im Café Joos; an den Sonntagen eine Abendmesse, zu der ich meistens zu spät kam, und wo ich dann ängstlich an den Bewegungen des Priesters ablas, ob die Opferung nicht schon begonnen habe; mein erleichtertes Aufseufzen, wenn sie noch nicht begonnen hatte, und ich war müde in irgendeine Bank gesunken, manchmal eingeschlafen und erst wach geworden, wenn die Ministranten zur Wandlung  
60 klingelten. Es hatte Stunden gegeben, in denen ich mich selbst haßte, meine Arbeit, meine Hände.

## Traducció de treball

El dia que arribà Hedwig era un dilluns, i aquell matí de dilluns, abans que la meva dispesera fes passar la carta del pare per sota la porta, hauria volgut tapar-me la cara amb el cobrellit, tal com abans feia sovint quan encara vivia a la residència d'aprenents. Però al passadís, la meva dispesera deia cridant: «Ha arribat correu per a  
5 vostè, de casa seva!» I quan va fer passar la carta per sota la porta, lliscant blanca com la neu en l'ombra grisa que encara hi havia a la meva habitació, vaig fer un bot del llit horroritzat perquè en lloc del segell rodó d'una oficina de correus vaig reconèixer l'oval de correus de ferrocarrils.

El pare, que odia els telegrams, al llarg dels set anys que fa que visc sol aquí a la  
10 ciutat m'ha enviat només dues d'aquestes cartes amb el segell de correus de ferrocarrils: la primera anunciava la mort de la mare, la segona l'accident del pare el dia que es va trencar les dues cames –i aquesta era la tercera; la vaig obrir i em vaig sentir alleugerit en llegir-la: »No et descuidis«, escrivia el pare, »que la filla dels Muller, Hedwig, per a qui vas buscar l'habitació, arriba avui amb el tren que s'atura  
15 allà a les 11:47. Sigues bon noi, vés-la a recollir i recorda't de comprar unes flors i de ser amable. Mira d'imaginar-te com se sent una noia així: per primer cop ve tota sola a la ciutat, no coneix el carrer ni el barri on viurà, tot li resulta estrany, i l'enorme estació amb el tràfec del migdia l'espantarà. Tingues present: té vint anys i ve a la ciutat per ser mestra. Llàstima que ja no puguis venir-me a veure regularment  
20 els diumenges – llàstima. Cordialment, el pare.« Més endavant vaig rumiar sovint com hauria anat tot de no haver recollit Hedwig a l'estació: m'hauria enfilat dalt d'una altra vida com el que per descuit s'enfila en un altre tren, una vida que aleshores, abans de conèixer Hedwig, em semblava ben passable. Així l'anomenava jo en tot cas quan en parlava amb mi mateix, però aquesta vida que m'estava  
25 esperant com el tren a l'altra banda de l'andana, el tren que un havia estat a punt d'agafar, aquesta vida, la visc ara en els meus somnis, i sé que allò que aleshores em semblava ben passable s'hauria convertit en un infern: em veig voltant per aquesta vida, m'hi veig somrient, m'hi sento parlant com es deu veure somriure i sentir parlar en somnis un germà bessó que no s'ha tingut mai; aquell que potser durant una  
30 fracció de segon havia quallat, abans que la llavor que el duia es perdés.

M'havia sorprès aleshores que el pare hagués enviat aquesta carta com a carta urgent, i no sabia encara si tindria temps d'anar a recollir Hedwig, ja que d'ençà que

m'he especialitzat en les reparacions i la supervisió de màquines de rentar automàtiques, els caps de setmana i els dilluns són moguts. Precisament els dissabtes  
35 i diumenges, quan tenen lliure, els homes casats remenen les màquines de rentar perquè es volen assegurar de la qualitat i del funcionament d'aquesta valuosa adquisició, i jo sec al costat del telèfon i espero les trucades que em requereixen sovint en barris allunyats. Només d'entrar a les cases que ja sento l'olor de cremat de connexions o de cables socarrimats, o bé em trobo amb màquines de les quals  
40 l'escuma del sabó brolla com en els dibuixos animats, trobo homes compungits, dones ploroses que dels pocs botons que han de pitjar, s'han oblidat de pitjar-ne un, o bé n'han pitjat un dues vegades; aleshores gaudeixo de la meva pròpia indiferència, amb la qual obro la caixa de les eines, examino amb els llavis arronsats l'avarria, manipulo tranquil·lament interruptors, palanques i connexions, i torno a explicar amb  
45 un somriure amable, mentre preparo la barreja de sabó de rentar reglamentària, el programa de la màquina, aleshores la poso en marxa, i mentre em rento les mans m'escolto educadament els tecnicismes de diletant del senyor de la casa, que és feliç de veure com algú es pren seriosament el seus coneixements tècnics. Quan després preparo la factura de les hores de feina i el quilometratge, normalment ningú s'hi fixa  
50 gaire, i jo pujo tranquil al meu cotxe i vaig cap al pròxim punt d'alarma. Dotze hores de feina, diumenges també, i de tant en tant una cita amb Wolf i Ulla al cafè Joos; els diumenges una missa de tarda, a la qual normalment arribava massa tard, i on aleshores deduïa atemorit dels moviments del capellà si l'ofertori no havia començat ja; el meu sospir alleugerit si encara no havia començat, i, cansat, em  
55 deixava caure en algun banc, de vegades m'adormia i no em despertava fins que els escolans no repicaven per a la transsubstanciació. Hi havia hagut moments en què m'odiava a mi mateix, la meva feina, les meves mans.

## Traducció catalana de Carme Serrallonga

El dia de l'arribada de Hedwig fou un dilluns, i aquell dilluns al matí, abans que la dispesera fes passar per sota la porta la carta del pare, amb quin gust no m'hauria tapat la cara amb l'edredó, com tantes vegades ho havia fet, en altre temps, a la residència d'aprenents. Però la dispesera cridava al corredor: “Una carta per a vostè,  
5 de casa seva!”, i quan va tirar-la per sota la porta, la carta va lliscar blanca com la neu en l'ombra grisa que encara hi havia a la meva cambra, i jo vaig saltar del llit tot sobresaltat, perquè en lloc del segell rodó de l'oficina de Correus reconeixia el segell ovalat del despatx de les estacions.

El pare, que odiava els telegrams, en els set anys que feia que jo vivia sol aquí, a  
10 ciutat, m'havia enviat només dues cartes tirades a l'estació: la primera m'anunciava la mort de la meva mare; la segona, el seu accident, quan es trencà les dues cames; i ara, aquella era la tercera; vaig obrir-la, i vaig sentir-me alleugerit en llegir-la: “No oblidis –escrivia el meu pare– que la filla de Muller, la noia a qui has buscat habitació, arribarà avui amb el tren de les onze quaranta-set. Sigues amable i vés a  
15 esperar-la i recorda't de comprar-li quatre flors i de mostrar-te simpàtic. Intenta d'imaginar-te com deu sentir-se: ve sola a ciutat per primera vegada, no coneix els carrers ni el barri on ha de viure, tot li és estrany, i aquella immensa estació, amb el traüt del migdia, li farà por. Pensa que té vint anys i que ve a ciutat a estudiar per mestra. Llàstima que ja no puguis venir els diumenges a visitar-me amb regularitat,  
20 com abans, llàstima. Amb afecte, el teu pare.”

Més endavant vaig meditar sovint com hauria estat tot si no hagués anat a l'estació a esperar Hedwig: m'hauria embarcat en una vida diferent com quan per equivocació pugés en un altre tren, en la mena de vida que en un altre temps, abans de conèixer Hedwig, em semblava del tot acceptable. En tot cas, així m'ho deia parlant amb mi  
25 mateix, però, aquesta vida estava a la meva disposició com el tren a l'altre cantó de l'andana, el tren que has estat a punt d'agafar, aquesta vida, ara només la visc en els meus somnis, i sé que hauria estat un infern allò que en altre temps trobava ben acceptable: m'hi veig dispers, en aquella vida, em veig riure, em sento parlar, com en somnis podem veure riure i sentir parlar un germà bessó que mai no hem tingut;  
30 aquell que potser durant una fracció de segon, va estar a punt d'ésser, abans de perdre's la llavor que el portava.

Va estranyar-me, en aquell moment, que el meu pare m'hagués enviat aquella carta



pel correu del ferrocarril, i no estava gens segur de tenir temps d'anar a esperar Hedwig, perquè, d'ençà que m'havia especialitzat en la reparació i control de  
35 rentadores mecàniques automàtiques, se m'havia acabat la tranquil·litat dels finals i dels començaments de setmana. Justament els dissabtes i diumenges, que són dies de descans, els marits es dediquen a jugar amb les màquines de rentar, com si es volguessin convèncer de la qualitat i manera de treballar d'unes adquisicions tan costoses; jo, assegut al costat del telèfon, espero els avisos que sovint em fan anar a  
40 barriades desavinents. Tot és entrar a les cases que ja ensumo l'olor de cremat dels contactes o dels fils elèctrics malmesos, o em trobo amb un brollador de sabó dins la màquina, com en els films de dibuixos animats; em surten marits compungits, dones ploroses que s'han descuidat de prémer, entre molt pocs botons, precisament el que calia, o n'han premut un dues vegades; aleshores jo, amb una estudiada indolència,  
45 obro la cartera on porto les eines, tot arrufant els llavis, comprovo les avaries, manipulo amb tota calma interruptors, palanques i connexions, i explico amb amables somriures, un altre cop, posant-hi la mida justa prescrita de sabó en pols, el funcionament de la rentadora. La deixo engegada i mentre em rento les mans, escolto amb deferència els comentaris tècnics de l'aficionat que és l'amo de la casa, el qual  
50 se sent feliç de veure que algú s'interessa en els seus coneixements. Quan arriba el moment de pagar-me les hores de treball i els viatges, no miren prim, i jo agafo el cotxe i me'n vaig tranquil·lament a atendre altres crides d'urgència.

Dotze hores de treball diumenges i tot, i de tant en tant una escapada amb Wolf i Ulla al cafè Joos; els diumenges, la missa vespertina: generalment hi arribava amb  
55 retard i, ple de temor, llegia en els gestos del sacerdot si havia fet tard a l'ofertori; quin sospir d'alleujament si encara no havia començat. Em deixava caure, rendit, al primer banc que trobava, on a vegades m'adormia, i no em despertava fins que els escolans tocaven per a l'elevació. Hi havia hores en què m'odiava a mi mateix, odiava el meu treball, les meves mans.

## **Anàlisi del text original**

### REGISTRE

#### CAMP

La publicació de la novel·la breu *Das Brot der frühen Jahre* l'any 1955 representa la confirmació del tomb temàtic que experimenta la producció de Böll a mitjans dels anys cinquanta (*Haus ohne Hüter*, publicada l'any anterior, en fou el primer símptoma d'envergadura), el qual consisteix en l'abandó per part de l'autor dels escenaris de la Segona Guerra Mundial i la immediata postguerra com a teló de fons per a les seves ficcions per passar a localitzar-les en la incipient Alemanya del 'miracle econòmic'. Això no vol dir, tanmateix, que la història alemanya recent desaparegui de les obres de l'autor alemany, en absolut, sinó que a partir d'ara el present històric i immediat en serà l'element central d'articulació de l'argument.

En aquest fragment de l'inici de l'obra ja reconeixem alguns elements que indiquen que a Alemanya s'estan produint canvis socials i econòmics d'importància, i que l'estela de la postguerra es va perdent. Vegem-ne alguns: els electrodomèstics s'estan convertint en un bé de consum per a la majoria de la població; Hedwig, la noia que arriba amb el tren, es trasllada a la ciutat per realitzar-hi els seus estudis de mestra; la gran ciutat és un centre d'activitat frenètica; els espais per al lleure comencen a prendre protagonisme. D'altra banda, cal destacar que en el text trobem alguns elements lèxics que es refereixen sobretot a hàbits, costums o objectes quotidians dels anys cinquanta, que avui dia resulten antiquats o han deixat d'existir.

El relat és en primera persona i el narrador, Walter Fendrich, fa referència a l'arribada d'una noia del seu poble, Hedwig, a la ciutat, a qui ha d'anar a recollir a l'estació. La trobada amb Hedwig suposarà per al narrador una inflexió profunda i un canvi irreversible en el decurs de la seva vida, el qual comportarà alhora una revisió del seu passat, del seu present i del seu futur. L'obra comença, doncs, amb un episodi anecdòtic carregat de transcendència, fet que determina la seva estructura sencera i també l'ús del llenguatge que s'hi fa.

Vegem les característiques del text:

## Lèxic

Com deia més amunt, el text s'emmarca en una època de transformació de la societat alemanya, caracteritzada per la consolidació econòmica i la generalització dels béns de consum.

A les línies 37-39 trobem la següent descripció del narrador: *'wenn sie dienstfrei haben, spielen die Ehemänner an den Waschmaschinen herum, weil sie sich von der Qualität und Arbeitsweise dieser **kostbaren Anschaffung** überzeugen wollen.'* ('quan tenen lliure, els homes casats remenen les màquines de rentar perquè es volen assegurar de la qualitat i del funcionament **d'aquesta valuosa adquisició.**') La rentadora automàtica, qualificada de 'valuosa adquisició', és sinònim de benestar, d'ascens social, i també de temps lliure, guanys indiscutibles de les societats occidentals modernes.

En contrast amb això, abans, a la línia 9, el narrador comenta: *'Vater, der Telegramme haßt, hat mir in den sieben Jahren , ... , nur zwei solcher Briefe mit dem Stempel der Bahnpost geschickt.'* ('El pare, que odia els telegrams, al llarg dels set anys ... m'ha enviat només dues d'aquestes cartes amb el segell de correus de ferrocarrils'). Sembla que el pare sigui reticent a usar un mitjà modern i més ràpid, i es mantingui fidel a la carta.

En el text apareixen altres mots que il·lustren un mode de viure o unes institucions característiques dels anys cinquanta que avui o bé han deixat d'existir, o s'han transformat profundament, o han canviat de nom:

A la línia 2 se'ns informa que el narrador viu en una habitació llogada a casa d'una senyora: *'meine Wirtin'* ('la meva dispesera'). Fendrich viu a dispesa a casa d'una família modesta, com sabrem més endavant, i el lloguer que ell paga constitueix un dels pocs ingressos fixos en una migrada economia domèstica. Aquesta 'institució', viure a dispesa, molt habitual en els anys cinquanta i seixanta, ha perdut la seva vigència tant a Alemanya com a Espanya en l'actualitat, i altres formes de convivència l'han substituïda com a forma econòmica de disposar d'habitatge.

El narrador esmenta a la línia 4 que abans vivia en una *'Lehrlingsheim'* ('residència d'aprenents'). Els meus informants em diuen que aquesta paraula ja no s'usa, i que en tot cas, i de forma esporàdica, encara se sent a parlar de *'Lehrlingswohnheim'*, com a lloc de residència per a aprenents d'un ofici que es veuen

obligats a viure lluny de casa. Avui en dia, els aprenents d'un ofici, com els estudiants, o bé viuen a casa dels pares o bé viuen en una *WG* (*Wohngemeinschaft*, 'habitatge compartit').

Encara cal esmentar dues paraules que han caigut en desús en l'actualitat: a la línia 7 el narrador esmenta '*des runden Stempels einer Postanstalt*' ('el segell rodó d'una oficina de correus'). El nom per a la institució de correus és actualment '*Post*' i el d'una oficina concreta '*Postamt*'. En aquest context el narrador especifica que la carta que ha rebut del seu pare porta el segell distintiu de la '*Bahnpost*' ('correu de ferrocarrils') i no el segell habitual, el d'una oficina de correus normal, fet que ell associa amb males notícies. La *Bahnpost* ('correu de ferrocarrils') ja no existeix actualment. D'altra banda, l'usuari d'avui dia ja seria incapaç de distingir entre tipus de segells diferents; en tot cas, podria distingir entre els adhesius que el correu duu a sobre quan la tramesa ha estat efectuada de forma extraordinària.

A banda d'aquestes qüestions, el lèxic d'aquest fragment es caracteritza per una formalitat mitjana, i se sotmet a l'ús d'alguns recursos compositius, com veurem de seguida, que contribueixen a elevar la formalitat del discurs i el converteixen en un discurs literari.

### *Sintaxi i Text*

De cara a delimitar el marc de la narració que tot just comença convé analitzar detingudament l'estructura temporal present al text. Completaré l'anàlisi d'aquest aspecte a ELABORACIÓ FORMAL perquè sembla que aquest engranatge inicial, en certa manera desconcertant i contradictori, contribueix fortament a la construcció del sentit del text.

Els temps verbals que articulen aquest passatge són bàsicament el *Präsens*, el *Präteritum* i el *Konjunktiv II*. Un primer acostament al text permet reconèixer-ne les funcions:

–*Präteritum*: És el temps amb el qual s'inicia la narració i sembla que constitueix l'articulador del fil narratiu. És a dir, els fets a consignar se situen en el passat, que de moment s'intueix llunyà, i el to és literari i evocador. D'aquesta manera la narració comença amb els verbs '*kam*', '*war*', '*schob*' (l.1, 'arribà', 'era' i 'fes passar' (en aquest darrer cas en català l'estructura obliga a l'ús del subjuntiu, però en

qualsevol cas es tracta d'un temps passat)). La sospita es confirma més endavant, després de la carta del pare, amb la frase: '*Später dachte ich oft darüber nach...*' (1.21, 'Més endavant vaig rumiar sovint...'). Tant l'adverbi '*später*' ('més endavant') com l'adverbi '*oft*' ('sovint'), marquen una distància gran entre el present des del qual escriu el narrador i el passat en el qual se situa l'acció. Unes línies més avall torna a confirmar-se aquesta estructura: '*Ich wunderte mich, ... und ich wußte noch nicht,...*' (1.33-34, 'M'havia sorprès ..., i no sabia encara...').

Després del primer acostament, però, veurem que aquesta estructura presenta esquerdes i és problemàtica.

–*Präsens*: Al costat de la línia argumental central situada en el passat, el narrador deixa entreveure un present que juga un paper en la narració. No només reconeixem un present des del qual el narrador evoca, sinó que el present forma part del temps de la narració. Això s'entreveu a les línies 9-10: '*Vater, der Telegramme haßt, hat mir in den sieben Jahren, die ich allein hier in der Stadt lebe...*' ('El pare, que odia els telegrams, al llarg dels set anys que fa que visc sol aquí a la ciutat...'). La confirmació plena arriba a la línia 34: '*seitdem ich mich auf die Reparaturen und die Überwachung automatischer Waschmaschinen spezialisiert habe, sind die Wochenenden und die Montage unruhig.*' ('d'ençà que m'he especialitzat en les reparacions i en la supervisió de màquines de rentar automàtiques, els caps de setmana i els dilluns són moguts.');

tot el passatge següent, fins a la línia 53, constitueix una descripció del present habitual del narrador i alhora una digressió sobre els nous temps.

–*Konjunktiv II* : Un tercer temps, de menor importància estructural, domina en un fragment d'aquest passatge, concretament de les línies 21 a 32. En ell Walter Fendrich especula sobre allò que hauria passat de no haver anat a recollir Hedwig a l'estació: '*wie alles gekommen wäre, wenn ich Hedwig nicht am Bahnhof abgeholt hätte: Ich wäre in ein anderes Leben eingestiegen...*' (1.22-23, 'com hauria anat tot de no haver recollit Hedwig a l'estació: m'hauria enfilat dalt d'una altra vida...')

Aquesta estructura bàsica grinyola en els passatges que veurem tot seguit, i cal donar a aquests desajustaments en el temps una interpretació. Hem vist que el narrador situa en un passat no immediat la recollida de Hedwig a l'estació i que reflexiona sobre què hauria estat de la seva vida de no haver-ho fet: '*dieses Leben lebe ich jetzt in*

*meinen Träumen, und ich weiß, daß die Hölle geworden wäre, was mir damals ganz passabel erschien...*' (1.27-29, 'aquesta vida, la visc ara en els meus somnis, i sé que allò que aleshores em semblava ben passable s'hauria convertit en un infern...'). Contrastant amb la idea de canvi radical en l'existència del narrador, cal veure el passatge següent: *'Ich wunderte mich damals, daß Vater diesen Brief als Eilbrief geschickt hatte, und ich wußte noch nicht, ob ich Zeit haben würde, Hedwig abzuholen, denn seitdem ich mich auf die Reparaturen und die Überwachung automatischer Waschmaschinen spezialisiert habe, sind die Wochenenden und die Montage unruhig.'* (1.33-36, 'M'havia sorprès aleshores que el pare hagués enviat aquesta carta com a carta urgent, i no sabia encara si tindria temps d'anar a recollir Hedwig, ja que d'ençà que m'he especialitzat en les reparacions i la supervisió de màquines de rentar automàtiques, els caps de setmana i els dilluns són moguts.'). Almenys en l'aspecte laboral i de la rutina diària, la vida de Walter Fendrich, doncs, no sembla haver canviat gens, perquè tot seguit ve la descripció de la seva activitat professional, en un passatge que esmentàvem abans: 1.34-53.

Encara sorprèn més –i cal no oblidar que Fendrich insisteix en la radicalitat del canvi produït en la seva vida– el passatge següent, que representa la directa continuació de l'anterior, on es descriu la rutina del temps lliure: *'Zwölf Stunden Arbeit, auch am Sonntag, und hin und wieder ein Treffen mit Wolf und Ulla im Café Joos; an den Sonntagen eine Abendmesse, zu der ich meistens zu spät kam [...] Es hatte Stunden gegeben, in denen ich mich selbst haßte, meine Arbeit, meine Hände.'* (1.54-61, '**Dotze hores de feina, diumenges també**, i de tant en tant una cita amb Wolf i Ulla al cafè Joos; els diumenges una missa de tarda, a la qual normalment **arribava** massa tard [...] **Hi havia hagut** moments en què **m'odiava** a mi mateix, la meva feina, les meves mans.').

L'element '*Zwölf Stunden Arbeit...*' ('Dotze hores de treball...'), és el connector entre els dos paràgrafs citats, el primer, on s'ha descrit la rutina laboral i el segon on es descriurà la rutina del temps lliure, de manera que el narrador crea una expectativa de continuïtat en el temps de la descripció. En lloc d'això els elements de la rutina apareixen expressats ara en *Präteritum*, amb la qual cosa ens veiem retornats abruptament al passat. Si no interpretem aquest canvi de temps verbal com un error de l'escriptor, cal que hi endevinem una estratègia del narrador per remarcar alguna cosa. Completaré aquesta argumentació en l'anàlisi de l'ELABORACIÓ FORMAL.

Si d'una banda l'estructuració i l'oposició dels temps verbals defineixen els diferents plans del text, de l'altra cal fer al·lusió a un altre element que també n'és un

constituent central: el seu caràcter 'digressiu'. En aquestes poques línies ja podem observar que el narrador no se centra en l'exposició lineal de l'argument, sinó que en el seu discurs integra molts altres elements: associacions despertades per l'exposició dels fets, veus diferents (la del pare, en aquest cas), comentaris sobre la realitat social (les activitats de lleure de la població, per exemple.) En general sembla que el narrador plasma en el text el seu discurs narratiu interior, reproduint-ne tots els meandres. La voluntat de prendre el flux del pensament del protagonista com a fil conductor d'aquesta narració ha estat un dels aspectes més destacats per la crítica, en tant que símptoma de la voluntat de Böll d'incorporar en la seva obra les innovacions formals de la narrativa moderna.

En l'afany de precisió, el narrador presenta descripcions molt minucioses i recorre a imatges molt elaborades, que naturalment contribueixen a precisar també el seu caràcter, i el caràcter de la narració:

- *'Und als sie den Brief unter die Tür schob, er schneeweiß in den grauen Schatten rutschte, der noch in meinem Zimmer lag...'* (l.4-6, 'I quan va fer passar la carta per sota la porta, lliscant blanca com la neu en l'ombra grisa que encara hi havia a la meva habitació'
- *'...dieses Leben lebe ich jetzt in meinen Träumen...: ... sehe mich lächeln, höre mich reden, wie man im Traum einen Zwillingsbruder, den man nie gehabt hat, lächeln sehen und reden hören mag; den, der vielleicht für den Bruchteil einer Sekunde angelegt war, ehe der Same, der ihn trug, unterging.'* (l.27-32, '... aquesta vida, la visc ara en els meus somnis...: ...m'hi veig somrient, m'hi sento parlant com es deu veure somriure i sentir parlar en somnis un germà bessó que no s'ha tingut mai; aquell que potser durant una fracció de segon havia quallat, abans que la llavor que el duia es perdés.'
- *'Schon wenn ich die Häuser betrete, rieche ich den brandigen Geruch zerschnittener Kontakte oder Kabel, oder ich finde Maschinen vor, aus denen der Seifenschaum wie in Trickfilmen hervorquillt, finde zerknuschte Männer, weinende Frauen, die von den wenigen Knöpfen, die sie zu drücken haben,*

*einen zu drücken vergessen oder einen zweimal gedrückt haben...*' (1.40-44, 'Només d'entrar a les cases que ja sento l'olor de cremat de connexions o de cables socarrimats, o bé em trobo amb màquines de les quals l'escuma de sabó brolla con en els dibuixos animats, trobo homes compungits, dones ploroses que dels pocs botons que han de pitjar, s'han oblidat de pitjar-ne un, o bé n'han pitjat un dues vegades...')

- Tot el passatge es veu recorregut per la imatge del tren, que és la manera com arriba Hedwig a la ciutat, però que en el text adquireix un sentit metafòric: *'Ich wäre in ein anderes Leben eingestiegen, wie man aus Versehen in einen anderen Zug einsteigt...*' (1.23-24, 'm'hauria enfilat dalt d'una altra vida com el que per descuit s'enfila en un altre tren')

## TENOR

Es tracta d'una 'Ich-Erzählung' (narració en primera persona) i el narrador es disposa a exposar-nos el relat d'un fet transcendental que comporta un canvi profund i radical en l'orientació de la seva vida.

### a) Origen geogràfic i històric del narrador

Coneixem les característiques biogràfiques del narrador a través de les informacions que ell ens va donant: en aquest fragment sabem que fa set anys que viu a la ciutat, però que el seu origen és algun poble proper, del qual arriba ara Hedwig. Sabem que treballa per a una casa d'electrodomèstics i que abans havia après l'ofici, també a la ciutat. Sabem que viu a dispesa. Sabem que és cristià practicant.

Però en el seu llenguatge no es descobreixen trets que caracteritzin el personatge com a pertanyent a cap capa social concreta o a una àrea geogràfica determinada. El llenguatge del narrador es pot associar a un llenguatge estàndard, sotmès, això sí, a un complex procés d'elaboració compositiva. Com ja he assenyalat a CAMP, però, és possible detectar elements lèxics característics dels anys cinquanta i seixanta.

En aquest inici de la narració, tanmateix, rebem informació indirecta sobre el narrador, concretament a través de la carta que li envia el pare. Aquesta carta no és només una forma d'introduir una veu nova que ens dóna algunes informacions importants relatives als fets del relat, com veurem a MODE, sinó que serveix per



suggerir-nos algunes característiques personals del narrador. Ja resulta destacable el fet que el pare hagi hagut d'enviar una carta al fill per recordar-li que ha d'anar a buscar Hedwig a l'estació, però encara és més destacable el to de la carta. Observem els elements que inicien cadascuna de les oracions de la carta:

– ‘*Vergiß nicht...*’ (1.12, ‘No et descuidis’); ‘*Sei nett, hole sie ab...*’ (1.14, ‘Sigues bon noi, vés a recollir-la...’); ‘*Versuche Dir vorzustellen, wie es solch einem Mädchen zumute ist...*’ (1.14-15, ‘Mira d’imaginar-te com se sent una noia així...’); ‘*Bedenke...*’ (1.19, ‘Tingues present...’); ‘*Schade, daß Du Deine Sonntagsbesuche bei mir nicht mehr regelmäßig machen kannst – schade.*’ (1.20, ‘Llàstima que ja no puguis venir-me a veure regularment els diumenges – llàstima.’)

No sembla precisament que el pare tingui una gran confiança en el fill. Els precés del pare en la carta perquè el fill es comporti com cal culminen amb l’ús del verb ‘*bedenken*’ (‘tingues present’) que usat en imperatiu (segons em diuen els informants) adquireix un to en certa manera sever, perquè té ressonàncies bíbliques. La darrera frase de la carta tampoc ens indueix a pensar en un comportament modèlic per part del fill; la queixa del pare més aviat ens parla d’un personatge poc atent, descuidat i tal vegada massa estressat per la feina.

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

*Text*

Com deia abans, el narrador inicia el seu relat amb la voluntat d’explicar-nos un fet transcendental en la seva vida, ocorregut en un passat aparentment no immediat, tal com he argumentat a CAMP. La transcendència del fet justifica la voluntat del narrador d’una precisió absoluta en l’exposició i el desgranament de tot l’esdeveniment: el narrador, com apuntava, s’esplaiava en la descripció d’espais, incidents i pensaments, segurament perquè es troba encara sota l’impacte del fet que ens narra. Sembla que la frase ‘*Später dachte ich oft darüber nach...*’ (1.21, ‘Més endavant vaig rumiar sovint...’) sigui la clau amb què cal entendre tota l’exposició del narrador, de manera que el relat es converteix en una anàlisi profunda de la transformació soferta, i una recerca de les imatges idònies que ajudin a perfilar-la. L’ús del passat més literari (*Präteritum*) com a temps articulador de la narració confereix la distància necessària per a aquesta anàlisi, en la qual hi ha moments per a l’especulació al voltant de què hauria passat de no haver

seguit les consignes del pare, *‘wie alles gekommen wäre...’* (1.22, ‘com hauria anat tot...’).

Però el to de la narració no és només reflexiu i evocador. Ja hem vist que el narrador també ens ofereix una visió del seu present actual. En el passatge de les línies 34-53, on el narrador parla de la seva rutina professional, endevinem un to irònic i burleta en la seva descripció:

- *‘Gerade an Samstagen und Sonntagen, wenn sie dienstfrei haben, spielen die Männer an den Waschmaschinen herum, weil sie sich von der Qualität und Arbeitsweise dieser kostbaren Anschaffung überzeugen wollen, und ich sitze am Telefon und warte auf Anrufe...’* (1.36-40, ‘Precisament els dissabtes i diumenges, quan tenen lliure, els homes casats remenen les màquines de rentar perquè es volen assegurar de la qualitat i del funcionament d’aquesta valuosa adquisició, i jo sec al costat del telèfon i espero les trucades...’)
- *‘...und während ich mir die Hände wasche, höre ich mir höflich die dilettantischen Fachsimpelien des Hausherrn an, der glücklich ist, seine technischen Kenntnisse ernstgenommen zu sehen.’* (1.49-51, ‘...i mentre em rento les mans m’escolto educadament els tecnicismes de diletant del senyor de la casa, que és feliç de veure com algú es pren seriosament els seus coneixements tècnics.’)

c) Posició del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

El narrador és el protagonista del relat i en aquest passatge el text sencer gira al seu entorn: ell mateix ens explica qui és, què fa, i sobretot es concentra a explicar un fet que li ha transformat la vida: la coneixença de Hedwig. De seguida veiem que aquest narrador reclama l’atenció per a si mateix i que directament ens fa seguir el flux del seus pensaments. El text no es planteja com a confessió, sinó com a anàlisi i exposició d’un fet personal no exemptes d’incloure observacions relatives al món extern. És veritat que el lector es veu situat en l’esfera personal del personatge que narra, però aquest no retrata únicament el seu món interior sinó que observa el seu món exterior.

#### d) Actitud social del narrador

La llengua del narrador té un nivell de formalitat mitjana, però la composició del text la converteix en llengua literària. D'altra banda, el narrador recorre en la seva exposició a l'ús del *Präteritum*, que és un temps verbal present bàsicament a la literatura.

#### MODE

Seguint l'esquema d'anàlisi dels modes de la narració que he presentat en el capítol 4, en aquest primer fragment de l'obra domina el 'Monòleg interior autònom', en el qual el narrador, personatge immers de ple en la història que narra, ens ofereix un relat d'uns fets que ell ha viscut. Des del punt de vista de la focalització, cal classificar la narració com a narració amb focalització interna.

En l'exposició dels fets, però, hi ha lloc per a la inclusió d'altres veus. El narrador recorre al 'Discurs citat', concretament al 'Discurs citat directe', a través del qual reproduïx fidelment les paraules d'altres personatges, concretament de la dispesera ('«*Es ist Post für Sie gekommen, von zu Hause!*» (l.4, '«Ha arribat correu per a vostè, de casa seva!»'), i del pare, a través de la carta que el narrador reproduïx íntegrament, sembla. Precisament hem vist que aquesta carta acomplia una funció doble: d'una banda aportava dades importants per a la contextualització de la història, i de l'altra servia per oferir-nos indirectament informacions sobre el caràcter del narrador fetes des d'una perspectiva externa al narrador, però molt fiable.

#### ELABORACIÓ FORMAL

He anat apuntant en l'anàlisi efectuada fins ara alguns elements que cal tractar amb deteniment en aquest apartat, i que cal interpretar com a recursos que el narrador emprava per tal de reforçar o construir el sentit del text.

En primer lloc cal esmentar la qüestió de l'ús dels temps verbals. A CAMP he analitzat els diferents temps verbals que apareixen en aquest fragment, i he intentat atribuir-los una funció discursiva determinada partint de les indicacions temporals que ens apareixen al text. Segons això, en primer lloc trobem un passat on se situa

l'anècdota central de la narració, que quedat remarcad com a passat relativament allunyat: *'Später dachte ich oft darüber nach...'* (1.21, 'Més endavant vaig rumiar sovint'); *'ein Leben, das mir damals, bevor ich Hedwig kannte, als ganz passabel erschien...'* (1.24-25, 'una vida que aleshores, abans de conèixer Hedwig, em semblava ben passable'). En segon lloc, un present des del qual el narrador mira el passat, un present dominat per la rutina laboral: *'in den sieben Jahren, die ich allein hier in der Stadt lebe...'* (1.9, 'al llarg dels set anys que fa que visc sol aquí a la ciutat...'); *'und ich sitze am Telefon und warte auf Anrufe...'* (1.39, 'i jo sec al costat del telèfon i espero les trucades...'). I finalment un futur hipotètic que l'arribada de Hedwig ha impedit, tot produint un canvi radical en la previsible vida del protagonista: *'Ich sehe mich in diesem Leben herumstehen, sehe mich lächeln, höre mich reden...'* (1.29-30, 'em veig voltant per aquesta vida, m'hi veig somrient, m'hi sento parlant...').

Trenca l'harmonia d'aquest repartiment clar de funcions l'últim paràgraf del fragment: en aquest paràgraf el narrador segueix parlant de les activitats que constitueixen la seva quotidianitat, però un cop deixat de banda el tema del treball, i abordant ara el tema del temps lliure, el narrador passa a emprar altra vegada el passat: *'an den Sonntagen eine Abendmesse, zu der ich meistens zu spät kam...'* (1.55-56, 'els diumenges una missa de tarda, a la qual normalment arribava massa tard...'). Aquest canvi fa que ens haguem de qüestionar altra vegada la funció dels temps i la seva 'objectivitat'. Haurem d'esperar a la continuació del relat per confirmar una cosa que a aquestes alçades només pot qualificar-se de sospita: el temps de la narració té més a veure amb la percepció subjectiva del personatge/ narrador que amb una intenció objectivadora d'exposició dels fets narrats. És a dir, l'experiència transcendental que es converteix en el nucli argumental del text, el canvi produït en la vida de Walter Fendrich, ens és explicat des d'una perspectiva completament personal en la qual la dimensió temporal té poc a veure amb la cronologia i el discórrer objectiu del temps, i més amb un ordre de valors subjectius que el personatge anirà desgranant al llarg del text. Però de moment només podem formular aquesta idea com a hipòtesi.

El segon aspecte que cal comentar en aquest apartat, la presència del qual contribueix a reforçar la hipòtesi inicial d'interpretació del text que acabo d'exposar, és el protagonisme que la veu narrativa té en l'articulació del discurs, en detriment de preponderància de la linealitat argumental. Ja ho he comentat més amunt, però aquí cal insistir en la funció que aquest tret aconpleix en el text: el narrador ens instal·la en el

flux de la seva consciència i sembla assenyalar-nos que aquest serà el camí que seguirem a partir d'ara.

En darrer lloc, cal esmentar l'ús d'una imatge que confereix una forta cohesió en el text en aquests inicis –una imatge altrament molt utilitzada per Böll–, i que té un ús referencial, un ús metafòric i, en darrer terme, un ús simbòlic: el tren. Hedwig arriba en tren i Walter la va a recollir a l'estació finalment. De no haver-ho fet, el protagonista ens narra en aquests termes què hauria passat: *'Ich wäre in ein anderes Leben eingestiegen, wie man aus Versehen in einen anderen Zug einsteigt, ein Leben, das mir damals, bevor ich Hedwig kannte, als ganz passabel erschien.'* (1.23-25, 'm'hauria enfilat dalt d'una altra vida com el que per descuit s'enfila en un altre tren, una vida que aleshores, abans de conèixer Hedwig, em semblava ben passable.'). La imatge de la vida com a un tren és una metàfora que adquireix caràcter simbòlic en el moment en què Walter decideix enfilarse al tren 'veritable' de la seva vida, com ja veurem més endavant. En tot cas, l'ús d'aquest element, no reforça només la plasticitat i el caràcter literari del passatge, sinó que contribueix a donar transcendència a l'anècdota narrada.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

En aquest fragment inicial de l'obra queda perfectament definida la perspectiva des de la qual s'articularà el relat, i ja podem intuir que el narrador ens oferirà no només l'exposició d'uns fets determinats sinó les conseqüències que tenen aquests fets en el seu món interior. La presència sovintejada d'excursos i l'ús particular dels temps verbals ens reforcen la impressió que la narració es basarà fortament en la percepció subjectiva de la realitat del protagonista de l'obra.

## **Anàlisi de la traducció de Carme Serrallonga**

En la traducció de Serrallonga es mantenen en general el to i les característiques del text original, per bé que cal comentar algunes modificacions en alguns aspectes estructurals bàsics, com els diferents plans temporals que presenta el text, d'una banda, i de l'altra algunes qüestions de registre i elaboració formal en l'ús del llenguatge.

### REGISTRE

#### CAMP

És en el tractament de l'aspecte temporal on cal consignar les alteracions més importants fetes en la traducció, però cal comentar també altres elements del text.

#### *Lèxic*

Pel que fa a l'aspecte lèxic, en la traducció trobem algunes imprecisions que afecten lleugerament el sentit original del text. Vegem-ne les més importants:

Al final del primer paràgraf, entre les línies 7 i 8 de l'original, el narrador explica l'ensurt que té en veure que la carta que el seu pare li ha enviat és una carta de caràcter urgent: el protagonista ho reconeix en el segell que porta la misiva a la coberta; en lloc d'haver-hi el segell corrent d'una oficina de correus, hi ha el de la *Bahnpost* ('correus de ferrocarrils'). El lector alemany dels anys cinquanta reconeixia perfectament aquestes dues institucions, i els seus segells; Carme Serrallonga, en la seva traducció no opta per buscar un equivalent funcional a *Bahnpost*, que fos reconegut pel lector català dels seixanta, però la seva traducció tampoc és explicativa, de manera que el passatge és una mica confús: '*jo vaig saltar del llit tot sobresaltat, perquè en lloc del segell rodó de l'oficina de Correus reconeixia el segell ovalat del despatx de les estacions.*' (1.6-8)

En el passatge on Walter Fendrich descriu la seva quotidianitat d'ençà que treballa en la reparació a domicili de rentadores automàtiques, diu: '*...sind die Wochenenden und die Montage unruhig. Gerade an Samstagen und Sonntagen, wenn sie dienstfrei haben, spielen die Ehemänner...*' (1.36-38, 'els caps de setmana i els dilluns són moguts. Precisament els dissabtes i diumenges, quan tenen lliure, els homes casats remenen...'). Serrallonga tradueix: '*se m'havia acabat la tranquil·litat dels finals*

*i dels començaments de setmana. Justament els dissabtes i diumenges, que són dies de descans, els marits es dediquen a jugar...* '(1.35-37). Serrallonga parla de '*finals i començaments de setmana*' de forma molt imprecisa, quan el narrador justament relaciona els dies concrets de festa dels treballadors ('*wenn sie dienstfrei haben*' ('quan tenen lliure')), i els dilluns (com a conseqüència dels festius), amb la màxima activitat professional del protagonista. També l'adjectiu '*dienstfrei*' és poc encertat; Serrallonga opta per una paraula, '*descans*', que pot ser interpretada moralment, '*que són dies de descans*', i la idea en el text original és senzillament: quan no treballen.

També sembla imprecisa la traducció de l'adjectiu '*entlegen*' al sintagma '*in entlegene Vororte*' (1.40, 'en barris allunyats'); Serrallonga tradueix '*barriades desavinents*' (1.40). Fendrich vol dir que els barris són lluny i que costa temps arribar-hi; aquesta interpretació també és possible en el text de Serrallonga, però més aviat sembla que el narrador al·ludeixi a les característiques del barri; '*desavinent*' sembla una valoració despectiva de la gent que hi viu.

Un darrer comentari mereix la traducció de la descripció que Fendrich fa de la seva actitud desmenjada i superior davant dels 'homes casats' a l'hora de fer les reparacions de les seves màquines. El text original diu: '*ich genieße dann meine eigene Lässigkeit, mit der ich die Werkzeugtasche...*' (1.45, 'aleshores gaudeixo de la meua pròpia indiferència, amb la qual...'); Serrallonga tradueix '*aleshores jo, amb una estudiada indolència, obro...*' (1.44). La traducció recorda al passatge inicial de *Ansichten eines Clowns* (*Opinions d'un pallaso*), on el pallaso, un personatge certament paral·lel a Fendrich en molts aspectes, així com tota la història, defineix la seva rutina amb aquest sintagma '*einstudierte Lässigkeit*'. En aquesta novel·la, però, no apareix enlloc l'*estudiada* indolència de la traducció.

Altres qüestions de lèxic, relacionades amb el registre, les veurem a TENOR.

### *Sintaxi i Text*

Més important que les qüestions lèxiques, per la seva transcendència textual, és la traducció que Serrallonga fa dels temps verbals, que com ja he dit tenen en el text original un tractament peculiar.

En primer lloc cal comentar una petitesa. A les línies 7-8 del text alemany fa el text: *‘da ich statt des runden Stempels einer Postanstalt den ovalen der Bahnpost erkannte.’* (‘perquè en lloc del segell rodó d’una oficina de correus vaig reconèixer l’oval de correus de ferrocarrils’). Serrallonga opta per usar el pretèrit imperfecte i no el passat perifràstic d’indicatiu, *‘perquè en lloc del segell rodó de l’oficina de Correus reconeixia el segell ovalat del despatx de les estacions’* (1.7-8)

En el segon paràgraf, Serrallonga altera l’ús de temps del text original, de manera que el present des del qual Fendrich narra es veu transformat també en el mateix passat de la resta del relat: *‘Vater, der Telegramme haßt, hat mir in den sieben Jahren, die ich allein hier in der Stadt lebe, nur zwei solcher Briefe mit dem Stempel der Bahnpost geschickt:...’* (1.9-10, ‘El pare, que odia els telegrams, als llarg dels set anys que fa que visc sol aquí a la ciutat m’ha enviat només dues d’aquestes cartes amb el segell de ferrocarrils:...’). La traducció de Serrallonga fa: *‘El pare, que odiava els telegrams, en els set anys que feia que jo vivia sol aquí, a ciutat, m’havia enviat només dues cartes tirades a l’estació...’* (1.9-10). De cop, tota la història se situa en el passat, de manera que el present de l’escriptura ja no té res a veure amb el relat, quan en el text original veiem que sí.

Serrallonga segueix mantenint aquest tractament quan més endavant el narrador torna a referir-se al seu present habitual en la frase, *‘perquè, d’ençà que m’havia especialitzat en la reparació i control de rentadores mecàniques automàtiques, se m’havia acabat la tranquil·litat...’* (1.34-35). La traductora, però, en aquest mateix paràgraf introdueix sobtadament el present del text original, tot provocant una incoherència que no és difícilment justificable: *‘Justament els dissabtes i diumenges, que són dies de descans, els marits es dediquen a jugar...; jo, assegut al costat del telèfon, espero els avisos que sovint em fan anar a barriades desavinents.’* (36-40)

A partir d’aquest moment, Serrallonga segueix el mateix esquema temporal que hi ha present al text original, però l’inici de la seva traducció és desconcertant i no contribueix gens a emmarcar la història en cap dels seus possibles plans: més objectiu, més subjectiu.

## TENOR

Pel que fa al TENOR, cal dir que en general Serrallonga tendeix a usar un registre lingüístic en el lèxic una mica més elevat que el de l’original. El que fa literari



el text original, com deia al començament d'aquesta anàlisi, és més aviat el tractament formal de les estructures, i el seu caràcter evocador i reflexiu, més que no pas el nivell del llenguatge.

a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

Els següents elements lèxics corresponen a un registre lingüístic que sembla més elevat que el que fa servir el narrador a l'original, i que per tant, contribueixen a associar-lo a una persona d'una altra condició social, o amb una altra formació:

'*hi havia a la meva **cambrà***' (1.6); '*més endavant vaig **meditar** sovint*' (1.21); '*barriades **desavinents***' (1.40); '*fills elèctrics **malmesos***' (1.41); '*la missa **vespertina***' (1.54)

També en la carta del pare hi ha elements d'una formalitat superior a la que fa servir ell en l'original: '***mostrar-te simpàtic***' (1.15); '***Intenta d'imaginar-te***' (1.15-16); '*amb el **traït** del migdia*' (1.18); '*ja no puguis venir a **visitar-me***' (1.19)

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Ja hem parlat de l'efecte que té el tractament de la dimensió temporal en la traducció a l'hora de fixar el CAMP. També l'estat emocional del personatge se'n veu ressentit en tant que la distància entre el narrador i els fets narrats, en aquest inici, és superior a la de l'original.

A banda d'això, cal comentar dos petits passatges. A l'inici de la narració, Fendrich parla en dues ocasions de la '***seva dispesera***' (*meine Wirtin*); Serrallonga no tradueix el possessiu –que atorga als personatges una certa proximitat afectiva–, i fa simplement: '*la dispesera*' (1.2 i 1.4).

En la carta del pare hem reconegut un cert to admonitori o d'advertència de cara al fill. El pare aconseguia aquest efecte iniciant cadascuna de les oracions de la carta amb un verb en imperatiu amb el qual intentava incidir en el seu comportament. Aquest recurs culmina amb l'ús de l'imperatiu '***Bedenke:***' (1.17, 'Tingues present:'), seguit de dos punts. Els informants m'indiquen que aquest ús confereix severitat al text. Serrallonga tradueix senzillament '*Pensa que...*' (1.17), tot rebaixant el to 'greu' de la carta i no reproduint el caràcter cada vegada més intens d'aquestes advertències.

## ELABORACIÓ FORMAL

A CAMP ja hem parlat de la distorsió del tractament dels temps verbals en la traducció i del desconcert que això provoca a l'hora de situar correctament els plans de lectura i d'interpretar el text. Les repercussions de tot plegat són extensibles a l'ELABORACIÓ FORMAL. Inicialment hem de considerar l'estructura temporal de la narració com una estratègia compositiva del narrador, amb unes funcions determinades, que ja he dit que calia confirmar més endavant. En la traducció aquest aspecte és problemàtic.

Un altre aspecte problemàtic és el tractament d'alguns recursos compositius usats pel narrador en l'original, especialment la repetició d'estructures sintàctiques. Vegem els següents passatges:

- *'Ich wäre in ein anderes **Leben eingestiegen**, wie man aus Versehen in einen anderen **Zug einsteigt**, ein **Leben**, das mir **damals**, bevor ich Hedwig kannte, als ganz passabel erschien. So **nannte ich es jedenfalls**, wenn ich mit mir selbst darüber sprach, aber **dieses Leben**, das für mich bereitstand wie **der Zug** auf der anderen Seite des Bahnsteigs, **der Zug**, den man genommen hätte, **dieses Leben lebe ich jetzt in meinen Träumen**, und ich weiß, daß die Hölle geworden wäre, was mir damals passabel erschien: Ich sehe mich **in diesem Leben...**'* (1.23-29, 'm'hauria **enfilat dalt d'una altra vida**, com el que per descuit s'enfila **en un altre tren**, una **vida** que **aleshores**, abans de conèixer Hedwig, em semblava ben passable. **Així l'anomenava** jo en tot cas quan en parlava amb mi mateix, però **aquesta vida** que m'estava esperant com **el tren** a l'altra banda de l'andana, **el tren** que un havia estat a punt d'agafar, **aquesta vida** la **visc** ara en els meus somnis, i sé que allò que **aleshores** em semblava ben passable s'hauria convertit en un infern: em veig voltant per **aquesta vida...**'

En aquest passatge el narrador estableix un paral·lelisme entre la imatge del tren i el sentit de la vida, i per fer-ho presenta diferents 'definicions' de la vida, tot repetint i aclarint l'abast d'aquest terme. La repetició del sintagma '*ein /dieses Leben //der Zug*',

seguits d'una oració de relatiu és la base sintàctica d'aquest passatge i també el seu nucli pel que fa al significat. La traducció de Serrallonga fa:

- ‘m’hauria **embarcat en una vida** diferent com quan per equivocació pugues **en un altre tren, en la mena de vida que en un altre temps**, abans de conèixer Hedwig, em semblava del tot acceptable. En tot cas, **així m’ho deia** parlant amb mi mateix, però, **aquesta vida** estava a la meua disposició com **el tren a l’altre cantó de l’andana, el tren** que has estat a punt d’agafar, **aquesta vida**, ara només la visc en els meus somnis, i sé que hauria estat un infern allò que en altre temps trobava ben acceptable: m’hi veig dispers, en **aquella vida...**’ (1.22-28)

La imatge comença amb el verb ‘*einsteigen*’, que vol dir pujar en un vehicle; i el verb es repeteix dues vegades tot creant un paral·lelisme entre ‘enfilarse a la vida’ i ‘enfilarse al tren’. Serrallonga tria dos verbs diferents, el primer del qual, ‘*embarcar-se*’ fa referència a pujar a un vaixell, i metafòricament a un projecte. Tot seguit el narrador intenta definir la vida tot partint de la inconcreció, ‘*ein Leben, das...*’ (‘una vida que...’); la traductora recorre ja a una construcció més referencial: ‘*en la mena de vida que...*’. En canvi, per concretar el tipus de vida al qual es refereix, el narrador al·ludeix tot seguit al temps concret del passat en què situa la narració, ‘*damals*’ (‘aleshores’), mentre Serrallonga opta aquí per la indeterminació ‘*en un altre temps*’. De forma reflexiva, el narrador presenta la metàfora que està fent servir com la manera amb què intentava visualitzar aleshores la transformació que estava experimentant, ‘*So nannte ich es jedenfalls...*’ (‘Així l’anomenava jo en tot cas...’); Serrallonga rebaixa la intenció del narrador de cristal·litzar la metàfora tot dient, ‘*En tot cas, així m’ho deia...*’. La voluntat explicativa i discursiva del narrador també es veu afectada en la reproducció del període que segueix, que presenta la següent estructura: ‘*aber dieses Leben + oració de relatiu [...] dieses Leben + oració principal [...] : in diesem Leben*’. La traducció de Serrallonga d’aquest període comença amb la separació de la conjunció ‘però’ de l’explicació, tot provocant un efecte estrany; tot seguit apareix una oració principal iniciada amb ‘*aquesta vida*’ que perd el caràcter explicatiu de l’oració de relatiu de l’original; el període acaba amb el resum ‘*aquella vida*’ tot remarcant una distància que no hi ha en l’original.

En el passatge següent també es produeixen alteracions en la reproducció d'estructures:

- *‘ich genieße dann meine eigene Lässigkeit, mit der ich die Werkzeugtasche öffne, prüfe mit gestülpten Lippen den Schaden, hantiere ruhig an Schaltern, Hebeln und Verbindungen herum und erkläre freundlich lächelnd, während ich die vorschriftsmäßige Mischung Seifenpulver herstelle, nochmals den Arbeitsgang der Maschine, lasse sie dann laufen, und während ich mir die Hände wasche, höre ich mir höflich die dilettantischen Fachsimpelien des Hausherrn an, der glücklich ist, seine technischen Kenntnisse ernstgenommen zu sehen.’* (1.45-52, ‘aleshores gaudeixo de la meva pròpia indiferència, amb la qual obro la caixa de les eines, examino amb els llavis arronsats l’avaría, manipulo tranquil·lament interruptors, palanques i connexions, i torno a explicar amb un somriure amable, mentre preparo la barreja de sabó reglamentària, el programa de la màquina, aleshores la poso en marxa, i mentre em rento les mans m’escolto educadament els tecnicismes de dilettant del senyor de la casa, que és feliç de veure com algú es pren seriosament els seus coneixements tècnics.’)

En aquest passatge, el narrador ironitza sobre els nous hàbits nascuts amb la incipient societat del benestar i també sobre la pròpia actitud al respecte: d’alguna manera Fendrich es presenta com algú que sap aprofitar-se d’aquesta situació. Al darrere d’aquesta ironia es reconeix d’alguna manera un menyspreu cap a la mecanització de la societat. L’estructura del text original es veu encapçalada per sintagma *‘ich genieße dann meine eigene Lässigkeit...’* (1.45, ‘aleshores gaudeixo de la meva pròpia indiferència...’), seguit d’un llistat de verbs, el primer dels quals apareix en una oració de relatiu i la resta en oracions principals, que descriuen les accions mecàniques que Fendrich fa en una actitud de perdonavides: *‘...die Werkzeugtasche öffne, prüfe ... den Schaden, hantiere... und erkläre, während .... herstelle, lasse sie dann laufen, und während ... wasche, höre...’* (1.45-49, ‘obro la caixa de les eines, examino... l’avaría, manipulo... i torno a explicar ..., mentre preparo, aleshores la poso en marxa, i mentre em rento ..., m’escolto...’.)

La traducció fa:

- *‘aleshores jo, amb una estudiada indolència, obro la cartera on porto les eines, tot arrufant els llavis, comprovo les avaries, manipulo amb tota calma interruptors, palanques i connexions, i explico amb amables somriures, un altre cop, posant-hi la mida justa prescrita de sabó en pols, el funcionament de la rentadora. La deixo engegada i mentre em rento les mans, escolto amb deferència els comentaris tècnics de l’aficionat que és l’amo de la casa, el qual se sent feliç de veure que algú s’interessa en els seus coneixements.’* (l. 44-50)

En el text de Serrallonga hi ha una primera alteració en el capçal de l’estructura: la frase *‘ich genieße meine eigene Lässigkeit...’* es converteix en un circumstancial de mode *‘amb una estudiada indolència’* que afegeix l’element ‘estudiar’ i suprimeix l’element ‘gaudir’ i l’element possessiu *‘meine’*, la qual cosa confereix un to diferent en l’actitud del narrador: més que ironia hi ha un cert cinisme en els seus actes. La traductora limita l’abast d’aquest circumstancial a l’acció d’obrir la cartera (semblaria millor traduir ‘caixa de les eines’) perquè tot seguit introdueix un altre circumstancial *‘tot arrufant els llavis’*, que encapçala la resta de les accions: *‘tot arrufant els llavis, comprovo ..., manipulo..., i explico.’* A més a més, la traductora altera la puntuació del passatge introduint un punt en el llistat d’accions del personatge, amb la qual cosa es trenca la progressió del llistat i la ironia, que culmina amb la frase *‘höre ich mir höflich die dilettantischen Fachsimpeleien des Hausherrn an, der glücklich ist, seine technischen Kenntnisse ernstgenommen zu werden.’* (...m’escolto educadament els tecnicismes de diletant del senyor de la casa, que és feliç de veure com algú es pren seriosament els seus coneixements tècnics.) També aquesta frase està traduïda de forma inadequada, especialment pel que fa al vocabulari: el verb *‘ernstnehmen’* (prendre’s seriosament) està traduït com a *‘interessar-se’* i els seus *‘technischen Kenntnisse’* (coneixements tècnics) només per *‘coneixements’*, amb la qual cosa la ironia del narrador es veu rebaixada.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

El text de Serrallonga reproduïx els trets bàsics essencials d’aquest monòleg, però introdueix algunes alteracions en l’estructura del text, especialment en el temps i en la forma, de manera que CAMP i TENOR se’n ressenten. La formalitat del llenguatge és

en la traducció una mica més alta que en l'original, i la composició del text no contribueix en alguns passatges a subratllar adequadament les intencions expressives del narrador.

## 2.1.2. Anàlisi del segon fragment

### **Text original**

Mit der Erinnerung an diese Sommersonntagabende im Gymnasium fiel es wie eine Lähmung über mich: Graue Dunkelheit lag in den Fluren, einzelne, einsame Mützen hingen an den Kleiderhaken vor den Klassenzimmern, der Boden war frisch geölt, die Silberbronze am Denkmal für die Gefallenen glimmerte matt neben dem

5 schneeweißen, großen Viereck, wo sonst das Hitlerbild gehangen hatte, und blutrot leuchtete Scharnhorsts Kragen neben dem Lehrerzimmer. Einmal versuchte ich, ein gestempeltes Zeugnisformular, das auf dem Tisch des Lehrerzimmers lag, einzustecken, aber das Formular war so feierlich steif und raschelte so sehr, als ich es zusammenfalten und unters Hemd schieben wollte, daß Vater, der an einem Schrank

10 stand, sich umwandte, es mir zornig aus der Hand nahm und auf den Tisch zurückwarf. Er versuchte nicht es zu glätten, schimpfte auch nicht mit mir, aber von da an mußte ich immer draußen im Flur auf ihn warten, allein mit Scharnhorsts blutrotem Kragen und allein mit der Röte von Iphigenies Lippen, deren Bild neben der Oberprima hing, und es blieb mir nichts als die dunkelgraue Dunkelheit im Flur

15 und hin und wieder ein Blick durch den Spion in die Oberprima. Aber auch der Spion gab nur den Blick in dunkelgraue Dunkelheit frei. Einmal fand ich ein Herz-As auf dem frisch geölten Boden: Das Rot war dasselbe wie von Iphigenies Lippen und Scharnhorsts Kragen, und durch den Geruch des frischen Öls hindurch roch ich den der Schulspeisung. Vor den Klassenzimmern sah ich deutlich die kreisrunden

20 Spuren der heißen Kanister im Linoleum, und dieser Suppengeruch, der Gedanke an den Kanister, der am Montagmittag vor unserer Klasse stehen würde, weckte meinen Hunger, den das Rot aus Scharnhorsts Kragen, das Rot von Iphigenies Lippen und das Rot des Herz-As nicht zu stillen vermochten. Wenn wir auf dem Heimweg waren, bat ich Vater, doch bei Fundahl, dem Bäckermeister, eben hineinzusehen,

25 guten Abend zu sagen und beiläufig nach einem Brot zu fragen oder nach einem Rest des dunkelgrauen Kuchens, dessen Marmeladeschicht so rot war wie Scharnhorts Kragen. Ich sprach Vater, während wir durch die stillen, dunklen Straßen nach Hause gingen, den ganzen Dialog vor, den er mit Fundahl führen sollte – um unserem Besuch den Schein der Zufälligkeit zu geben. Ich wunderte mich selbst über meine

30 Erfindungsgabe, und je näher wir Fundahls Laden kamen, um so dringender wurden meine Vorstellungen, um so besser wurde der imaginäre Dialog, den Vater mit

Fundahl hätte führen sollen. Vater schüttelte den Kopf, weil Fundahls Sohn in seiner Klasse und ein schlechter Schüler war, aber wenn wir Fundahls Haus erreicht hatten, blieb er stehen, zögernd. Ich wußte, wie schwer es für ihn war, bohrte aber weiter,  
35 und jedesmal machte Vater eine so eckige Wendung, wie sie Soldaten in den Lustspielfilmen machen, trat in die Tür und klingelte bei Fundahls: Sonntagabend um zehn, und es spielte sich immer wieder dieselbe stumme Szene ab: Irgend jemand öffnete, aber niemals Fundahl selbst, und Vater war zu verlegen und zu erregt, um auch nur guten Abend zu sagen, und Fundahls Sohn, seine Tochter oder seine Frau,  
40 wer immer auch in der Tür stand, rief nach rückwärts in den dunklen Flur: »Vater, der Studienrat.« Und Vater wartete stumm, während ich hinter ihm stehenblieb und die Gerüche des Fundahlschen Abendessens registrierte: Es roch nach Braten oder geschmortem Speck, und wenn die Tür zum Keller offenstand, roch ich den Brotgeruch. Dann erschien Fundahl, er ging in den Laden, brachte ein Brot, das er  
45 nicht einwickelte, hielt es Vater hin, und Vater nahm es, ohne etwas zu sagen. Beim erstenmal hatten wir weder Aktentasche noch Papier bei uns, und Vater trug das Brot unter dem Arm nach Hause, während ich stumm neben ihm herging und seinen Gesichtsausdruck beobachtete: Es war immer ein heiteres stolzes Gesicht, und es war nichts davon zu sehen, wie schwer es ihm geworden war. Als ich ihm das Brot  
50 abnehmen wollte, um es zu tragen, schüttelte er freundlich den Kopf, und später, wenn wir wieder sonntags abends an den Bahnhof gingen, um die Post für Mutter in den Zug zu werfen, sorgte ich immer dafür, daß wir eine Aktentasche mithatten. Es kamen Monate, in denen ich mich schon dienstags auf dieses Extrabrot zu freuen anfang, bis an einem Sonntag plötzlich Fundahl selbst uns die Tür öffnete, und ich  
55 sah seinem Gesicht gleich an, daß wir kein Brot bekommen würden: Die großen dunklen Augen waren hart, das schwere Kinn wie das einer Denkmalsfigur, und er bewegte die Lippen kaum, als er sagte: »Ich kann Brot nur auf Marken abgeben und auch auf Marken nicht am Sonntagabend.« Er schlug uns die Tür vor der Nase zu, dieselbe Tür, die heute der Eingang zu einem Café ist, in dem der örtliche Jazzclub  
60 tagt. Ich hatte das blutrote Plakat gesehen: strahlende Neger, die ihre Lippen auf die goldenen Mundstücke von Trompeten pressen.

Damals dauerte es einige Sekunden, bis wir uns gefaßt hatten und nach Hause gingen, ich mit der leeren Aktentasche, deren Leder so schlaff wie das eines Einkaufsbeutels war. Vaters Gesicht war nicht anders als sonst: stolz und heiter. Er  
65 sagte: »Ich habe seinem Sohn gestern eine Fünf geben müssen.«



## Traducció de treball

Amb el record d'aquells vespres de diumenge d'estiu a l'institut s'abatia damunt meu una mena de paràlisi: hi havia una foscor grisa als passadissos, penjaven gorres soltes, soles, als penjadors de davant de les classes, el terra estava acabat d'oliar, el bronze argentat del monument als caiguts tenia una lluïssor esmorteïda al costat del

5 rectangle gran i blanc com la neu, on havia penjat altrament el retrat de Hitler, i al costat de la sala de professors brillava vermell com la sang el coll de la guerrera de Scharnhorst. Una vegada vaig intentar amagar-me un butlletí de notes segellat que hi havia damunt de la taula de la sala de professors, però el butlletí era tan solemnement rígid i va cruixir tant quan vaig voler doblegar-lo i ficar-lo sota la camisa que el pare,

10 que era davant d'un armari, es tombà, me'l prengué furiós de la mà i el llançà altra vegada damunt de la taula. No va intentar allisar-lo, tampoc em va esbrincar, però a partir d'aleshores vaig haver d'esperar-lo sempre fora al passadís, tot sol amb el coll de la guerrera vermell com la sang de Scharnhorst i tot sol amb la vermellor dels llavis d'Ifigènia la imatge de la qual penjava al costat de la classe de darrer curs de

15 batxillerat, i no em quedava res més que la foscor gris fosca del passadís i de tant en tant un cop d'ull a través de la finestreta de la classe de darrer curs de batxillerat. Però la finestreta només permetia la mirada en la foscor gris fosca. Una vegada vaig trobar un as de cors al terra acabat d'oliar: el vermell era el mateix que el dels llavis d'Ifigènia i del coll de Scharnhorst, i a través de l'olor de l'oli fresc vaig sentir el del

20 ranxo de l'escola. A davant de les classes veia clarament les marques rodones dels bidons calents a damunt del linòleum, i aquella olor de sopa, la idea del bidó que hi hauria el dilluns al migdia al davant de la nostra classe em despertava la gana que el vermell del coll de la guerrera de Scharnhorst, el vermell dels llavis d'Ifigènia i el vermell de l'as de cors no podien sadollar. Quan tornàvem cap a casa,

25 demanava al pare de fer un cop d'ull –per què no– a casa de Fundahl, el forner, de dir bona nit i de passada de demanar un pa o les restes d'un pastís gris fosc la capa de melmelada del qual era tan vermella com el coll de la guerrera de Scharnhorst. Recitava al pare, mentre anàvem pels carrers tranquils i foscos cap a casa, el diàleg sencer que havia de mantenir amb Fundahl –per tal de donar a la nostra visita l'aire

30 de la casualitat–. Jo mateix em meravellava de la meva inventiva i com més ens acostàvem a la botiga de Fundahl, més intenses es tornaven les meves idees, més perfecte era el diàleg imaginari que el pare hauria hagut de mantenir amb Fundahl. El

pare feia que no amb el cap perquè el fill de Fundahl era a la seva classe i un alumne dolent, però quan havíem arribat a la casa de Fundahl es quedava parat dubtant. Jo  
35 sabia com era de difícil per a ell, però seguia burxant, i cada vegada el pare feia un gir bruscat, tal com el fan els soldats a les pel·lícules còmiques, anava cap a la porta i trucava a casa dels Fundahl: diumenge al vespre a les deu, i una i altra vegada tenia lloc la mateixa escena muda: un o altre obria, però mai Fundahl mateix, i el pare estava massa confós i massa excitat com per dir ni tan sols bona nit, i el fill de  
40 Fundahl, la seva filla o la seva dona, el que hi hagués a la porta, cridava cap a dintre en el passadís fosc: «Pare, el senyor professor<sup>103</sup>». I el pare esperava callat, mentre jo em quedava parat al seu darrere i registrava les olors del sopar dels Fundahl: feia olor de rostit o de cansalada guisada, i quan la porta del celler era oberta, sentia l'olor del pa. Aleshores apareixia Fundahl, anava cap a la botiga, portava un pa sense  
45 embolicar l'allargava al pare i el pare l'agafava sense dir res. La primera vegada no dúiem ni cartera ni paper, i el pare va portar el pa sota el braç cap a casa, mentre jo el seguia mut al seu costat i observava l'expressió de la seva cara: seguia sent una cara alegre i orgullosa, no s'hi podia reconèixer gens com havia estat de difícil per a ell. Quan vaig voler agafar-li el pa per portar-lo jo, va fer que no amablement amb el cap  
50 i més endavant, quan els diumenges al vespre tornàvem a anar a l'estació per llançar el correu per a la mare, sempre m'encarregava jo de dur amb nosaltres una cartera. Van venir mesos en què els dimarts jo ja començava a esperar il·lusionat aquest pa extra fins que un diumenge el mateix Fundahl ens obrí la porta, i jo li vaig veure de seguida a la cara que no ens donaria pa: els grans ulls foscos eren durs, el mentó  
55 pesat com el d'una figura d'un monument, i gairebé no va moure els llavis quan va dir: «Només puc donar pa a canvi de cupons i el diumenge al vespre ni tan sols a canvi de cupons». Ens va tancar la porta als nassos, la mateixa porta que avui és l'entrada d'un cafè, en què el club de jazz local es reuneix: negres radiants que premen els llavis a les embocadures daurades de les trompetes.  
60 Aleshores vam trigar uns segons fins que ens vam refer i vam anar-nos-en cap a casa, jo amb la cartera buida que tenia la pell tan flàccida com la d'una bossa d'anar a comprar. La cara del pare tenia la mateixa expressió de sempre: orgullosa i alegre. Va dir: «Ahir vaig haver de suspendre el seu fill.»

---

<sup>103</sup> La traducció exacta de 'Studienrat' fóra: catedràtic d'institut de secundària o bé professor titular d'institut.

## Traducció catalana de Carme Serrallonga

El record d'aquelles tardes de diumenge d'estiu em va fer venir com una mena d'entumiment: als corredors hi havia una penombra grisa i alguna gorra escadussera, solitària, havia quedat abandonada als penjadors de davant de les classes; el trespol era fregat feia poc amb oli; el bronze argentat del monument als caiguts mostrava la seva lluïssor mat al costat del gran rectangle blanc com la neu, on abans era penjat el retrat de Hitler, i al costat de la sala de professors, el coll militar de Scharnhorst<sup>104</sup> brillava color vermell-sang. Una vegada vaig intentar de ficar-me a la butxaca la llista de les notes, que vaig veure timbrada, damunt la taula de la sala de professors, però estava tan solemnement encarcerada i va cruixir tant en doblegar-la i voler-la amagar sota la camisa, que el meu pare, que estava dret davant un armari, es va girar, me la va arrabassar de les mans, irritat, i va llançar-la de nou damunt la taula. No es va preocupar d'allisar-la ni tampoc no va renyar-me, però a partir d'aquell dia sempre més vaig haver-lo d'esperar fora, sol amb el vermell del coll de Scharnhorst i sol amb el vermell dels llavis de l'Ifigènia del gravat que penjava al costat de la classe dels grans, i no em quedava res, llevat de la penombra grisa i fosca del corredor i, de tant en tant, una llambregada per la reixeta de la classe. Però la reixeta no deixava veure res, fora d'una penombra grisa i fosca. Una vegada vaig trobar un as de cors damunt del trespol acabat de fregar: el vermell era igual al dels llavis d'Ifigènia i al coll de Scharnhorst. Barrejades amb la flaire de l'oli recent, jo ensumava les flaires del menjar de l'escola.<sup>105</sup> Davant de la classe distingia clarament el rotlle que el bidó calent havia deixat sobre el linòleum, i aquella olor de la sopa i l'esperança del bidó que el dilluns al migdia hi hauria davant la nostra classe em despertaven una gana que ni el vermell del coll de Scharnhorst, ni el vermell dels llavis d'Ifigènia, ni el vermell de l'as de cors no aconseguien d'apaivagar. De tornada a casa li demanava al pare d'arribar-nos, tot caminant, a la botiga de Fundahl, el flequer, a dir-li bona nit i a demanar-li, com de passada, algun pa, o les sobralles d'algun d'aquells pastissos grisosos, pintats amb llepades de melmelada tan vermella com el coll de Scharnhorst. Jo li explicava, al pare, tot anant-nos-en a casa pels carrers foscos i silenciosos, el diàleg que ell hauria de sostenir amb Fundahl

---

<sup>104</sup> General prussià que contribuï a la desfeta de Napoleó i a l'alliberament de Prússia (N. del T.).

<sup>105</sup> Després de la guerra l'estat va organitzar un servei de socors a la infància, que consistia en la distribució a les escoles, al migdia, d'una menja calenta per als alumnes. (N. del T.)

30 perquè la nostra visita tingués un caire d'allò més casual. M'admirava de la pròpia inventiva, i com més ens apropàvem a la botiga de Fundahl, més perfectes esdevenien les meves idees, millor era l'imaginari diàleg que el meu pare havia de sostenir amb Fundahl. El pare feia que no amb el cap, decidit, perquè tenia el seu fill a classe i era un alumne pèssim, però així que arribàvem a la casa de Fundahl es  
35 quedava palplantat, dubtant. Jo sabia com li era de difícil, tot això, però hi insistia i tornava a insistir-hi, i per fi el pare girava de sobte, com fan els soldats dels films còmics, es dirigia a la porta de la botiga i trucava. Cada diumenge a les deu del vespre es representava la mateixa escena muda: algú obria; mai, però, el mateix Fundahl. El pare se sentia massa torbat i commogut per a poder donar ni tan sols el  
40 bona nit, i el fill de Fundahl, o la seva filla o la seva dona, que sempre es quedava dreta a la porta, cridaven cap endins del fosc corredor: "Pare, el senyor mestre!" I el meu pare esperava, sense dir res, mentre jo, dret al seu darrera, classificava les flaires del sopar dels Fundahl: se sentia olor de rostit, de cansalada fregida, i quan obrien la porta del celler, t'arribaven olors de pa. Aleshores apareixia Fundahl, passava a la  
45 botiga portant un pa que no embolicava, l'allargava al pare, i el pare l'agafava sense dir mot. La primera vegada no havíem portat ni cap cartera ni cap paper, i el meu pare hagué d'anar fins a casa amb el pa sota el braç, mentre jo caminava al seu costat tot espiant-li l'expressió de la cara: seguia essent un rostre alegre, orgullós, i res en ell no deixava entreveure que difícil li havia estat de fer allò. Vaig voler  
50 prendre-li el pa i portar-lo jo, però ell va moure el cap negativament, amb dolcesa; més endavant, si cap diumenge al vespre anàvem a l'estació per enviar alguna carta a la mare amb el tren, no em descuidava mai d'endur-me'n una cartera. Després van venir uns mesos en què, en arribar el dimarts, jo ja començava a esperar amb desfici aquell pa de més a més, fins que un diumenge va obrir la porta d'una revolada el  
55 mateix Fundahl i només de veure-li la cara ja vaig saber que no tindríem pa: els seus ulls foscos i grossos eren durs, el seu mentó pesant semblava el de les estàtues dels monuments, i amb prou feines si va moure els llavis per dir: "Només puc vendre pa amb cupons, i els diumenges al vespre, ni amb cupons." Ens va tancar la porta al nas, la mateixa porta que avui és l'entrada del seu cafè. S'hi reuneix el club de jazz de la  
60 localitat, i n'he vist un dels cartells: és de color de sang de bou amb uns negres lluents que premen amb els llavis trompetes d'embocadura daurada.  
Passaren uns segons abans no ens vam refer; ens en tornàrem cap a casa. Jo portava la cartera buida, amb el cuir tan flàccid com la bossa d'anar a plaça. Però la cara del

meu pare era la mateixa d'abans: orgullosa i alegre. Va dir: "Ahir vaig haver de  
65 donar un suspens al seu fill."

## Anàlisi del text original

### REGISTRE

#### CAMP

En aquest segon fragment extret de l'inici de la novel·la, continuació gairebé directa de l'anterior, es perfila més clarament l'espai en què cal emmarcar aquesta narració i els seus plans de lectura. Ja vàiem en l'anàlisi del primer fragment que el narrador, a través del tractament del temps i l'ús de digressions, centrava la narració en el seu discurs interior. Ara veurem que al costat de la narració de l'anècdota central de l'obra i al costat de les digressions relacionades amb el record o l'observació i comentari del present hi ha un tercer nivell de lectura: el nivell simbòlic. Aquesta dimensió cal introduir-la en l'anàlisi de CAMP, però la tractaré amb més deteniment a ELABORACIÓ FORMAL. En tot cas, les tres dimensions es barregen per configurar el relat i la veu del narrador.

En aquest fragment, Walter Fendrich relata dues anècdotes del passat, quan ell era nen; a la primera frase del passatge ja queda clar que ens veiem traslladats a l'esfera del record: *'Mit der Erinnerung an diese Sommersonntagabende im Gymnasium fiel es wie eine Lähmung über mich:...'* (1.1-2, 'Amb el record d'aquells vespres de diumenge d'estiu a l'institut s'abatia damunt meu una mena de paràlisi:...'). La narració que segueix es basa en el relat de les dues anècdotes esmentades: les anades de Fendrich a l'escola amb el seu pare, que n'és mestre, amb l'escena del furt del butlletí de notes, i les anades de tots dos a casa dels Fundahl a buscar pa, amb l'escena final on el forner els el nega. A través d'aquestes petites incidències el narrador intenta captar l'essència de la postguerra alemanya vista per uns ulls infantils, tot focalitzant dos elements que en el text aniran adquirint caràcter de símbol: l'escola i el pa. L'escola representa un espai on la Història es concreta en símbols, presents o absents: el monument als caiguts, el retrat absent de Hitler, la imatge del general prussià Scharnhorst, el personatge clàssic i goethià d'Ifigènia. El pa és la fam i la penúria de la postguerra, però també la solidaritat entre els homes; el pa és un element ja present al títol de l'obra *Das Brot der frühen Jahre* ('El pa dels anys joves'), i un dels símbols més recurrents en l'obra de Böll.

D'altra banda, en aquest passatge es reforça l'oposició de caràcters entre Walter Fendrich, encara infant, i el seu pare. En el primer fragment veiem la veu del pare en la carta citada textualment pel narrador. En aquest passatge, el pare, citat de forma molt breu, representa sempre un model de comportament contraposat al del fill en les anècdotes reproduïdes. Ho veurem a TENOR, a MODE i a E. FORMAL.

Vegem algunes característiques del text:

### *Lèxic*

En el text trobem alguns noms propis que fan referència a realitats històriques o culturals molt conegudes a Alemanya (i en alguns casos també a tot el món): *'Hitlerbild'* (1.5, 'el retrat de Hitler'); *'Scharnhorst'* (1.6), general prussià ; *'Iphigenie'* (1.13, 'Ifigènia'), personatge de la mitologia grega recollit per Goethe en una de les seves tragèdies. També té un caràcter referencial el *'Denkmal für die Gefallenen'* (1.4, 'monument als caiguts'), probablement dedicat als caiguts per Alemanya a la Primera i a la Segona Guerra Mundial.

Al text trobem un parell denominacions d'institucions o realitats característiques dels anys quaranta i cinquanta que avui en dia o bé han perdut la seva vigència, o bé s'han vist substituïdes per altres o bé reben un altre nom. Pel que fa a l'escola trobem: *'Oberprima'* (1.4, 'la darrera classe de batxillerat'), avui rep el nom de classe número 13 o 12; i el repartiment de sopa en bidons per als alumnes és cosa de l'època de postguerra: *'der Gedanke an den Kanister, der am Montagmittag vor unserer Klasse stehen würde'* (1.20-21, 'la idea del **bidó** que hi hauria el dilluns al migdia al davant de la nostra classe'); relatives a altres àmbits trobem: el racionament, *'Brot auf Marken'* (1.57, 'pa a canvi de cupons'); l'entreteniment, *'Lustspielfilme'* (1.36, 'pel·lícules còmiques'), gènere que avui dia rep el nom de *'Komödie'*, mentre el mot *'Spielfilme'* significa 'llargmetratge'.

Hi ha un conjunt de vocabulari que, malgrat la seva vigència actual, retrata una realitat històrica i de costums concreta, la dels anys quaranta i primers cinquanta del segle XX, que avui ens queda molt allunyada: *'Mützen'* (1.2, 'gorres'), el fet que els nens de l'escola duguessin una gorra; *'Kleiderhaken vor den Klassenzimmern'* (1.3, 'penjadors davant de les classes'); *'der Boden war frisch geölt'* (1.3, 'el terra estava acabat d'oliar'); *'die kreisrunden Spuren der heißen Kanister im Linoleum'* (1.19-20,

‘les marques rodones dels bidons calents a damunt del linòleum’); ‘*dieser Suppengeruch*’ (1.20, ‘aquella olor de sopa’).

En el fragment també hi ha lloc per al contrast amb el present, mitjans dels cinquanta, que es veu simbolitzat en les següents paraules: ‘*Jazzclub*’ (1.55); ‘*strahlende Neger*’ (1.58, ‘negres radiants’); ‘*goldenen Mundstücke von Trompeten*’ (1.58-59, ‘les embocadures daurades de les trompetes’).

Finalment cal fer referència al sistema de notes escolar i acadèmic alemany, que avui dia continua vigent, i que cal conèixer per interpretar bé la darrera frase del fragment: ‘»*Ich habe seinem Sohn gestern eine Fünf geben müssen*«’ (1.65, «Ahir vaig haver de suspendre el seu fill») Les notes positives van de l’1 al 4, essent l’1 la qualificació d’excel·lent i 4 la d’aprobat. Un 5 i un 6 representen notes insuficients.

### *Text*

Com deia al començament, en aquest fragment detectem de forma clara ja la presència d’un altre pla configurador del text: el pla simbòlic. El tractament simbòlic dels elements l’analitzaré detalladament, com ja he avançat, a ELABORACIÓ FORMAL. El narrador facilita al lector el reconeixement d’aquesta dimensió a través de la continuada repetició d’elements i del seu ús particular, com veiem en el següent exemple:

‘...und dieser Suppengeruch, ..., weckte meinen Hunger, den das Rot aus Scharnhorsts Kragen, das Rot von Iphigenies Lippen und das Rot des Herz-As nicht zu stillen vermochten.’ (1.20-23, ‘i aquella olor de sopa, ..., em despertava la gana que el vermell del coll de la guerrera de Scharnhorst, el vermell dels llavis d’Ifigènia i el vermell de l’as de cors no podien sadollar.’)

Que la interpretació d’aquesta imatge no és referencial sembla clar; la categoria de símbol que adquireix el color vermell en aquesta obra, element introduït justament en aquest passatge, es basa en la seva reiteració al llarg de la novel·la en moments claus, i en la naturalesa de les comparacions i les imatges on el narrador el fa servir.

Si observem el següent passatge, la idea del tractament simbòlic de la realitat per part del narrador quedarà reforçada. Les dues anècdotes del passat evocades pel narrador en tot aquest fragment, com ja deia, són l’escena del butlletí de notes a l’escola, i la del pa a casa dels Fundahl. Totes dues anècdotes podrien ser interpretades senzillament com a imatges amb caràcter testimonial del passat, altament



representatives d'una època decisiva en la vida de Fendrich. La dimensió simbòlica, l'intent de reproduir uns esquemes interpretatius de la realitat que superin la contingència de les anècdotes, la podem endevinar en la intenció deliberada per part del narrador de crear paral·lelismes entre aquestes escenes. Reprendré aquesta anàlisi a E. FORMAL, però ara veiem el passatge al qual al·ludia, que és el trànsit d'una de les anècdotes que reporta el narrador a l'altra:

*‘Wenn wir auf dem Heimweg waren, bat ich Vater, doch bei Fundahl, dem Bäckermeister, eben hineinzusehen, guten Abend zu sagen und beiläufig nach einem Brot zu fragen oder nach dem Rest des **dunkelgrauen** Kuchens, dessen Marmeladeschicht so **rot** war wie Scharnhorsts Kragen.’* (1.23-27, ‘Quan tornàvem cap a casa, demanava al pare de fer un cop d’ull –per què no– a casa de Fundahl, el forner, de dir bona nit i de passada de demanar un pa o les restes d’un pastís **gris fosc** la capa de melmelada del qual era tan **vermella** com el coll de la guerrera de Scharnhorst’)

Els colors amb què el narrador descriu el pastís de calcs Fundahl són els mateixos amb què el narrador descrivia l’escola: el gris fosc i el vermell. No es pot tractar en cap cas d’una casualitat.

## TENOR

### a) Origen geogràfic i històric del narrador

El narrador va construir la seva imatge a partir de la pròpia narració. En aquest passatge l’identifiquem ja plenament com a fill de la postguerra: *‘Es kamen Monate, in denen ich mich schon dienstags auf dieses Extrabrot zu freuen anfing...’* (1.52-54, ‘Van venir mesos en què els dimarts jo ja començava a esperar il·lusionat aquest pa extra, ...). Els fets aquí exposats són transcendentals en tant que la personalitat del narrador, un infant en els anys quaranta, es forja en aquest període històric. Els elements descrits minuciosament en el text, el detall i la precisió en l’evocació ens parlen d’experiències primeres i fonamentals; el passatge té un caràcter greu que contrasta amb algunes frivolitats aparegudes en el primer fragment.

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

El passat és, doncs, un element determinant en el text com a configurador de la personalitat del narrador. Aquest passatge il·lustra molt bé la manera com Walter Fendrich s'hi encara: l'evocació de la postguerra és altament poètica, entre altres coses perquè el que es recupera és una visió infantil del món.

### *Lèxic i Text*

La poeticitat del fragment no s'aconsegueix a través d'una formalitat extrema en el llenguatge, però sí en la minuciositat de les descripcions i en la repetició dels elements al llarg del text:

*'Graue Dunkelheit lag in den Fluren, einzelne, einsame Mützen hingen an den Kleiderhaken vor den Klassenzimmern, der Boden war frisch geölt, die Silberbronze am Denkmal für die Gefallenen glimmerte matt neben dem schneeweißen, großen Viereck, wo sonst das Hitlerbild gehangen hatte, und blutrot leuchtete Scharnhorsts Kragen neben dem Lehrerzimmer.'* (1.2-7, 'hi havia una foscor grisa als passadissos, penjaven gorres soltes, soles, als penjadors de davant de les classes, el terra estava acabat d'oliar, el bronze argentat del monument als caiguts tenia una lluïssor esmoreïda al costat del rectangle gran i blanc com la neu, on havia penjat altrament el retrat de Hitler, i al costat de la sala de professors brillava vermell com la sang el coll de la guerrera de Scharnhorst.)

En el fragment reproduït, els següents motius es veuen repetits en múltiples ocasions, amb petites variacions en la forma: *'Graue Dunkelheit'* ('foscor grisa'): a les línies 2, 14, 16 i 26; *'Der Boden war frisch geölt'* ('el terra estava acabat d'oliar'): a les línies 3, 17 i 18; *'Scharnhorsts Kragen'* ('el coll de la guerrera de Scharnhorst'): a les línies 6, 12, 18 i 22; i el *'rot'* ('el color vermell'): a les línies 5, 13, 17, 22, 26... En un primer nivell interpretatiu, la repetició d'elements aconseguix reproduir la nostàlgia en l'evocació del passat per part del narrador; més endavant es podrà parlar de símbol, com ja avançava. Els records es veuen fixats no només a través d'imatges visuals sinó també a través de l'olfacte: l'olor de la sopa, *'Suppengeruch'* (1.20), i l'olor del pa, *'Brotgeruch'* (1.44). A través del sentit de l'olfacte l'evocació del record esdevé nítida i actual (es tracta d'un recurs que Böll explotarà sovint en la seva obra).

Ja apuntava a CAMP l'existència d'una oposició entre les figures del pare i del fill. Des del punt de vista del REGISTRE i de l'estat emocional del narrador cal comentar aquesta oposició en dos passatges concrets. En primer lloc l'escena del butlletí de notes a l'escola; el narrador descriu així la reacció del pare davant el furt que ell protagonitza: '*daß Vater, der an einem Schrank stand, sich umwandte, es mir zornig aus der Hand nahm und auf den Tisch zurückwarf. Er versuchte nicht es zu glätten, schimpfte auch nicht mit mir, aber von da an mußte ich immer draußen im Flur auf ihn warten...*' (l. 9-12, 'que el pare, que era davant d'un armari, es tombà, me'l prengué furiós de la mà i el llançà altra vegada damunt de la taula. No va intentar allisar-lo, tampoc em va esbrincar, però a partir d'aleshores vaig haver d'esperar-lo sempre fora al passadís...'.)

No es tracta d'una reacció verbal, precisament al contrari, però sí de la descripció de la reacció del pare, persona recta i íntegra, davant la malifeta del fill.

En el marc de la segona anècdota, veiem com és el fill el que incita el pare a passar a demanar pa a casa dels Fundahl. El narrador recull en el text les súpliques del fill, ell mateix de petit, davant les quals el pare, mestre d'anglès del fill del forner, cedeix momentàniament per cometre un 'xantatge' en tota regla: pa a canvi d'un aprovat en l'assignatura. El passatge conclou amb el retorn del pare a la seva integritat moral. Les súpliques del fill es veuen recollides en les següents partícules marcades, pròpies de la llengua parlada: '*bat ich Vater, doch bei Fundahl, dem Bäckermeister, eben hineinzusehen...*' (l.24, 'demanava al pare de fer un cop d'ull –per què no– a casa de Fundahl, el forner...'). I l'actitud del pare en la seva impossibilitat d'articular paraula: '*Vater war zu verlegen und zu erregt, um auch nur guten Abend zu sagen ... Und Vater wartete stumm ... und Vater nahm es, ohne etwas zu sagen.*' (l.38-45, 'el pare estava massa confós i massa excitat com per dir ni tan sols bona nit ... I el pare esperava callat ... i el pare l'agafava sense dir res.'). El silenci del pare només es trenca quan finalment les coses tornen a la seva rectitud. El pare justifica al fill el fet que ja no els donin més pa a cals Fundahl amb la frase lacònica: '*Ich habe seinem Sohn eine fünf geben müssen*' (l. 65, 'Ahir vaig haver de suspendre el seu fill.')

- c) Posició del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

La primera frase d'aquest passatge serveix al narrador per remarcar amb claredat que l'espai de la ficció narrativa és l'interior del personatge, el flux del seu pensament: *'Mit der Erinnerung an diese Sommersonntagabende im Gymnasium fiel es wie eine Lähmung über mich:'* (1.1-2, 'Amb el record d'aquells vespres de diumenge d'estiu a l'institut s'abatia damunt meu una mena de paràlisi:'). A partir d'aquí segueix el relat de les impressions del passat.

- d) Actitud social del narrador

Com correspon a la reproducció evocadora d'un món fixat en la memòria, en aquest passatge domina un ús altament poètic del llenguatge. Tot el material narratiu evocat es veu sotmès al filtre literari i transcendental del narrador. La formalitat del lèxic no és especialment elevada, però sí la construcció del discurs, com veurem a **ELABORACIÓ FORMAL**.

## MODE

El MODE de la narració no canvia en relació al primer fragment, de manera que ens continuem trobant amb el 'Monòleg interior autònom' com a base del relat. En alguns passatges, igual que en el primer fragment, el narrador recorre al 'Discurs citat directe' per fer sentir les veus d'altres personatges, les dels Fundahl i la del seu pare; es tracta sempre d'intervencions molt breus.

El que cal destacar en aquest fragment, però, és l'actitud 'verbal' del pare de Fendrich, en clara oposició al fill. No és possible catalogar narratològicament parlant les seves intervencions perquè justament el que fa el pare és callar, però en tot cas, seguint el model de classificació de les veus narratives podríem dir que el narrador recorre a la 'Referència de l'acte de parla' en el següent passatge, esmentat més amunt: *'Vater war zu verlegen und zu erregt, um auch nur guten Abend zu sagen ... Und Vater wartete stumm ... und Vater nahm es, ohne etwas zu sagen.'* (1.38-45, 'el pare estava massa confós i massa excitat com per dir ni tan sols bona nit ... I el pare esperava callat ... i el pare l'agafava sense dir res.'). El silenci del pare, com ja comentava, és del tot significatiu i cal interpretar-lo com a tret definitori de la seva personalitat.

## ELABORACIÓ FORMAL

Al llarg de l'anàlisi ja he anat presentant els elements que configuren l'estructura del passatge i que li atorguen una dimensió simbòlica. Tot i que el fragment és massa breu com per afirmar-ho categòricament, els procediments emprats pel narrador semblen corroborar aquesta hipòtesi, però només l'anàlisi global de l'obra, no només la traductològica, ens permetrà de fer aquesta asseveració.

Els procediments textuais a través dels quals el narrador converteix la descripció del passat en anàlisi simbòlica són els següents:

En primer lloc cal parlar de la naturalesa de l'evocació: el narrador ens remet al seu passat d'infant, de manera que el món descrit és un món basat en les impressions d'un nen, impressions primeres que es graven nítidament en el record. D'aquí la importància que tenen els colors i les olors, elements sensitius, i tot el vocabulari que s'hi relaciona. Ja ho hem vist en cites anteriors i per tant només afegixo alguns elements encara no destacats fins ara: '*die Silberbronze ... glimmerte matt...*' (1.4, 'el bronze argentat ... **tenia una llüïssor esmorteïda...**'); '*...und blutrot leuchtete Scharnhorsts Kragen...*' (1.5-6, '**brillava vermell** com la sang el coll de la guerrera de Scharnhorst); '*allein mit Scharnhorsts blutrotem Kragen und allein mit der Röte von Iphigenies Lippen...*' (1.12-13, '**tot sol** amb el coll de la guerrera **vermell com la sang** de Scharnhorst i **tot sol** amb la **vermellor** dels llavis d'Ifigènia...'); '*und es blieb mir nichts als die dunkelgraue Dunkelheit im Flur...*' (1.14, 'i no em quedava res més que la **foscor grisa** del passadís..'); '*und durch den Geruch des frischen Öls hindurch roch ich den der Schulspeisung.*' (1.18-19, 'i a través de l'**olor** de l'oli fresc **vaig sentir** el del ranxo de l'escola'); '*weckte meinen Hunger*' (1.21-22, 'em despertava la **gana**'.)

En segon lloc cal parlar de les repeticions dels elements que converteixen una descripció en una imatge fixada. He citat anteriorment aquests elements, concretament: '*Graue Dunkelheit*' ('foscor grisa'): a les línies 2, 14, 16 i 26; '*Der Boden war frisch geölt*' ('el terra estava acabat d'oliar'): a les línies 3, 17 i 18; '*Scharnhorsts Kragen*' ('el coll de la guerrera de Scharnhorst'): a les línies 6, 12, 18 i 22; i el '*rot*' ('el color vermell'): a les línies 5, 13, 17, 22, 26...

En tercer lloc cal parlar de l'ús i de la naturalesa de les descripcions, de les repeticions, i de les comparacions. És a través d'aquest ús que els elements de la descripció adquireixen una dimensió simbòlica. El color vermell, per exemple, apareix com a *'blutrot'* (l.5 i l.13, 'vermell de sang') per descriure el coll de la guerrera d'un general prussià, Scharnhorst. En canvi els llavis d'Ifigènia, personatge de la tradició literària amb connotacions clarament positives, i l'as de cors són només vermells. Els tres elements, però, s'identifiquen amb una sola realitat quan el narrador/ nen, parlant del vermell de l'as de cors, diu: *'Das Rot war dasselbe wie von Iphigenies Lippen und Scharnhorsts Kragen...'* (l.17-18, 'el vermell era el mateix que el dels llavis d'Ifigènia i del coll de Scharnhorst.'). El color vermell adquireix una dimensió no referencial quan el narrador fa la següent comparació que ja hem analitzat anteriorment:

*'...und dieser Suppengeruch, ..., weckte meinen Hunger, den das Rot aus Scharnhorstkragen, das Rot von Iphigenies Lippen und das Rot des Herz-As nicht zu stillen vermochten.'* (l.20-23, '...i aquella olor de sopa, ..., em despertava la gana que el vermell del coll de la guerrera de Scharnhorst, el vermell dels llavis d'Ifigènia i el vermell de l'as de cors no podien sadollar.')

La interpretació adequada d'aquest passatge ha de passar per l'anàlisi sencera de l'obra i de tota la seva imatgeria; sembla, però, que d'entrada el narrador descriu la fam primigènica, la fam física i patida pel nen, com una necessitat prèvia a qualsevol altra necessitat vital: espiritual, educativa, militar...

En el cas del pa, cal dir que l'elaboració del seu valor simbòlic s'inicia al títol de l'obra, *Das Brot der frühen Jahre* ('El pa dels anys joves'), i que en aquesta escena es limita a representar la relació que s'estableix entre els personatges actants, els Fendrich i els Fundahl. El pa anirà apareixent al llarg de tota l'obra fins a convertir-se en el seu símbol central.

En quart lloc cal parlar del paral·lelisme existent entre les dues anècdotes narrades per Fendrich. Es tracta d'un paral·lelisme deliberat ja que el narrador, com ja hem vist, aprofita els elements simbòlics del primer fragment, els colors, per iniciar la descripció del segon. El passatge ja ha estat comentat amb anterioritat també:

*'Wenn wir auf dem Heimweg waren, bat ich Vater, doch bei Fundahl, dem Bäckermeister, eben hineinzusehen, guten Abend zu sagen und beiläufig nach einem Brot zu fragen oder nach dem Rest des dunkelgrauen Kuchens, dessen*

*Marmeladeschicht so rot war wie Scharnhorsts Kragen.*’ (1.23-27, ‘Quan tornàvem cap a casa, demanava al pare de fer un cop d’ull –per què no– a casa de Fundahl, el forner, de dir bona nit i de passada de demanar un pa o les restes d’un pastís **gris fosc** la capa de melmelada del qual era tan **vermella** com el coll de la guerrera de Scharnhorst’)

A banda d’això, en ambdós passatges trobem un esquema narratiu similar: Walter Fendrich protagonitza una acció ‘punible’ moralment que rep, tard o d’hora, una resposta moralment íntegra per part del pare. En el cas del robatori del butlletí de notes, la ‘culpabilitat’ del nen està fora de dubte i la reacció íntegra del pare és immediata. En el segon cas, però, el fill ha de recórrer a argúcies més refinades, tot i que al capdavall també s’acaba imposant la integritat moral del pare. En tot cas, la caracterització dels personatges a través d’aquestes anècdotes de naturalesa gairebé parabòlica, contribueix a cohesionar fortament el text i a donar-li una estructura sòlida.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

En aquest passatge es pot confirmar que la narració s’articula seguint el flux del pensament del protagonista, i que ens trobem davant un text de caràcter digressiu i evocador, alhora que molt poètic. Cal no oblidar que el narrador focalitza momentàniament en el seu relat la percepció que un nen té del món, filtrada pel record.

La novetat d’aquest passatge és la introducció de l’element simbòlic. La presentació del material narrat, així, no obeeix només a l’intent de fixació d’un temps pretèrit sinó a la voluntat d’interpretació de la realitat en clau simbòlica, i no només de la realitat passada, sinó de la realitat en general. Les anècdotes presentades no són només testimonials, tenen rang de categoria.

## **Anàlisi de la traducció de Carme Serrallonga**

La traducció de Serrallonga reproduïx adequadament els trets del text original que he comentat més amunt. La traductora, però, recorre en alguns casos a procediments diferents per aconseguir-ho. Per exemple, la poèticitat del llenguatge de la traducció es deu, en molts passatges, a l'ús d'un registre lingüístic més literari que el del text original, i a modificacions en la puntuació.

### REGISTRE

#### CAMP

En aquest apartat cal consignar un parell d'errors en la traducció, que afecten el lèxic o bé l'estructura del text. Serrallonga tradueix '*ein gestempeltes Zeugnisformular*' (1.7, 'un butlletí de notes segellat') per '*la llista de les notes, que vaig veure timbrada...*' (1.8). L'acció del nen, en la traducció, perd sentit perquè el que se sobreentén és que el nen vol un butlletí en blanc per poder falsificar les notes; en canvi, una llista de notes no li faria massa servei.

La descripció del pastís de calcs Fundahl, amb el qual el nen somia, tampoc no és del tot correcta: '*nach einem Rest des dunkelgrauen Kuchens, dessen Marmeladeschicht so rot war wie Scharnhorsts Kragen*' (1.25-26, 'les restes d'un pastís gris fosc la capa de melmelada del qual era tan vermella com el coll de la guerrera de Scharnhorst.'). Serrallonga fa: '*les sobralles d'alguns d'aquells pastissos grisosos, pintats amb llepades de melmelada tan vermella com el coll de Scharnhorst*'. (1.26-27)

En el següent passatge hi ha una interpretació incorrecta dels elements: '*Irgend jemand öffnete, aber niemals Fundahl selbst, ... , und Fundahls Sohn, seine Tochter oder seine Frau, wer immer auch in der Tür stand, rief...*' (1.37-40, 'un o altre obria, però mai Fundahl mateix, ... , i el fill de Fundahl, la seva filla o la seva dona, el que hi hagués a la porta, cridava...'). Serrallonga interpreta malament els elements i crea una escena una mica diferent: '*...algú obria; mai, però, el mateix Fundahl. ... i el fill de Fundahl, o la seva filla o la seva dona, que sempre es quedava dreta a la porta, cridaven...*' (38-41)



El darrer error de traducció que consigno afecta més la intenció del text. Una vegada descrit el mal tràngol que suposava per al pare Fendrich l'escena del pa i per acabar de contextualitzar la situació fa el narrador: *'und später, wenn wir wieder sonntags abends an den Bahnhof gingen, um die Post für Mutter in den Zug zu werfen, sorgte ich immer dafür, daß wir eine Aktentasche mithatten.'* (1.50-52, 'i més endavant, quan els diumenges al vespre tornàvem a anar a l'estació per llançar el correu per a la mare, sempre m'encarregava jo de dur amb nosaltres una cartera.'). La traducció de Serrallonga fa: *'més endavant, si cap diumenge al vespre anàvem a l'estació per enviar alguna carta a la mare amb el tren, no em descuidava mai d'endur-me'n una cartera.'* (1.51-52). La traducció de Serrallonga confereix a l'anècdota una freqüència incerta, quan en l'original sembla que es tracti d'un fet periòdic constant: cada diumenge.

## TENOR

### a) Origen geogràfic i històric del narrador

El lèxic utilitzat per Serrallonga en la traducció correspon sovint a un registre clarament literari, en oposició a la formalitat mitjana del lèxic emprat pel narrador en el text original. D'aquesta manera el caràcter poètic que té indubtablement el text original es veu accentuat, però d'una forma inadequada: és una poeticitat potser massa elevada. Veiem algunes paraules i construccions de la traducció corresponents a un registre més elevat que els seus equivalents en l'original:

*'entumiment'* (1.2, *'Lähmung'*, 'paràlisi'); *'el trespol era fregat feia poc amb oli'* (1.3-4, *'der Boden war frisch geölt'*, 'el terra estava acabat d'oliar'); *'on abans era penjat el retrat de Hitler'* (1.5-6, *'wo sonst das Hitlerbild gehangen hatte'*, 'on havia penjat altrament el retrat de Hitler. '); *'i no em quedava res, llevat de la penombra grisa i fosca...'* (1. 15, *'und es blieb mir nichts als die dunkelgraue Dunkelheit...'*, 'i no em quedava res més que la foscor gris fosca'); *'una llambregada per la reixeta...'* (1.16, *'ein Blick durch den Spion...'*, 'un cop d'ull a través de la finestreta...'); *'Barrejades amb la flaire de l'oli recent, jo ensumava les flaires del menjar de l'escola.'* (1.19-20, *'und durch den Geruch des frischen Öls hindurch roch ich in den der Schulspeisung.'*, 'i a través de l'olor de l'oli fresc vaig sentir el del ranxo de l'escola. '); *'o les sobralles d'algun d'aquells pastissos'* (1.27, *'nach einem Rest des dunkelgrauen Kuchens'*, 'les restes d'un pastís gris fosc. '); *'tot anant-nos-en cap a casa'* (1.28, *'während wir ... nach Hause gingen...'*, 'mentre anàvem ... cap a casa'); *'un caire d'allò més casual'* (1.30,

‘den Schein der Zufälligkeit...’, ‘l’aire de la casualitat’); ‘més perfectes esdevenien les meves idees’ (1.31-32, ‘um so dringender wurden meine Vorstellungen...’, ‘més intenses es tornaven les meves idees’); ‘com li era de difícil, tot això’ (1.35, ‘wie schwer für ihn war...’, ‘com era de difícil per a ell...’).

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

En aquest apartat només cal consignar el fet que Serrallonga no reproduïx dues partícules del diàleg que Walter Fendrich explica que tenia lloc amb el seu pare quan tornaven cap a casa per tal que s’aturessin a cals Fundahl. Les partícules són ‘*doch*’ i ‘*eben*’, i la seva traducció és complexa: ‘*bat ich Vater, doch bei Fundahl, dem Bäckermeister, eben hineinzusehen...*’ (1.24, ‘demanava al pare de fer un cop d’ull –per què no– a casa de Fundahl, el forner..’). La traducció de Serrallonga no reproduïx en absolut la naturalesa dialògica d’aquest fragment, ni el to de súplica: ‘*demanava al pare d’arribar-nos, tot caminant, a la botiga de Fundahl, el flequer...*’ (1.25-26)

## ELABORACIÓ FORMAL

En aquest apartat veurem un exemple de modificació de la puntuació del text original que es dona en altres passatges d’aquest fragment, i que altera la voluntat estilística i narrativa del text original, de vegades de forma profunda. Les alteracions en la puntuació responen a l’intent de regularitzar el text, de donar-li unes pauses i respirs que el narrador original no ha previst, o ha previst d’una altra manera.

El text original fa:

‘*Ich wußte, wie schwer es für ihn war, bohrte aber weiter, und jedesmal machte Vater eine so eckige Wendung, wie sie Soldaten in den Lustspielfilmen machen, trat in die Tür und klingelte bei Fundahls: Sonntagabend um zehn, und es spielte sich immer wieder dieselbe stumme Szene ab: Irgend jemand öffnete, aber niemals Fundahl selbst, und Vater war zu verlegen und zu erregt, um auch nur guten Abend zu sagen, und Fundahls Sohn, seine Tochter oder seine Frau, wer immer auch in der Tür stand, rief nach rückwärts in den dunklen Flur: »Vater, der Studienrat.«*’ (1.34-41, ‘Jo sabia com era de difícil per a ell, però seguia burxant, i cada vegada el pare feia un gir brusc, tal com el fan els soldats a les pel·lícules còmiques, anava cap a la porta i trucava a casa dels Fundahl:

diumenge al vespre a les deu, i una i altra vegada tenia lloc la mateixa escena muda: un o altre obria, però mai Fundahl mateix, i el pare estava massa confós i massa excitat com per dir ni tan sols bona nit, i el fill de Fundahl, la seva filla o la seva dona, el que hi hagués a la porta, cridava cap a dintre en el passadís fosc: «Pare, el senyor professor.»’)

La traducció de Serrallonga fa:

*‘Jo sabia com li era de difícil, tot això, però **hi insistia i tornava a insistir-hi, i per fi** el pare girava de sobte, com fan els soldats dels films còmics, es dirigia a la porta de la botiga i trucava. **Cada diumenge** a les deu del vespre es representava la mateixa escena muda: algú obria; mai, però, el mateix Fundahl. El pare se sentia massa torbat i commogut per a poder donar ni tan sols el bona nit, i el fill de Fundahl, o la seva filla o la seva dona, que sempre es quedava dreta a la porta, cridaven cap endins del fosc corredor: “Pare, el senyor mestre!”’ (1.34-40)*

Els passatges subratllats assenyalen un canvi en relació a la puntuació original. A banda d’això en negreta hi ha marcades les alteracions d’elements que actuen de connectors o temporalitzadors del text. L’ús que fa Böll dels dos punts en aquest passatge és certament poc habitual i incorrecte; però el procediment narratiu s’acosta a un moviment fotogràfic de ‘zoom’: el narrador parteix d’un pla general i va enfocant els personatges de l’escena fins arribar a la frase: »*Vater, der Studienrat*«, que concentra al tensió i l’angúnia del moment.

Si analitzem la traducció de Serrallonga veiem que la frase inicial es converteix en tres frases en la traducció, sense que hi hagi una motivació aparent. Especialment forçats són el punt i coma entre ‘obria’ i ‘mai’, després de dos punts, i el punt a la seqüència ‘Fundahl. El meu pare’, que trenca la progressió i el dramatisme de la situació. A banda d’això, sobta la traducció i repetició del verb ‘bohren’ (‘burxar’) per ‘insistir’, i la de l’adverbi ‘jedesmal’ (‘cada vegada’) per ‘per fi’; també la de ‘Sonntagabend’ per ‘Cada diumenge’.

## FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Com apuntava, la traducció respecta les funcions bàsiques del text original, però n'eleva el registre, tot conferint al narrador –no cal oblidar que es tracta d'un monòleg– unes característiques que no li són pròpies. El tractament de la puntuació i alguns errors de traducció afecten de diversa manera la naturalesa del text.

### 2.1.3 Anàlisi del tercer fragment

#### **Text original**

- »Ich hätte es wissen müssen«, sagte Ulla, »als ich dich in der Fabrik beobachtete, durch die gläserne Wand hindurch, die die Buchhaltereier von der Fabrik trennt. Wie du mit den kleinen Arbeiterinnen umgingst, um ein Stück von ihrem Frühstücksbrot zu bekommen: eine war ein häßliches kleines Ding, eine von den
- 5 Ankerwicklerinnen, sie war ein wenig rachitisch, hatte ein ungesundes, pickeliges Gesicht – sie gab dir die Hälfte ihres Marmeladenbrot, und ich beobachtete dich, wie du es in den Mund stecktest.«
- »Was du nicht weißt, ist, daß ich sie sogar küßte und mit ihr ins Kino ging und im Dunkeln ihre Hände hielt; und daß sie starb in den Tagen, als ich die
- 10 Gesellenprüfung machte. Und daß ich einen ganzen Wochenlohn für Blumen ausgab, die ich auf ihr Grab brachte. Ich hoffe, daß sie mir das halbe Marmeladenbrot verziehen hat.«
- Ulla sah mich schweigend an, schob dann das schmutzige Geschirr noch weiter weg, und ich schob es wieder zurück, weil ein Teller fast auf den Boden gefallen wäre.
- 15 »Ihr«, sagte ich, »habt es nicht einmal für nötig gehalten, einen Kranz zu ihrer Beerdigung zu schicken; nicht einmal eine Kondolenzkarte an ihre Eltern, ich nehme an, daß du nur mit roter Tinte einen sauberen und geraden Strich durch ihren Namen in der Lohnliste zogst.«
- Das Serviermädchen kam, räumte die Teller und Tassen auf ein Tablett und sagte:
- 20 »Kaffee, nicht wahr?«
- »Nein«, sagte ich, »bitte für mich nicht.«
- »Aber für mich«, sagte Ulla.
- »Und für Sie?«, sagte das Mädchen zu mir.
- »Irgend etwas«, sagte ich müde.
- 25 »Bringen Sie Herrn Fendrich einen Pfefferminztee«, sagte Ulla.
- »Ja«, sagte ich, »bringen Sie mir einen.«
- »Mein Gott«, sagte das Mädchen, »wir haben doch keinen Pfefferminztee, aber schwarzen.«
- »Ja, schwarzen bitte«, sagte ich, und das Mädchen ging.
- 30 Ich blickte Ulla an und war erstaunt, wie ich schon so oft erstaunt gewesen war, wenn dieser volle und hübsche Mund so schmal und dünn wurde wie die Striche, die

sie mit dem Lineal zog.

[...]

»Ganz«, sagte Ulla, »verstehe ich es nicht, weil ich nicht verstehe, daß es Dinge gibt, die du nicht des Geldes wegen tust – oder hat sie Geld?«

35 »Nein«, sagte ich, »sie hat kein Geld – aber sie weiß, daß ich gestohlen habe; jemand von euch muß es jemand erzählt haben, der es ihrem Bruder erzählte. Auch Wolf hatte mich eben noch einmal daran erinnert.«

»Ja«, sagte sie, »es war gut, daß er es tat: Du bist so fein geworden, daß du wahrscheinlich zu vergessen anfingst, daß du Kochplatten klastest, um dir Zigaretten  
40 zu kaufen.«

»Und Brot«, sagte ich, »das Brot, das du, das dein Vater mir nicht gegeben hat – nur Wolf gab mir manchmal welches. Er wußte gar nicht, was Hunger war, aber er gab mir immer sein Brot, wenn wir zusammen arbeiteten. Ich glaubte«, sagte ich leise, »wenn du mir damals auch nur ein Brot gegeben hättest, würde es unmöglich für  
45 mich sein, hier zu sitzen und so mit dir zu sprechen.«

»Wir bezahlten immer über Tarif, und jeder, der bei uns arbeitete, bekam sein Deputat und mittags eine markenfreie Suppe.«

»Ja«, sagte ich, »ihr bezahltet immer über Tarif, und jeder, der bei uns arbeitete, bekam sein Deputat und mittags eine markenfreie Suppe.«

50 »Du Schuft«, sagte sie, »du undankbarer Schuft.«

Ich nahm die Speisekarte von meiner Uhr weg, aber es war noch nicht halb sieben, und ich deckte die Speisekarte wieder über die Uhr.

»Studiere die Lohnlisten noch einmal durch«, sagte ich, »Listen, die du geführt hast, lies die Namen noch einmal – laut und andächtig, wie man eine Litanei liest –, rufe  
55 sie aus und sage hinter jedem Namen: Verzeih uns – dann addiere die Namen, multipliziere die Zahl der Namen mit tausend Broten – dieses Ergebnis wieder mit tausend: Dann hast du die Anzahl der Flüche, die auf dem Bankkonto deines Vaters ruhen. Die Rechnungseinheit ist das Brot, das Brot dieser frühen Jahre, die in meiner Erinnerung wie unter einem tiefen Nebel liegen: Die Suppe, die uns verabreicht  
60 wurde, kullerte flau in unserem Magen, heiß und sauer stieß sie uns auf, wenn wir abends in der Straßenbahn nach Hause schaukelten: Es war das Rülpsen der Machtlosigkeit, und der einzige Spaß, den wir hatten, war der Haß – Haß«, sagte ich leise, – »der längst aus mir herausgeflogen ist wie ein Rülpsen, der hart im Magen gedrückt hat. Ach Ulla«, sagte ich leise, und ich blickte sie zum ersten Male richtig

65 an, »willst du mir wirklich einreden, mich glauben machen, daß es mit der Suppe und dem kleinen Lohnaufschlag getan war ... willst du das? Denke nur an die großen Rollen Ölpapier«

## Traducció de treball

– Ho hauria d’haver sabut – va dir Ulla – quan t’observava a la fàbrica, a través de la paret de vidre que separa l’oficina de comptabilitat de la fàbrica. La manera com tractaves les treballadores joves per tal d’aconseguir un tros del seu entrepà de l’esmorzar: n’hi havia una de petita i lletja, una de les bobinadores d’inductors, era  
5 una mica raquítica, tenia una cara malaltissa i plena de grans – et donava la meitat del seu entrepà de melmelada, i jo t’observava com te’l posaves a la boca.

– El que tu no saps és que fins i tot li vaig fer petons i vaig anar amb ella al cinema i vaig agafar-li les mans a les fosques; i que va morir en els dies en què jo feia l’examen d’oficial. I que vaig gastar-me una setmanada sencera en flors, que vaig  
10 dur a la seva tomba. Confio que m’hagi perdonat la meitat de l’entrepà de melmelada.

Ulla em va mirar en silenci, aleshores va apartar encara més els plats bruts i jo els vaig tornar a acostar perquè un plat havia estat a punt de caure a terra.

– Vosaltres – vaig dir – no vau considerar ni tan sols necessari enviar una corona al  
15 seu enterrament; ni tan sols una tarja de condol als seus pares, suposo que tu només vas traçar amb tinta vermella una ratlla neta i recta a damunt del seu nom a la llista de les nòmines

La cambrera va venir, va col·locar els plats i les tasses en una safata i va dir:

- Cafè, oi?
- 20 – No – vaig dir jo –, per a mi no, sisplau.
- Però per a mi sí – va dir Ulla.
- I per a vostè? – va dir-me la noia.
- Qualsevol cosa – vaig dir jo, cansat.
- Porti al senyor Fendrich una infusió de menta – va dir Ulla
- 25 – Sí – vaig dir jo –, porti-me’n una.
- Déu meu – digué la noia –, no tenim infusió de menta, nosaltres, però tenim te negre.
- Sí, te negre, sisplau – vaig dir jo, i la noia va marxar.

Vaig mirar-me Ulla i em va sorprendre, com ja m’havia sorprès tantes vegades, que  
30 la seva boca molsuda i bonica es fes prima i estreta com les ratlles que traçava amb el regle.

[...]

- Ben bé – digué Ulla – no ho acabo d’entendre, perquè no entenc que hi hagi



coses que no facis per diners – o té diners ella?

– No – vaig dir jo –, no té diners, però sap que vaig robar; algú de vosaltres ho  
35 devia explicar a algú que ho va explicar al seu germà. També Wolf m’ho ha tornat  
a recordar justament ara.

– Sí – va dir ella –, ha estat bé que ho fes: t’has tornat tan fi que probablement  
començaves a oblidar que vas robar uns fogons per comprar-te cigarrets.

– I pa – vaig dir –, el pa que tu, que el teu pare no m’ha donat – només Wolf me’n  
40 donava de vegades. Ell no tenia ni idea de què era la gana, però sempre em donava  
el seu entrepà quan treballàvem junts. Jo pensava – vaig dir en veu baixa – que si  
aleshores m’haguessis donat pa una sola vegada, em resultaria impossible de seure  
aquí i de parlar així amb tu.

– Sempre pagàvem per damunt del conveni, i tothom que treballava amb nosaltres  
45 rebia el seu pagament corresponent en espècies i al migdia una sopa de franc.

– Sí – vaig dir –, sempre pagàveu per damunt del conveni, i tothom que treballava  
amb vosaltres rebia el seu pagament en espècies corresponent i al migdia una sopa  
de franc.

– Canalla – digué ella –, canalla desagratit.

50 Vaig enretirar la carta de menjars del meu rellotge, però encara no eren dos quarts de  
set i vaig tornar a cobrir el rellotge amb la carta.

– Torna’t a repassar les llistes de les nòmines de dalt a baix – vaig dir jo –, llistes  
de què tu t’encarregaves, torna’t a llegir els noms – amb veu forta i recolliment, tal  
com es llegeix una lletania –, digue’ls en veu alta i digues després de cada nom:

55 Perdona’ns – aleshores suma els noms, multiplica el nombre de noms per mil pans  
– aquest resultat altra vegada per mil: aleshores tindràs el nombre de malediccions  
que descansen en el compte corrent del teu pare. La unitat de càlcul és el pa, el pa  
d’aquests anys joves que hi ha en el meu record igual que sota una boira espessa: la  
sopa que se’ns administrava es removia sense força en el nostre estómac, ens  
60 tornava calenta i agra a la boca quan al vespre ens gronxàvem en el tramvia cap a  
casa: eren els eructes de la impotència, i l’únic divertiment que teníem era l’odi, odi  
– vaig dir jo en veu baixa – que fa temps que va sortir de mi com un eructe que  
m’oprimia l’estómac. Vinga, Ulla – vaig dir jo en veu baixa, i per primera vegada  
me la vaig mirar directament –, em vols convèncer de debò, fer-me creure, que amb  
65 la sopa i el petit suplement de sou ja estava tot enllestit ... ho vols? Pensa només en  
el grans rotlles de paper impermeable!

## Traducció catalana de Carme Serrallonga

– Hauria hagut de saber-ho fa temps, ja – va dir Ulla –, quan et veia, a la fàbrica, per la vidriera que separava l’oficina del taller. Com papallonejaves al voltant de les treballadores jovenetes perquè et donessin un bocí del seu esmorzar! N’hi havia una de lletja, insignificant, una mica raquítica i tot, amb una cara malaltissa i gravada;  
5 aquesta et donava la meitat del seu pa amb melmelada, i jo et vigilava mentre t’ho ficaves a la boca.

– El que no saps – vaig dir – és que a més a més la besava i anava al cinema amb ella, i a les fosques li agafava les mans, i que va morir el dia que jo m’examinava per passar a oficial. Vaig desprendre [*sic*]<sup>106</sup> tota la setmanada en flors i les hi  
10 vaig dur al cementiri. Espero que em deu haver perdonat la meitat del seu pa amb melmelada.

Ulla em mirà en silenci i apartà una mica més les tasses brutes, Jo les vaig fer córrer de nou cap a ella perquè un plat havia estat a punt de caure a terra.

– Vosaltres – vaig dir –, ni tan sols vau creure necessari d’enviar-li una corona al  
15 cementiri ni de donar el condol als seus pares; em temo que només vas preocupar-te de passar una ratlla ben dreta i ben neta damunt el seu nom, a la llista dels salaris.

Va venir la serventa, va posar les tasses i plats bruts en una safata i va preguntar:

- Cafè, no?
- No – vaig dir –, per a mi no.
- 20 – Per a mi, sí – digué Ulla
- I vostè? – va dir-me la noia.
- Qualsevol cosa – vaig contestar cansat.
- Al senyor Fendrich, porti-li un te de menta – va dir Ulla.
- Sí – vaig dir –, porti-me’n un.
- 25 – Ho sento molt – respongué la noia –, però no en tenim de te de menta; només n’hi ha de negre.
- Del negre, doncs – vaig dir, i la noia se’n va anar.

Vaig mirar-me Ulla, i va sorprendre’m, com m’havia sorprès sovint sempre que  
30 la seva boca bonica i plena es tornava tan estreta i prima com les ratlles que ella traçava amb el regle.

[...]

---

<sup>106</sup> Hauria de ser ‘desprendre’. Cal atribuir aquest error, probablement, a la intervenció dels tipògrafs.

- No entenc – va dir Ulla –, no puc entendre que facis alguna cosa que no sigui pels diners. ¿O és que ella en té?
- No – vaig contestar-li –, no en té, de diners, però en canvi sap que he robat: algú de vosaltres ho devia explicar a algú, i aquest ho va explicar al seu germà. Wolf, 35 precisament, també m’ho ha recordat fa poc.
- Sí – va dir ella –, i t’està molt bé: t’has tornat tan senyor, que es veu que ja començaves a oblidar-te dels cassons elèctrics que pispaves per comprar-te cigarrets.
- 40 – I pa – vaig aclarir –, el pa que ni tu ni el teu pare no em donàveu. Només Wolf me’n donava, a vegades, i no pas perquè ell sabés què era la gana, però sempre em donava el seu pa quan treballàvem junts. Em sembla – vaig dir molt baix – que si m’haguessis donat pa, una sola vegada almenys, ara em seria impossible de seure aquí amb tu i parlar-te d’aquesta manera.
- 45 – A casa nostra pagàvem sempre pel damunt del que marcava la llei, i cada treballador rebia un sobresou en espècies, i al migdia, un plat de sopa de franc.
- Sí – vaig repetir –, pagàveu sempre per damunt del que marcava la llei, i cada treballador rebia un sobresou en espècies, i al migdia, un plat de sopa de franc.
- Ets un miserable – va dir –, un miserable malagraït.
- 50 Vaig treure el menú de sobre el rellotge, però encara no eren dos quarts de set, i vaig tornar a tapar-lo.
- Repassa’t una vegada més la llista dels salaris – vaig dir –, aquesta llista que tu portes, llegeix-te’n els noms, una vegada més, ben alt i amb atenció, com si llegissis les lletanies, digue’ls cridant, i digues darrera cada nom: “Perdona’ns”. Després 55 suma els noms, multiplica el número de noms per mil pans i aquest resultat altre cop per mil: aleshores tindràs el número de malediccions que hi ha al compte corrent del teu pare. La unitat és el pa, el pa d’aquests primers anys, que en el meu record semblen estar sota una boira espessa. La sopa que ens subministràveu brogia, insípida, en els nostres estómacs, i al vespre, quan el tramvia ens duia a 60 casa, gronxolant-se, ens tornava a la boca, calenta i agra: era l’eructe de la debilitat. I l’única broma que gastàvem era l’odi, “l’odi” – vaig dir molt baix –, que fa temps que va sortir de dins meu com un rot fortament comprimit a l’estómac. Ah, Ulla! – vaig dir més baix, i la mirava, per primer cop, com cal –, ¿de veres em vols convèncer, em vols fer creure que amb la sopa i els petits augments de sou ja estava

65 arreglat tot? Realment t'ho creus? Pensa una mica en aquells enormes rotlles de paper impermeable!

## **Anàlisi del text original**

### REGISTRE

#### CAMP

Aquest fragment correspon al capítol 3, quan la narració ja s'acosta al seu final. Els dos passatges que reproduïxo no representen una unitat absolutament contínua en el text sinó que són dos moments concrets del diàleg que mantenen el narrador, Walter Fendrich, amb la seva antiga promesa, Ulla, filla del propietari de la casa d'electrodomèstics per a qui Fendrich treballa. Els dos personatges es retreuen fets del passat en una conversa que suposa el final de la relació. Fendrich, el mateix dia que ha conegut Hedwig, ha decidit trencar absolutament amb la vida que duïa fins ara per començar una nova vida al costat de la noia acabada d'arribar del seu poble, i això naturalment passa pel trencament de la seva relació amb Ulla.

L'ús del diàleg, com analitzaré a MODE, representa una forma alternativa i diferent d'emmarcar i reproduir els esdeveniments relatats: a través de les veus directes dels personatges, observem la realitat des de diferents perspectives.

El temps de la narració central continua sent el *Präteritum* i els fets referits directament pels dos personatges, Walter i Ulla, també estan formulats en aquest temps verbal, tot i que és un temps poc habitual en la llengua parlada; tornaré a aquest punt a TENOR i E. FORMAL.

A CAMP cal comentar algunes paraules i descripcions que ens remeten al context històric en què fou escrita l'obra.

#### *Lèxic i Text*

En el fragment trobem algunes descripcions i alguns mots relacionats amb el món laboral, que d'ençà que es publicà aquesta obra s'ha transformat de forma radical; de manera que tot i que la majoria dels següents elements són recognoscibles per a un lector alemany o català actuals, molts d'ells parlen d'una realitat que ja no existeix o que ha canviat completament.

- A les línies 1-2 hi ha la següent observació: ‘...als ich dich beobachtete durch die gläserne Wand hindurch, die die Buchhalterei von der Fabrik trennt.’ (‘...quan t’observava a la fàbrica, a través de la paret de vidre que separa l’oficina de comptabilitat de la fàbrica.’); tractant-se d’una fàbrica d’electrodomèstics, cal dir que en la cadena de producció avui en dia les màquines deuen haver substituït pràcticament en la seva totalitat les persones. A més, la imatge de l’espai compartit entre treballadors de la cadena de producció i les oficines de comptabilitat –on treballa la filla del propietari de l’empresa– es correspon a una estructura empresarial antiquada. No és que avui en dia no existeixi l’empresa familiar, però avui en dia resulta inimaginable que una empresa dedicada a la fabricació d’electrodomèstics tingui aquestes característiques.
- ‘eine von den **Ankerwicklerinnen**’ (1.5, ‘una de les **bobinadores d’inductors**’). La paraula i la professió resulten irrecognoscibles tant per a un lector català com per a un d’alemany; en tot cas la podrien reconèixer persones vinculades al sector dels electrodomèstics, com els personatges de la narració, en els anys en què la mecanització de la indústria encara no havia aconseguit el desenvolupament que ha aconseguit avui en dia, però no el públic lector en general.
- ‘Und daß ich einen ganzen Wochenlohn für Blumen ausgab...’ (1.10, ‘I que vaig gastar-me una setmanada sencera en flors’). No hi ha cap problema a entendre la frase, però la ‘setmanada’ és un sistema de pagament que ja no existeix, tot i que la paraula no ha desaparegut del lèxic comú, ni en alemany ni en català.
- ‘...und jeder, der bei uns arbeitete, bekam sein **Deputat** und mittags eine markenfreie Suppe.’ (1.46-47, ‘...i tothom que treballava amb nosaltres rebia el seu pagament corresponent en espècies i al migdia una sopa de franc.’). La paraula ‘Deputat’ no ha desaparegut de l’idioma alemany, però el significat que té en el text de Böll és clarament antiquat, com també ho és el fet de completar un sou amb ‘extres’ en espècies, així com amb un àpat gratuït consistent en una sopa.

Walter, en algunes de les seves intervencions, descriu molt gràficament l’època de la postguerra. Els protagonistes de les seves descripcions són, bàsicament, la gent treballadora. En el següent fragment aquest grup social queda clarament definit:

*‘...Die Suppe, die uns verabreicht wurde, kullerte flau in unserem Magen, heiß und sauer stieß sie uns auf, wenn wir abends in der Straßenbahn nach Hause schaukelten: Es war das Rülpsen der Machtlosigkeit, und der einzige Spaß, den wir hatten, war der Haß – Haß...’ (1.59-62)*

(‘...la sopa que se’ns administrava es removia sens força en el nostre estómac, ens tornava calenta i agra a la boca quan al vespre ens gronxàvem al tramvia cap a casa: eren els eructes de la impotència, i l’únic divertiment que teníem era l’odi, odi...’)

Justament la gana que passen els treballadors és una experiència primigènia que els uneix, i alhora els separa de les classes socials que no en pateixen. El pa es converteix aleshores en el símbol de la solidaritat: així, la treballadora lletja i raquíica comparteix el seu pa amb Walter i aquest li retorna el gest amb mostres d’afecte. En el següent fragment queda clara aquesta separació entre els personatges, que no és, tanmateix, universal:

*‘...das Brot, das du, dein Vater mir nicht gegeben hat – nur Wolf gab mir manchmal welches. Er wußte gar nicht, was Hunger war, aber er gab mir immer sein Brot, wenn wir zusammen arbeiteten.’ (1.41-43)*

(‘...el pa que tu, que el teu pare no m’ha donat – només Wolf me’n donava de vegades. Ell no tenia ni idea de què era la gana, però sempre em donava pa quan treballàvem junts.’)

Les diferències socials es veuen remarcades en el fragment per les mostres de menyspreu d’Ulla cap a la treballadora raquíica, i en general, per la seva incomprensió dels treballadors, tot i que en el passatge les seves afirmacions es podrien entendre com una mostra del despit de veure’s abandonada. Ho acabarem de veure a TENOR..

*‘...es war gut, daß er es tat: Du bist so fein geworden, daß du wahrscheinlich zu vergessen anfingst, daß du Kochplatten klaustest, um dir Zigaretten zu kaufen.’ (1.38-40)*

(‘...ha estat bé que ho fes: t’has tornat tan fi que probablement començaves a oblidar que vas robar uns fogons per comprar-te cigarrets.’)

La darrera imatge que Walter fa servir per retreure a Ulla el seu comportament amb els treballadors té ressonàncies bíbliques i contribueix fortament a convertir el pa en element simbòlic dins l'obra:

*‘Studiere die Lohnlisten noch einmal durch [...] Listen, die du geführt hast, lies die Namen noch einmal – laut und andächtig, wie man eine Litanei liest –, rufe sie aus und sage hinter jedem Namen: Verzeih uns – dann addiere die Namen, multipliziere dir Zahl der Namen mit tausend Broten – dieses Ergebnis wieder mit tausend: Dann hast du die Anzahl der Flüche, die auf dem Bankkonto deines Vaters ruhen. Die Rechnungseinheit ist das Brot, das Brot dieser frühen Jahre...’*  
(1.53-58)

(‘Torna’t a repassar les llistes de les nòmines de dalt a baix [...] llistes de què tu t’encarregaves, torna’t a llegir els noms – amb veu forta i recolliment, tal com es llegeix una lletania –, digue’ls en veu alta i digues després de cada nom: Perdona’ns – aleshores suma els noms, multiplica el nombre de noms per mil pans – aquest resultat altra vegada per mil: aleshores tindràs el nombre de malediccions que descansen en el compte corrent del teu pare. La unitat de càlcul és el pa, el pa d’aquests anys joves...’)

Justament en aquest fragment, una mica abans, en oposició al símbol del pa apareix l’altre símbol recurrent en aquesta obra: el color vermell. Walter retreu a Ulla la seva inhumanitat tot recordant-li que quan la treballadora raquítica de la fàbrica morí el seu únic gest cap a ella va consistir a traçar una línia vermella per sobre del seu nom en la llista de treballadors assalariats.

*‘...ich nehme an, daß du nur mit roter Tinte einen sauberen und geraden Strich durch ihren Namen in der Lohnliste zogst.’* (1.16-17)

‘...suposo que tu només vas traçar amb tinta vermella una ratlla neta i recta a damunt del seu nom a la llista de les nòmines.’

## TENOR

En l’anàlisi d’aquest fragment dialogat cal parlar dels dos personatges dels quals sentim la veu: Walter i Ulla. És cert que en els fragments anteriors ja ens hem centrat en l’anàlisi de la veu de Walter, en tant que narrador de la història; en aquest fragment, al



costat de la seva funció de ‘reportadora’ de fets, la veu de Walter apareix ‘en acció’, tot mostrant nous registres. A banda d’això, i com ja hem vist, en aquest fragment Walter estableix clarament una divisió ‘social’ entre ell i Ulla (i per extensió entre la classe treballadora i les classes econòmicament més afavorides) que cal comentar. Per un altre costat cal analitzar la veu d’Ulla.

a) Origen geogràfic i històric del narrador

Hem vist a CAMP la divisió social que estableix Walter Fendrich entre els personatges de l’obra: entre aquells que patiren gana a la postguerra i els que no en patiren. En aquest sentit no és possible detectar en el text elements que estableixin una frontera lingüística entre tots dos personatges, i les diferències socials les reconeixem pel contingut de les seves intervencions i, en certa manera, pel to que Ulla fa servir per referir-se als treballadors: ‘... *sie war ein wenig rachitisch, hatte ein ungesundes, pickeliges Gesicht...*’ (1.5-6, ‘era una mica raquítica, tenia una cara malaltissa i plena de grans...’); en Ulla, però, es barregen els sentiments ferits per Walter amb la seva insensibilitat social.

Seguint amb la caracterització d’aquest personatge, en la intervenció següent sembla possible reconèixer-hi una disposició natural a manar: ‘*Bringen Sie Herrn Fendrich einen Pfefferminztee*’ (1.25, ‘Porti al senyor Fendrich una infusió de menta’), cosa que fa sense depassar els límits de la més estricta cortesia.

El caràcter d’Ulla es manifesta també en la següent frase: ‘*Ganz ... verstehe ich es nicht, weil ich nicht verstehe, daß es Dinge gibt, die du nicht des Geld wegen tust – oder hat sie Geld?*’ (1.33-34, ‘Ben bé ... no ho acabo d’entendre, perquè no entenc que hi hagi coses que no facis per diners – o té diners ella?’). D’una banda Ulla parla del caràcter interessat de Walter; de l’altra, però, reconeixem en aquestes paraules la particular visió del món d’aquest personatge; i a més és impossible deixar de pensar, després de sentir-la, que Ulla és perfectament conscient que Walter és amb ella pels seus diners, i que fins ara s’ha aprofitat d’aquesta circumstància.

El retret d’Ulla a Walter per haver robat els fogons també contribueix a aclarir quina és la visió del món que té la noia: ‘*Du bist so fein geworden, daß du wahrscheinlich zu vergessen anfingst, daß du Kochplatten klaustest, um dir Zigaretten zu kaufen.*’ (1.38-40, ‘t’has tornat tan fi que probablement començaves a oblidar que vas robar uns fogons per comprar-te cigarrets.’) Amb aquesta frase Ulla no només retreu un

furt passat a Walter sinó que també li ve a dir que cadascú té el seu lloc en el món, i que un ha de recordar sempre quin és el seu origen.

Un altre aspecte interessant del text és el fet que el temps verbal que articula el relat 'directe' dels dos personatges és el *Präteritum*. Els meus informants em diuen que en l'alemany modern parlat això és molt poc habitual, especialment quan els fets referits no són fets corresponents a un passat remot.

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Ambdós personatges parlen des d'una situació emocional extrema, especialment Ulla, que és el personatge ferit. Per això les intervencions de la noia parlant de forma manifestament despectiva sobre tercers cal atribuir-les en part a la seva situació emocional, com quan descriu la treballadora de la fàbrica dient: '*eine war ein häßliches kleines Ding*' (1.4, 'n'hi havia una de petita i lletja'), més amunt hem vist altres exemples.

El punt culminant de la irritació de la noia amb Walter queda reflectit en la frase: '*Du Schuft .... du undankbarer Schuft.*' (1.50, 'Canalla, ... canalla desagratit')

Walter, en canvi, tot i que en les seves intervencions aprofita per retreure-li a Ulla tot el que es tenia guardat (no podem dir que ell sigui un model exemplar de comportament tampoc), parla amb la serenitat del que guanya la batalla i la guerra. El seu menyspreu cap a Ulla queda expressat en la frase: '*Ach Ulla .... willst du mir wirklich einreden, mich glauben machen, daß es mit der Suppe und dem kleinen Lohnaufschlag getan war ... willst du das? Denke nur an die größten Rollen Ölpapier.*' (1.64-67, 'Vinga, Ulla ... em vols convèncer de debò, fer-me creure, que amb la sopa i el petit suplement de sou ja estava tot enllestit ... ho vols? Pensa només en el grans rotlles de paper impermeable!'). Naturalment també el reconeixem en tots els retrets que li fa amb anterioritat: la imatge dels pans i l'al·lusió a les malediccions dels treballadors rebudes pel pare d'Ulla estan carregades de ressentiment i de rancúnia: '*...und der einzige Spaß, den wir hatten, war der Haß –Haß...*' (1.62, 'i l'únic divertiment que teníem era l'odi, odi...')

c) Posició del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

La posició del narrador no varia en relació als fragments analitzats anteriorment. Sí que, aportant el diàleg entre personatges, ofereix al lector implícit la garantia de veracitat de les primeres fonts. Tanmateix, en tant que narrador la tria del material reportat passa per les seves mans, i la seva objectivitat, de cara al lector, també és discutible.

#### d) Actitud social del narrador

Ambdós personatges, tant Walter en qualitat de narrador/ 'actor' com Ulla, es mantenen en un nivell de correcció lingüística absolut, fins i tot cal repetir que recorren a un ús molt literari de la llengua en parlar del seu passat en *Präteritum*. En un moment culminant de la conversa, Ulla deixa anar una paraula lleugerament gruixuda '*Schuft*' ('canalla'), però només lleugerament.

### MODE

El narrador recorre aquí al 'Discurs citat directe' per presentar el diàleg de Walter i Ulla al cafè Joos. La funció del discurs citat dins la narració és la d'oferir autenticitat i fidelitat en la reproducció dels fets ocorreguts: d'aquesta manera sentim per la seva pròpia veu el que els personatges pensen i senten. Malgrat tot, el narrador és l'organitzador final del discurs i la seva intervenció en les paraules d'un i altre personatge és sempre possible.

### ELABORACIÓ FORMAL

Pel que fa a l'ús d'estratègies compositives que reforcin la construcció del sentit final del text, cal recordar alguns elements que ja he comentat en altres apartats d'aquesta anàlisi: d'una banda la utilització dels símbols recurrents en tota l'obra, el pa i el color vermell; de l'altra l'ús del *Präteritum*.

En aquest fragment justament, el narrador presenta la clau interpretativa del símbol del pa, almenys en la seva dimensió significativa principal: el pa identifica i uneix aquells que tot i passar gana saben compartir-lo, i els separa alhora d'aquells que tenint-ne no en donen. Això apareix formulat en el passatge de la multiplicació de pans,

que he comentat més amunt, presentat aquí com una maledicció feta pels treballadors, plena de ressonàncies bíbliques. En el passatge on es presenta aquesta imatge apareix, a més a més, tot i que lleugerament modificat, el títol de l'obra: *'Die Rechnungseinheit ist das Brot, das Brot dieser frühen Jahre, die in meiner Erinnerung wie unter einem tiefen Nebel liegen:...' (1.58-59, 'La unitat de càlcul és el pa, el pa d'aquests anys joves que hi ha en el meu record igual que sota una boira espessa:...')*

La qüestió del color vermell és més complexa perquè apareix associada a elements diferents (positius i negatius), ja ho vèiem en l'anàlisi del primer dels fragments: el vermell és tant el vermell del militarisme de Scharnhorst, com el vermell d'Ifigènia, com el de l'as de cors, com el vermell de la melmelada del pastís. En aquest fragment el vermell és el de la tinta vermella traçada a damunt del nom de la treballadora morta, i conseqüentment un color negatiu, però també el vermell dels llavis d'Ulla, a través d'una imatge traslladada: *'Ich blickte Ulla an und war erstaunt, wie ich schon so oft erstaunt gewesen war, wenn dieser volle und hübsche Mund so schmal und dünn wurde wie die Striche, die sie mit dem Lineal zog.'* (1.30-32, 'Vaig mirar-me Ulla i em va sorprendre, com ja m'havia sorprès tantes vegades, que la seva boca molsuda i bonica es fes prima i estreta com les ratlles que traçava amb el regle.') Tot i que em sembla aventurat formular-ho, la insistència en el vermell per part del narrador, sense una simbologia clara, pot tenir a veure també amb la forma de la paraula alemanya *'rot'* (vermell); *'rot'* i *'Brot'* (pa) són paraules gairebé homòfones.

Ja he comentat també anteriorment el fet que el narrador utilitzi el *Präteritum* com a temps articulador del seu discurs, tot conferint-li indiscutiblement un caràcter literari. Més curiós és el fet que els personatges, Walter i Ulla, l'utilitzin per parlar de la seva relació, ara ja passada: *'...Du bist so fein geworden, daß du wahrscheinlich zu vergessen anfingst, daß du Kochplatten klautest, um dir Zigarreten zu kaufen.'* (1.38-40, '... t'has tornat tan fi que probablement començaves a oblidar que vas robar uns fogons per comprar-te cigarrets.') El temps de tota la narració, en tots els seus registres, és, així doncs, bàsicament el *Präteritum*; aquesta unificació, que s'allunya de l'ús real dels temps verbals en la llengua parlada, contribueix a la literaturització de l'obra.

## FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

L'ús del diàleg en l'obra contribueix a la riquesa de veus incorporades al discurs i és una mostra de voluntat objectivadora per part del narrador. Els diàlegs confereixen agilitat al discurs i són una manera de presentar els personatges directa i en principi no filtrada. A banda d'això, en aquest fragment veiem consolidat l'ús de la simbologia per part del narrador, el qual fins i tot ens ofereix claus interpretatives.

## **Anàlisi de la traducció de Carme Serrallonga**

La traducció reproduceix adequadament les característiques del diàleg mantingut entre Walter i Ulla, per bé que la traductora emprà en algunes ocasions un registre més elevat i actua amb una certa llibertat en la puntuació. A banda d'això cal consignar alguna errada de traducció i un descuit important de cara a la fixació dels elements simbòlics de l'obra.

### REGISTRE

#### CAMP

Pel que fa a CAMP, observem alguns errors de traducció que no afecten la contextualització del text, tot i que de vegades poden provocar estranyesa. Per exemple a les primeres línies del text original trobem la següent descripció: '*durch die gläserne Wand hindurch, die die Buchhaltere von der Fabrik trennt...*' (1.2, 'a través de la paret de vidre que separa l'oficina de comptabilitat de la fàbrica. '); a la traducció, Serrallonga fa servir l'*imperfet*, tot provocant un efecte d'incoherència textual, ja que la fàbrica continua existint: '*per la vidriera que separava l'oficina del taller.*' (1.2)

Més endavant la traductora evita la traducció de la paraula '*Ankerwicklerinnen*' (1.5, 'bobinadores d'inductors') tot recorrent a una construcció amb pronom que fa referència a les 'treballadores'. '*... treballadores joves... N'hi havia una de lletja, insignificant...*' (1.3-4); a partir d'això la sintaxi del passatge es veu lleugerament modificada. La traducció del verb '*umgehen*' per '*papallonejar*', en aquest mateix passatge, no és del tot correcta, tot i que s'adiu al context: '*Wie du mit den kleinen Arbeiterinnen umgingst...*' (1.2-3, 'La manera com tractaves les treballadores joves,...') és en la traducció de Serrallonga '*Com papallonejaves al voltant de les treballadores joves...*'.

En aquest fragment ens trobem encara amb dues paraules traduïdes de forma inexacta; són les següents: '*Serviermädchen*' (1. 19, 'la cambrera'), que és una paraula avui dia antiquada per designar aquesta professió, i que Serrallonga tradueix per '*serventa*' (1.17) que segons el DGLC es refereix únicament a la persona que es dedica al servei domèstic; l'altra paraula és '*Kochplatten*' (1.37, 'fogons'), traduïda per '*cassons elèctrics*' (1.36); en tot cas fóra possible traduir-la per 'fogons elèctrics'.

En algun cas trobem alguna errada gramatical o de vocabulari en la traducció. En la frase: *‘Espero que em deu haver perdonat la meitat del seu pa amb melmelada’* (1.10) els elements no concorden: o bé cal canviar el verb de la frase principal per un verb que permeti l’indicatiu en la subordinada com *‘suposo...’* o bé cal traduir la subordinada en subjuntiu: *‘espero que m’hagi perdonat...’*. També és errònia la traducció de *‘número’* en el següent context: *‘Després suma els noms, multiplica el número de noms per mil pans i aquest resultat altre cop per mil: aleshores tindràs el número de malediccions que hi ha al compte corrent del teu pare.’* (1.54-57).

## TENOR

Pel que fa a aquest apartat, el que cal consignar, com passava en els fragments anteriors, és una tendència a emprar un nivell de formalitat en el llenguatge més elevat que no pas el que es fa servir en l’original. En aquest passatge, això, és més problemàtic perquè es tracta d’una conversa i no pas del discurs del narrador, que ja tendeix a l’ús literari.

### e) Origen geogràfic i històric del narrador

#### *Lèxic*

Els següents mots corresponen a un registre superior al que fan servir els interlocutors d’aquest diàleg: *‘bocí’* (1.3, per *‘Stück’* (‘tros’)); *‘la besava’* (1.7; en català és més literari que no pas *‘li vaig fer petons’*); *‘vaig desprendre tot la setmanada en flors’* (1.9); *‘em temo que...’* (1.15); *‘brogia’* (1.55); *‘gronxolant-se’* (1.60).

## ELABORACIÓ FORMAL

En aquest apartat cal referir dues qüestions importants. D’una banda el fet que la traductora no aprofiti l’ocasió de traduir el títol del text, citat en aquest fragment de forma pràcticament literal. El passatge és el següent: *‘Die Rechnungseinheit ist das Brot, das Brot dieser frühen Jahre,...’* (1.55-56, *‘La unitat de càlcul és el pa, el pa d’aquests anys joves...’*). Justament en aquesta frase, com vèiem en l’anàlisi del fragment original, cristal·litza la significació del símbol central de l’obra: el pa. En el text de Serrallonga la cristal·lització no es pot produir, tot i que el significat del pa com

a símbol es manté, perquè l'associació de la frase amb el títol de l'obra no es dóna. La frase de Serrallonga és: '*La unitat és el pa, el pa d'aquests primers anys...*' (1.57).

L'altre element que cal comentar és el descuit de la referència al color vermell en un passatge molt significatiu. El text original fa: '*...ich nehme an, daß du nur mit roter Tinte einen sauberen und geraden Strich durch ihren Namen in der Lohnliste zogst*, (1.16-18, '*...suposo que tu només vas traçar amb tinta vermella una ratlla neta i recta a damunt del seu nom a la llista de les nòmines.*'). Serrallonga tradueix: '*em temo que només vas preocupar-te de passar una ratlla ben dreta i ben neta damunt el seu nom, a la llista de salaris.*' (1.15-16). L'oblit de la tinta vermella repercuteix en la caracterització del personatge d'Ulla, d'una banda, i en el reforçament del color vermell com a color que té una funció simbòlica en tot el text.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Pel que fa a la reproducció dels diàlegs, cal dir que Serrallonga reproduceix amb fidelitat el text original, malgrat petites errors de traducció, que es donen al llarg de tota aquesta obra, segurament explicables per la manca de diccionaris i eines lexicogràfiques adequades en els anys en què es dugué a terme aquesta traducció. A banda d'això, en l'apartat anterior he consignat dos descuits de la traductora, que malgrat la seva brevetat, afecten de forma significativa la construcció final del text: es tracta d'elements que contribueixen fortament a la construcció del sentit final del text.



## ANNEX 2.2.

### Ansichten eines Clowns

#### 2.2.1. Anàlisi del primer fragment

##### Text original

Es war schon dunkel, als ich in Bonn ankam, ich zwang mich, meine Ankunft nicht mit der Automatik ablaufen zu lassen, die sich in fünfjährigem Unterwegssein herausgebildet hat: Bahnsteigtreppe runter, Bahnsteigtreppe rauf, Reisetasche abstellen, Fahrkarte aus der Manteltasche nehmen, Reisetasche aufnehmen,  
5 Fahrkarte abgeben, zum Zeitungsstand, Abendzeitungen kaufen, nach draußen gehen und ein Taxi heranwinken. Fünf Jahre lang bin ich fast jeden Tag irgendwo abgefahren und irgendwo angekommen, ich ging morgens Bahnhofstreppen rauf und runter und nachmittags Bahnhofstreppen runter und rauf, winkte Taxis heran, suchte in meinen Rocktaschen nach Geld, den Fahrer zu bezahlen, kaufte Abendzeitungen  
10 an Kiosken und genoß in einer Ecke meines Bewußtseins die exakt einstudierte Lässigkeit dieser Automatik. Seitdem Marie mich verlassen hat, um Züpfner, diesen Katholiken, zu heiraten, ist der Ablauf noch mechanischer geworden, ohne an Lässigkeit zu verlieren. Für die Entfernung vom Bahnhof zum Hotel, vom Hotel zum Bahnhof gibt es ein Maß: den Taxameter. Zwei Mark, drei Mark, vier Mark fünfzig  
15 vom Bahnhof entfernt. Seitdem Marie weg ist, bin ich manchmal aus dem Rhythmus geraten, habe Hotel und Bahnhof miteinander verwechselt, nervös an der Portierloge nach meiner Fahrkarte gesucht oder den Beamten an der Sperre nach meiner Zimmernummer gefragt, irgend was, das Schicksal heißen mag, ließ mir wohl meinen Beruf und meine Situation in Erinnerung bringen. Ich bin ein Clown,  
20 offizielle Berufsbezeichnung: Komiker, keiner Kirche steuerpflichtig, siebenundzwanzig Jahre alt, und eine meiner Nummern heißt: Ankunft und Abfahrt, eine (fast zu) lange Pantomime, bei der der Zuschauer bis zuletzt Ankunft und Abfahrt verwechselt; da ich diese Nummer meistens im Zug noch einmal durchgehe (sie besteht aus mehr als sechshundert Abläufen, deren Choreographie ich natürlich  
25 im Kopf haben muß), liegt es nahe, daß ich hin und wieder meiner eigenen Phantasie erliege: in ein Hotel stürze, nach der Abfahrtstafel ausschau, diese auch entdecke,

eine Treppe hinauf- oder hinunterrenne, um meinen Zug nicht zu versäumen, während ich doch nur auf mein Zimmer zu gehen und mich auf die Vorstellung vorzubereiten brauche. Zum Glück kennt man mich in den meisten Hotels; innerhalb von fünf Jahren ergibt sich ein Rhythmus mit weniger Variationsmöglichkeiten, als  
30 man gemeinhin annehmen mag – und außerdem sorgt mein Agent, der meine Eigenheiten kennt, für eine gewisse Reibungslosigkeit. Was er »die Sensibilität der Künstlerseele« nennt, wird voll respektiert, und eine »Aura des Wohlbefindens« umgibt mich, sobald ich auf meinem Zimmer bin: Blumen in einer hübschen Vase, kaum habe ich den Mantel abgeworfen, die Schuhe (ich hasse Schuhe) in die Ecke  
35 geknallt, bringt mir ein hübsches Zimmermädchen Kaffee und Kognak, läßt mir ein Bad einlaufen, das mit grünen Ingredienzien wohlriechend und beruhigend gemacht wird. In der Badewanne lese ich Zeitungen, lauter unseriöse, bis zu sechs, mindestens aber drei, und singe mit mäßig lauter Stimme ausschließlich Liturgisches: Choräle, Hymnen, Sequenzen, die mir noch aus der Schulzeit in  
40 Erinnerung sind. Meine Eltern, strenggläubige Protestanten, huldigten der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit und schickten mich auf eine katholische Schule. Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich, und bediene mich der liturgischen Texte und Melodien aus therapeutischen Gründen: sie helfen mir am besten über die beiden Leiden hinweg, mit denen ich von Natur belastet bin:  
45 Melancholie und Kopfschmerz. Seitdem Marie zu den Katholiken übergelaufen ist (obwohl Marie selbst katholisch ist, erscheint mir diese Bezeichnung angebracht), steigert sich die Heftigkeit dieser beiden Leiden, und selbst das *Tantum ergo* oder die Lauretansische Litanei, bisher meine Favoriten in der Schmerzbekämpfung, helfen kaum noch. Es gibt ein vorübergehend wirksames Mittel: Alkohol –, es gäbe eine  
50 dauerhafte Heilung: Marie; Marie hat mich verlassen. Ein Clown, der ans Saufen kommt, steigt rascher ab, als ein betrunkenener Dachdecker stürzt.

## Traducció de treball

Ja era fosc quan vaig arribar a Bonn, em vaig obligar a no deixar transcórrer la meua arribada amb l'automatisme que s'ha anat creant en cinc anys d'anar pel món: escales de l'andana avall, escales de l'andana amunt, deixar a terra la bossa de viatge, treure el bitllet de la butxaca de l'abric, agafar la bossa de viatge, donar el  
5 bitllet, cap al quiosc, comprar els diaris del vespre, sortir a fora i fer senyes a un taxi. Al llarg de cinc anys, gairebé cada dia he sortit d'algun lloc i he arribat a algun lloc, al matí pujava i baixava les escales de l'estació i a la tarda les baixava i pujava, feia senyes als taxis, buscava diners a les butxaques de la jaqueta per pagar al conductor, comprava diaris del vespre als quioscos i en un racó de la meua consciència gaudia  
10 de la indiferència assajada amb precisió d'aquest automatisme. D'ençà que Marie m'ha deixat per casar-se amb Züpfner, aquest catòlic, el procés s'ha tornat més mecànic encara, sense perdre en indiferència. Per a la distància de l'estació a l'hotel, de l'hotel a l'estació hi ha una mesura: el taxímetre. Dos marcs, tres marcs, quatre marcs cinquanta de distància. D'ençà que Marie ha marxat, més d'una vegada he  
15 perdut aquest ritme, he confós hotel i estació, he buscat nerviós el meu bitllet davant de recepció o bé he demanat el meu número d'habitació al funcionari de les taquilles, alguna cosa que potser s'anomena destí m'ha degut permetre recordar la meua feina i la meua situació. Sóc un pallasso, denominació oficial de la professió: còmic, no contribuent de cap església, vint-i-set anys, i un dels meus números duu  
20 per nom: Arribada i Sortida, una pantomima (gairebé massa) llarga, en què l'espectador confon fins a l'últim moment arribada i sortida; com que normalment repasso aquest número una altra vegada al tren (consta de més de sis-centes acotacions, la coreografia de les quals he de tenir evidentment al cap), és comprensible que de tant en tant sigui víctima de la meua pròpia fantasia: vagi a  
25 parar a un hotel, busqui el tauler d'horaris de sortida, l'acabi trobant, pugui o baixi una escala corrent per no perdre el tren mentre de fet només em caldria anar a la meua habitació i preparar-me per a la representació. Per sort a la majoria d'hotels em coneixen; al llarg de cinc anys s'imposa un ritme amb menys possibilitats de variació del que s'acostuma a suposar normalment, i a més a més el meu agent, que coneix  
30 les meves particularitats, s'ocupa que hi hagi el mínim de friccions possible. El que ell anomena «la sensibilitat de l'ànima d'artista» és respectat absolutament, i una «aura de benestar» m'envolta tan aviat em trobo a la meua habitació: flors en un gerro bonic; encara no he tingut temps gairebé de tirar l'abric, d'estampar les sabates

(odio les sabates) en un racó, que una bonica cambrera ja em porta cafè i conyac, em  
35 prepara un bany fragant i tranquil·litzador, que està fet amb substàncies verdes. A la  
banyera llegeixo diaris, els poc seriosos només, fins a sis, tres com a mínim, i  
canto, amb una veu moderadament forta, música litúrgica exclusivament: corals,  
himnes, motets, que recordo encara del temps de l'escola. Els meus pares, protestants  
a ultrança, van fer honor a l'esperit de reconciliació confessional de moda a la  
40 postguerra i em van enviar a una escola catòlica. Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols  
formalment, i recorro als textos i melodies litúrgics per raons terapèutiques: són el  
que més m'ajuda a superar les dolences que pateixo per naturalesa: malenconia i mal  
de cap. D'ençà que Marie s'ha passat als catòlics (tot i que la mateixa Marie és  
catòlica, aquesta manera d'expressar-ho em sembla adequada), la virulència  
45 d'aquestes dues dolences augmenta, i ni el *Tantum Ergo* ni la lletania lauretana, fins  
ara els meus preferits per combatre el dolor, serveixen de gran cosa. Hi ha un remei  
passatgerament efectiu: l'alcohol; hi hauria una curació definitiva, Marie; Marie  
m'ha deixat. Un pallasso que es tira a la beguda es precipita avall més ràpidament  
que no cau daltabaix un repara-teulades borratxo.

## Traducció castellana 1 (Lucas Casas)

Oscurecía ya cuando llegué a Bonn, y me forcé esta vez a no poner en marcha el piloto automático que en cinco años de viajar se ha formado en mi interior: bajar las escaleras del andén, subir las escaleras del andén, dejar maleta, sacar billete del bolsillo del abrigo, recoger maleta, entregar billete, al puesto de periódicos, comprar 5 periódicos de la tarde, salir a la calle, llamar a un taxi. Durante cinco años partí yo casi todos los días de algún punto y llegué a cualquier otro punto, por la mañana subía y bajaba las escaleras de la estación, tomaba taxis, buscaba dinero en el bolsillo de mi chaqueta para pagar al conductor, compré periódicos en el quiosco, y en algún rincón de mi conciencia disfruté la incuria minuciosamente estudiada de este piloto 10 automático. Desde que Marie me ha abandonado para casarse con este católico, Züpfner, el funcionamiento se ha hecho todavía más automático, sin perder su incuria. Para el trayecto de la estación al hotel, del hotel a la estación, hay una unidad de medida: el taxímetro. Y así dista dos marcos, tres marcos, cuatro marcos cincuenta de la estación. Desde que Marie se ha ido, he perdido el ritmo alguna que 15 otra vez, he tomado el hotel por estación, nervioso ante la conserjería he buscado mi billete o a la entrada del andén he preguntado al empleado el número de mi habitación, algo, llámesele casualidad o lo que sea, me hizo recordar mi profesión y mi situación. Soy un payaso, de profesión designada oficialmente como «Cómico», no afiliado a ninguna Iglesia, de veintisiete años de edad, y uno de mis números se 20 titula: la partida y la llegada, una larga (casi demasiado) pantomima, en la cual el espectador acaba confundiendo la llegada con la partida; puesto que frecuentemente vuelvo a ensayar dicho número en el tren (consta de más de seiscientos mutis, cuya coreografía debo naturalmente tener presente), es evidente que de vez en cuando cedo a mi propia fantasía: entro precipitadamente en un hotel, busco con la vista el 25 cuadro de salida de los trenes, lo descubro al fin, subo o bajo corriendo las escaleras, para no perder mi tren, en tanto que no necesito más que subir a mi habitación y ensayar mi número. Afortunadamente me conocen en la mayoría de los hoteles; en el intervalo de cinco años se alcanza un ritmo con escasas posibilidades de variación, que de ordinario se puede tomar por una cierta armonía interior –y que además 30 preocupa a mi representante, quien conoce mi manera de ser. Lo que él llama «la sensibilidad del alma del artista», es enteramente respetado, y tan pronto como entro en mi habitación me envuelve un «hálito de bienestar»: flores en un lindo jarrón, y apenas he tirado el abrigo y dejado caer con estrépito los zapatos (odio los zapatos)

en un rincón, una bonita camarera me trae café y coñac, me prepara el baño, que por  
35 adición de ciertos ingredientes de color verde se pone perfumado y tonificante. En la  
bañera leo periódicos, los frívolos nada más, hasta un total de seis, pero tres como  
mínimo, y entono a media voz cantos exclusivamente litúrgicos: corales, himnos,  
secuencias, que aún recuerdo de la escuela. Mis padres, protestantes acérrimos,  
siguieron las corrientes de tolerancia religiosa que imperaban en la posguerra y me  
40 enviaron a un colegio católico. En lo que a mí respecta, no soy religioso, ni siquiera  
clerical, y me sirvo de textos y melodías litúrgicos por motivos terapéuticos: me  
ayudan de modo inmejorable a aliviarme las dolencias con que me agobia la  
Naturaleza: melancolía y jaqueca. Desde que Marie ha desertado con el católico (si  
bien Marie es ella misma católica, me parece justo llamarle a él así), ambas dolencias  
45 se me agudizan, e incluso el *Tantum ergo* o la letania lauritánica, hasta entonces mis  
favoritas para atajar el dolor, apenas me sirven ya. Existe un remedio de efectos  
pasajeros: el alcohol; había una medicina eficaz y duradera: Marie; Marie me ha  
abandonado. Un payaso que se da a la bebida cae más aprisa todavía de lo que un  
techador borracho cae.

## Traducció castellana 2 (Alfonsina Janés)

La tarde había caído ya cuando llegué a Bonn. Me obligué a mí mismo a no dejar que mi llegada se produjera con aquel automatismo creado por el hecho de haber pasado cinco años viajando: subir y bajar las escaleras del andén, dejar el maletín, sacar el billete del bolsillo del abrigo, coger el maletín, entregar el billete, dirigirse al quiosco, comprar diarios de la tarde, salir y hacer señas a un taxi (para que se acerque). Durante cinco años he salido casi cada día de algún lugar y he llegado a alguna otra parte; por la mañana subía y bajaba escaleras de estación y por la tarde bajaba y subía escaleras de estación, hacía señas a un taxi para que se acercara, buscaba dinero en los bolsillos de mi americana para pagar al taxista, compraba diarios vespertinos en kioskos, y en un rincón de mi conciencia gozaba de la indolencia, estudiada con toda exactitud, de este automatismo. Desde que Marie me ha dejado para casarse con ese católico de Züpfner, transcurre todo de manera más mecánica aún y sin que disminuya la indolencia. Para medir la distancia entre la estación y el hotel, entre el hotel y la estación, existe un instrumento: el taxímetro. A dos marcos, a tres marcos o a cuatro marcos y medio de la estación. Desde que Marie no está, a veces he perdido el ritmo, he confundido el hotel con la estación, he buscado nervioso el billete junto a la conserjería o a la entrada del andén, he preguntado al revisor el número de mi habitación; algo que podría llamarse destino me recordaba probablemente mi oficio y mi situación. Soy payaso. Denominación oficial de mi profesión: cómico, libre de pagar impuestos a ninguna iglesia, 27 años, y uno de mis números se llama: llegada y salida, una pantomima (casi demasiado) larga en la cual el espectador confunde hasta el último momento la llegada con la salida. Como generalmente repaso este número en el tren (consta de más de 600 incidentes cuya coreografía, por supuesto, tengo que retener en la memoria), es muy natural que de vez en cuando me vea vencido por mi propia fantasía: que entre precipitadamente en un hotel, busque los horarios de salidas, los descubra, y suba o baje corriendo una escalera para no perder mi tren cuando en realidad sólo necesito ir a la habitación y prepararme para el espectáculo. Por suerte en la mayoría de los hoteles ya me conocen; en el transcurso de cinco años se produce un ritmo con menos posibilidades de variación de lo que puede suponerse, y además mi agente, que conoce mi manera de ser, cuida de que en lo posible no haya problemas. Se respeta profundamente lo que él llama «la sensibilidad del alma del artista», y en cuanto me encuentro en mi habitación me rodea un «aura de bienestar»: flores en un

bonito jarrón, y apenas he tirado el abrigo y lanzado estrepitosamente los zapatos  
35 (odio los zapatos) a un rincón, una linda camarera me trae café y coñac, y me prepara  
un baño, oloroso y tranquilizante gracias a unas sustancias verdes. En la bañera leo  
periódicos (sólo periódicos poco serios), seis como máximo y tres como mínimo, y  
con voz moderada entono exclusivamente cantos litúrgicos: corales, himnos y  
secuencias que todavía recuerdo de mis días escolares. Mis padres, protestantes  
40 estrictos, siguieron la moda de la época de postguerra que propugnaba la  
reconciliación de las confesiones y me enviaron a una escuela católica. Yo no soy  
religioso, ni siquiera espiritual, y me sirvo de los textos y melodías litúrgicos por  
motivos terapéuticos: es lo que más me ayuda a alejar dos males inherentes a mi  
naturaleza: la melancolía y el dolor de cabeza. Desde que Marie se ha pasado a los  
45 católicos (aunque Marie es católica considero oportuno designarlo de esta manera),  
ambos males se han incrementado y el *Tantum Ergo* o la letanía lauretana, hasta  
ahora mis favoritos en la lucha contra el dolor, apenas me sirven ya de ayuda. Existe  
otro medio que resulta eficaz durante un rato: el alcohol. Podría existir una curación  
duradera: Marie. Marie me ha abandonado. El payaso que se emborracha cae con  
50 mayor rapidez que el trastejador ebrio.



### Traducció catalana (Carme Gala)

Ja era fosc en arribar a Bonn, i em vaig esforçar a no deixar-me emportar per l'automatisme que s'ha anat formant al llarg de cinc anys de viatges: escales d'andana avall, escales d'andana amunt, deixar la bossa de mà, treure el bitllet de la butxaca de l'abric, agafar la bossa de terra, donar el bitllet, arribar-me al quiosc, 5 comprar els diaris del vespre, sortir a fora i fer senyal a un taxi. Durant cinc anys, gairebé cada dia he sortit d'un lloc i he arribat a un altre, he pujat i baixat escales d'estació al matí, he baixat i pujat escales d'estació a la tarda, he fet senyals als taxis, he butxaquejat per l'americana en cerca de diners per pagar al taxista, he comprat diaris vespertins als quioscos i, en un racó de la consciència, he gaudit de la inèrcia 10 exactament estudiada d'aquest automatisme. D'ençà que Marie m'ha deixat per casar-se amb Züpfner, catòlic ell, el procés ha esdevingut encara més mecànic, sense perdre gens d'inèrcia. Per a la distància de l'estació a l'hotel o de l'hotel a l'estació hi ha una mesura: el taxímetre. Dos marcs, tres marcs, quatre marcs cinquanta de distància. D'ençà que Marie no hi és, de vegades perdo el ritme, confonc hotel per 15 estació, busco nerviosament el bitllet de tren a la consergeria o demano el número d'habitació al factor ferroviari, i alguna cosa que podríem dir-ne destí em fa recordar bé el meu ofici i la meva situació. Sóc pallasso, jo, o dit oficialment, còmic, no sóc membre contribuent de cap Església, tinc vint-i-set anys, i un dels meus números es diu «Arribada i partida», una llarga pantomima (gairebé massa) en què el públic no 20 sap fins al final si arribes o te'n vas. Com que solc repassar dalt del tren aquest número (compost de més de sis-cents passos, amb una coreografia que he de mantenir evidentment fresca a la memòria), és natural que sucumbeixi més d'una vegada a la pròpia fantasia: entro corrents en un hotel, miro de trobar-hi l'horari dels trens, i encara, quan ja l'he trobat en algun lloc, cuito a pujar o baixar escales per no 25 perdre el tren, mentre que només em caldria anar a l'habitació i posar-me a punt per sortir a escena. Per sort, em coneixen a la majoria d'hotels; en un lapse de cinc anys es crea un ritme amb menys possibilitats de variació del que se suposa en general. I, a més a més, el meu agent artístic, que sap quines són les meves particularitats, procura llimar certs inconvenients. Respectant plenament allò que ell anomena «la 30 sensibilitat de l'ànima de l'artista», així que entres a l'habitació t'envolta «una aura de benestar»: flors dins d'un gerro ben bonic i, amb prou feines llances l'abric i estampes les sabates al racó (odio les sabates), que una bonica cambrera ja porta cafè i conyac i prepara un bany que, amb uns ingredients verds, exhala fragància i

tranquil·litza. Un cop a la banyera, llegeixo diaris, tots poc seriosos, de vegades sis,  
35 tres pel cap baix, i no canto més que litúrgia en veu no gaire alta: càntics, himnes,  
motets, que recordo de quan anava a escola. Els meus pares, protestants ortodoxos,  
van seguir la moda de conciliació religiosa de postguerra i em van enviar a un  
col·legi catòlic. Jo no sóc religiós, ni tan sols clerical, però em serveixo dels textos i  
les melodies litúrgiques per motius terapèutics, perquè són la millor ajuda contra les  
40 dues sofrences que m'afeixuguen per naturalesa: la malenconia i les migranyes.  
D'ençà que Marie s'ha passat als catòlics (malgrat que ella mateixa en sigui, de  
catòlica, aquesta manera de dir em sembla adient), les dues sofrences s'aguditzen i ni  
el *Tantum ergo* ni la lletania lauretana, fins ara les preferides en la lluita contra el  
dolor, ja no m'hi ajuden pas gaire. Hi ha un mitjà temporalment eficaç: l'alcohol. Hi  
45 hauria un remei permanent: Marie. Marie m'ha deixat. Un pallaso que es dóna a la  
beguda cau més de pressa que un paleta begut de dalt d'una teulada.

## Anàlisi del text original

### REGISTRE

#### CAMP

Com ja he assenyalat en el capítol cinquè (punt 5.3.2.), en aquesta obra s'integren temàtiques i discursos de naturalesa molt diversa, que es poden agrupar molt àmpliament, però, en dos àmbits clarament diferenciats: d'una banda, un discurs proper a la confidència personal que se centra en el món íntim del pallaso Hans Schnier; i de l'altra, un discurs que aborda, des de la perspectiva crítica del protagonista, aspectes conflictius de la societat alemanya de la postguerra i del 'miracle econòmic', especialment el paper que l'Església Catòlica hi ha tingut en el present i en el passat immediat. L'element catalitzador d'aquests dos grans nivells discursius de l'obra és la figura del pallaso, la veu del qual fent ús del monòleg articula el discurs narratiu. Tant la problemàtica personal com les qüestions més genèriques estan abordades així des de la perspectiva individual d'un pallaso de vint-i-set anys. Ambdós àmbits temàtics es barregen contínuament al llarg de l'obra sense que els trànsits produïts en el pas d'un nivell a l'altre estiguin explícitament marcats. Sí que és possible, però, determinar passatges de l'obra on domina més el to personal i íntim, i d'altres on domina més la veu de crítica a les estructures de poder, o la presentació històrica.

El fragment que tot seguit analitzaré és el primer paràgraf del primer capítol de la novel·la. El pallaso Hans Schnier es presenta: presenta breument la seva situació personal actual, la seva vida professional en els darrers cinc anys, els seus orígens familiars i algunes de les seves característiques personals definitòries. L'estil del narrador, tot i tractar-se d'un passatge en què es refereix a si mateix i a la dolorosa experiència de la seva recent separació de Marie, la seva estimada, és força distanciat, com ho demostren alguns elements que tot seguit veurem. Sembla que el narrador intenti elaborar un discurs objectivat sobre si mateix, però que en alguns moments no pugui evitar d'introduir-hi la veritable veu personal.

Cal referir-se breument a un element característic de la societat alemanya que contribueix a precisar el context en què es produeixen els fets de la novel·la, al qual al·ludeix el narrador amb un cert to irònic ja. *'Meine Eltern, strenggläubige Protestanten, huldigten der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit und schickten mich auf eine katholische Schule'* (1.40-42, 'Els meus pares, protestants a

ultrança, van fer honor a l'esperit de reconciliació confessional de moda a la postguerra, i em van enviar a una escola catòlica'). Els meus informants insisteixen que si bé no cal excloure la possibilitat que hi hagués, efectivament, algun cas de família protestant que fes educar els fills en una escola catòlica, o a l'inrevés, aquest fet els sembla més aviat insòlit, i l'atribueixen a la voluntat polèmica de Böll. La convivència entre protestants i catòlics en l'Alemanya contemporània no ha estat mai exempta d'una certa tibantor, i els matrimonis 'mixtos' continuaven essent un problema social als anys seixanta. Sembla que Böll abordi també aquest tema en aquesta obra ni que sigui de passada, tal com assenyala Reich-Ranicki (1963) en la seva crítica a l'obra. La qüestió confessional alemanya no té un paral·lel contemporani a Espanya, i probablement era poc coneguda entre el públic lector espanyol dels anys seixanta i setanta.

### *Lèxic*

El lèxic que empra el narrador es pot qualificar bàsicament de lèxic estàndard i, per tant, tractant-se d'un text que apunta en el seu inici cap a l'autobiografia, està subjecte a una determinada elaboració i a un procés de distanciació, com es veurà en l'anàlisi de la dimensió sintàctica i de cohesió textual del fragment.

En alguna ocasió, però, el narrador –el clown– utilitza algun mot o expressió impregnada d'una forta càrrega emocional o d'ironia, '*um Züpfner, diesen Katholiken, zu heiraten*' (l.11-12, 'per casar-se amb Züpfner, **aquest catòlic**'), '*Meine Eltern, strenggläubige Protestanten, huldigten der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit*' (l. 40-41, 'Els meus pares, protestants a ultrança, **van fer honor** a l'esperit de reconciliació confessional de moda a la postguerra,...'), '*Seitdem Marie zu den Katholiken übergelaufen ist*' (l.45, 'D'ençà que Marie **s'ha passat** als catòlics'), o bé s'acosta al registre col·loquial, '*in die Ecke geknallt*' (l.34-35, '**estampar**... en un racó'). Cal considerar aquests mots com una concessió que el narrador, situat en certa manera fora d'ell, fa als propis sentiments.

### *Sintaxi*

La fixació del CAMP, feta des d'una voluntat distanciadora i des de la perspectiva d'un determinat estat anímic, com veurem més exactament a TENOR, es basa en la repetició constant d'estructures sintàctiques. Comentarem aquesta característica també en l'apartat de l'ELABORACIÓ FORMAL, on aquest recurs té més repercussions que no pas aquí.

Un altre aspecte morfosintàctic que contribueix a crear distància entre el narrador i el material narrat és el temps verbal emprat. L'ús en l'inici de la narració del *Präteritum*, en contrast amb els posteriors *Perfekt* i *Präsens*, és indicatiu d'una certa voluntat de literaturització per part del narrador. Aquest temps verbal, el *Präteritum*, és present més aviat en textos de caràcter literari i de registre culte; per a la narració de fets esdevenuts en el passat en un registre familiar o estàndard s'utilitza en alemany preferentment el *Perfekt*: '*Es war schon dunkel, als ich in Bonn ankam...*' (l.1. 'Ja era fosc quan vaig arribar a Bonn...') és una frase que d'entrada allunya el jo narrador dels fets que narra.

### *Text*

La repetició d'estructures que assenyalava en l'anterior apartat confereix a l'estil del narrador, i per tant al capítol i a l'obra, una forta cohesió. Que aquestes repeticions estiguin, a més a més, relacionades amb el contingut temàtic d'aquest passatge és un aspecte que analitzaré a TENOR i a ELABORACIÓ FORMAL, com ja he dit. A banda d'això, cal destacar l'ús de dos recursos concrets al llarg d'aquest passatge, el parèntesi i la cita, que tenen com a finalitat la fixació de la distància del narrador en relació al material que narra. D'alguna manera podríem parlar en aquest inici d'un narrador desdoblado: del que parla des de la distància de la narració, i del que parla, tot acostant-se a si mateix, entre parèntesis o acotacions. Si observem els següents exemples, veurem que els comentaris que apareixen entre parèntesis sorgeixen d'una veu viva i implicada amb els fets narrats, personal, mentre la resta del text està elaborada amb una voluntat distanciadora:

a) '*... und eine meiner Nummern heißt: Ankunft und Abfahrt, eine (fast zu) lange Pantomime* (l.21-22, 'i un dels meus números duu per nom: Arribada i Sortida, una pantomima (gairebé massa) llarga')

b) '*... da ich diese Nummer meistens im Zug noch einmal durchgehe (sie besteht aus mehr als sechshundert Abläufen, deren Choreographie ich natürlich im Kopf haben muß), liegt es nahe,...*' (l.23-24, 'com que normalment repasso aquest número una altra vegada al tren (consta de més de sis-centes acotacions, la coreografia de les quals he de tenir evidentment al cap), és comprensible...')

c) '*...kaum habe ich den Mantel abgeworfen, die Schuhe (ich hasse Schuhe) in*

*die Ecke geknallt...*' (l. 34-35, 'encara no he tingut temps gairebé de tirar l'abric, d'estampar les sabates (odio les sabates) en un racó...')

d) '*Seitdem Marie zu den Katholiken übergelaufen ist (obwohl Marie selbst katholisch ist, erscheint mir diese Bezeichnung angebracht),...*' (l.45-46, 'D'ençà que Marie s'ha passat als catòlics (tot i que la mateixa Marie és catòlica, aquesta manera d'expressar-ho em sembla adequada),...')

Sembla que el narrador acoti les afirmacions acabades de fer, tot precisant-ne el sentit i la dimensió més personal. La informació essencial queda expressada en la narració central i els matisos apareixen entre parèntesis. El pallaso es comenta a si mateix, perquè ha intentat allunyar-se de si mateix.

El narrador recorre també a la cita per referir-se a formulacions d'altri. La reproducció literal d'aquestes paraules va lligada en aquest fragment a un voler desentendre's de l'autoria dels mots i a la voluntat ironitzadora. En el següent fragment cita el seu agent artístic: '*Was er »die Sensibilität der Künstlerseele« nennt, wird voll respektiert, und eine »Aura des Wohlbefindens« umgibt mich,...*' (l.31-33, 'El que ell anomena «sensibilitat de l'ànima d'artista» és respectat absolutament, i una «aura de benestar» m'envolta...')

## TENOR

La narració és en primera persona (*'Ich-Erzählung'* és el terme alemany) i, conseqüentment, caldria esperar poder extreure molta informació sobre el narrador a partir del llenguatge de què es val. Però en aquest inici, com ja hem vist, el pallaso/narrador practica una mena d'objectivació de la seva pròpia vivència, de manera que només el coneixem a través d'un filtre lingüístic molt ben elaborat: l'elevada formalització i literaturització del passatge caracteritzen l'arrencada de l'obra.

a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

Més que no pas indicis concrets del llenguatge del narrador que ens permetin associar-lo a unes circumstàncies personals determinades, el que trobem en aquest passatge són informacions directes que ell ens dona sobre la seva professió, origen familiar, etc. Sabem que el narrador és un pallaso (*'Ich bin ein Clown'*), que té vint-i-set anys (*'siebenundzwanzig Jahre alt'*), que ve d'una família protestant (*'Meine Eltern,*

*strenggläubige Protestanten*'), que el va enviar a una escola catòlica (*'schickten mich auf eine katholische Schule'*) però que ell no paga impostos a cap de les esglésies (*'keiner Kirche steuerpflichtig'*). Tenint en compte que la novel·la fou publicada l'any 1963 i que l'autor ens remet al present i a l'etapa de la postguerra (*'der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit'*, 'l'esperit de reconciliació confessional de moda a la postguerra'), cal situar els vint-i-set anys del protagonista a l'inici de la dècada dels seixanta.

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Malgrat el dolor i la ràbia que confessa el narrador per la marxa de Marie, el que caracteritza aquest passatge és la contenció i la voluntat distanciadora del subjecte en relació a allò que narra, excepció feta d'algun exabrupte emocional. En aquesta distància creada pel pallasso s'hi barreja una relativa assumptió del que ha succeït, des de la tristesa, un enyor de la rutina perduda, una certa ironia o sarcasme que apareix ara només puntualment, una certa resignació.

*Lèxic*

Les primeres 30 línies del fragment es caracteritzen per la repetició del lèxic relacionat amb el camp semàntic de la rutina professional del pallasso, *...Bahnsteigtreppe runter, Bahnsteigtreppe rauf* (1.3); *...Bahnhofstreppen rauf und runter...* (1.7); *...Bahnhofstreppen runter und rauf...* (1.8); *...eine Treppe hinauf- oder hinunterrenne...* (1.27) (...pujava i baixava les escales de l'estació...; ...les baixava i pujava; ...pugi o baixi una escala corrent...). Aquestes repeticions, que serveixen sobretot per fixar els espais i els moviments rutinaris del pallasso, tenen un valor referencial literal o de naturalesa metonímica. Així a les primeres 6 línies del capítol, l'espai de l'estació de tren ha quedat completament fixat sense que la paraula 'estació de tren' aparegui una sola vegada: les andanes suggereixen l'estació, així com el bitllet o la bossa de viatge. Hotels, taxis, habitacions i quioscos són els puntals dels moviments rutinaris del pallasso. Es pot etiquetar aquest camp amb el nom que duu un dels números del clown: *'Ankunft und Abfahrt'*. Des del punt de vista emocional, aquesta repetició té com a funció l'evocació d'una determinada monotonia de què el pallasso havia arribat a gaudir, *'und genöß in einer Ecke meines Bewußtseins die exakt einstudierte Lässigkeit dieser Automatik'* (1.10-11, 'i en un racó de la meva consciència gaudia de la indiferència assajada amb precisió d'aquest automatisme'). La fugida de

Marie és el detonant que fa que aquesta monotonia ara enyorada es trenqui i que l'automatisme controlat de la vida del pallasso esdevingui el caos. Irònicament, el clown recorre als mots del seu agent artístic per descriure les alteracions en el seu comportament, que de cara al món exterior són justificades i justificables per allò que l'agent anomena »*die Sensibilität der Künstlerseele*« (1.31-32, 'la sensibilitat de l'ànima de l'artista'). Al costat de la ironia amb què el pallasso es contempla a si mateix en determinats moments, algunes paraules seves expressen puntualment sarcasme o ràbia. Així quan es refereix a Züpfner, el nou company de Marie, Hans Schnier diu '*diesen Katholiken*' (1.11-12, 'aquest catòlic'), amb un to marcadament àirat i despectiu. També el retorn de Marie als cercles catòlics està descrit amb una paraula que expressa ràbia i sarcasme, '*überlaufen*', a la frase '*Seitdem Marie zu den Katholiken übergelaufen ist*' (1.45, 'D'ençà que Marie s'ha passat als catòlics.) La descripció, cap al final del fragment, de l'educació rebuda de petit està formulada també amb un humor a mig camí entre la ironia i el sarcasme, '*Meine Eltern, strenggläubige Protestante, huldigten der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit...*' (1.40-41, 'Els meus pares, protestants a ultrança, **van fer honor** a l'esperit de reconciliació confessional de moda a la postguerra...). Encara és possible detectar dos elements lèxics clarament col·loquials, relacionats amb moments en què el pallasso expressa els seus sentiments: '*in die Ecke geknallt*' (1.34-35, '**estampar** ... en un racó'); '*Ein Clown, der ans Saufen kommt...*' (1.50-51, 'Un pallasso **que es tira a la beguda...**').

### Sintaxi

El primer passatge d'aquest paràgraf es caracteritza per l'acumulació d'estructures sintàctiques repetides, que es basa en una estructura paratàctica. Es tracta de crear la sensació d'automatisme enyorada pel pallasso. A les deu primeres línies el narrador repeteix dues vegades el mateix llistat d'accions, una vegada amb els verbs en infinitiu i l'altra conjugats en *Präteritum*. A banda de la sensació de repetició creada, sembla que el narrador vulgui alhora presentar la coreografia de la seva vida quotidiana: la primera vegada en tant que programa a realitzar; la segona en tant que actuació duta a terme:

'*..Bahnsteigtreppe runter, Bahnsteigtreppe rauf, Reisetasche abstellen, Fahrkarte aus der Manteltasche nehmen, Reisetasche aufnehmen, Fahrkarte abgeben, zum Zeitunstand, Abendzeitung kaufen, nach draußen gehen und ein Taxi heranwinken...*' (1.3-7)



*‘..ich ging morgens Bahnhofstreppen rauf und runter und nachmittags Bahnhofstreppen runter und rauf, winkte Taxis heran, suchte in meinen Rocktaschen mach Geld, den Fahrer zu bezahlen, kaufte Abendzeitungen an Kiosken....’ (1.7-10)*

(‘..escales de l’andana avall, escales de l’andana amunt, deixar a terra la bossa de viatge, treure el bitllet de la butxaca de l’abric, agafar la bossa de viatge, donar el bitllet, cap al quiosc, comprar els diaris del vespre, sortir a fora i fer senyes a un taxi...’);

(‘..al matí pujava i baixava les escales de l’estació i a la tarda les baixava i pujava, feia senyes als taxis, buscava diners a les butxaques de la jaqueta per pagar el conductor, comprava diaris del vespre als quioscos...’)

Més endavant, quan el narrador descriu l’alteració del ritme vital produïda per la marxa de Marie es retorna a aquesta estructura d’acumulació sintàctica, encara que els termes no apareguin repetits de la mateixa manera com al començament:

*‘..habe Hotel und Bahnhof miteinander verwechselt, nervös an der Portierloge nach meiner Fahrkarte gesucht oder den Beamten an der Sperre nach meiner Zimmernummer gefragt...’ (1.16-18)*

(‘..in ein Hotel stürze, nach der Abfahrtstafel ausschaue, diese auch entdecke, eine Treppe hinauf- oder hinunterrenne, um meinen Zug nicht zu versäumen’ (1.26-27)  
(‘..he confós hotel i estació, he buscat nerviós el meu bitllet davant de recepció o bé he demanat el meu número d’habitació al funcionari de les taquilles...’);

(‘..vagi a parar a un hotel, busqui el rètol indicador de sortida, l’acabi trobant, pugi o baixi una escala corrent per no perdre el tren...’)

La insistència en la repetició sintàctica té la funció de fixar un ritme que ara el pallaso troba a faltar, com ja deia.

### *Text*

Les estructures sintàctiques que he descrit en l’apartat anterior, a banda de donar al text una forta cohesió, reforcen el caràcter de plany d’aquest primer capítol de la novel·la. D’alguna manera s’estableix una connexió entre aquestes tirallongues i les lletanies a què fa referència el narrador també en aquest primer paràgraf, les quals serveixen per alleugerir els dolors ‘congènits’ que pateix Hans Schnier, agreujats des de la marxa de Marie.

La construcció sòlida del text, aquesta planificació, al mateix temps, li confereix una certa distància emocional. L'arquitectura del fragment inicial és massa elaborada com per què emergeixi de la lectura la sensació d'immediatesa en el dolor que sent el protagonista. El filtre de l'escriptura és ara al començament molt evident.

Aquesta distància que caracteritza el text es veu encara reforçada pel temps verbal usat a l'inici. Incloc l'anàlisi del temps verbal en l'apartat dels aspectes textuais, perquè en aquest paràgraf els trànsits entre els temps verbals contribueixen a crear primer una distància entre el narrador i els fets narrats, i en segon lloc a crear una oposició entre el passat i el present narratiu:

Les deu primeres línies del fragment estan dominades pel *Präteritum*, excepció feta de la frase '*Fünf Jahre lang bin ich fast jeden Tag irgendwo abgefahren und irgendwo angekommen...*' (1.6-7, 'Al llarg de cinc anys, gairebé cada dia he sortit d'algun lloc i he arribat a algun lloc...') i de l'oració subordinada de relatiu present en la primera oració, '*Automatik..., die sich in fünfjährigem Unterwegssein herausgebildet hat...*' (1.2-3, 'l'automatisme que s'ha anat creant en cinc anys d'anar pel món...'), oracions construïdes amb el *Perfekt*. Tots els altres verbs d'aquest primer període estan conjugats en *Präteritum*: '*war, ankam, zwang, ging, winkte..heran, suchte, kaufte und genöß*'. En aquest fragment el pallaso descriu una rutina que pertany a un passat emocionalment llunyà, en certa manera idealitzat.

El trànsit a la nova situació es produeix amb la frase '*Seitdem Marie mich verlassen hat...*' (1.11, 'D'ençà que Marie m'ha deixat...): a partir d'aquí el pallaso descriu el passat recent i el present combinant el *Perfekt* i el *Präsens*. La nova situació, caòtica, és percebuda així com a actual, i el narrador s'acosta a si mateix. Alguns exemples: '*bin ich manchmal aus dem Rhythmus geraten, habe Hotel und Bahnhof verwechselt...*' (1.15-16, 'més d'una vegada he perdut aquest ritme, he confós hotel i estació...') passatge on el *Perfekt* articula la descripció; '*..daß ich hin und wieder meiner eigenen Phantasie erliege: in ein Hotel stürze, nach der Abfahrtstafel ausschaue...*' (1.25-26, 'és comprensible que de tant en tant sigui víctima de la meua pròpia fantasia: vagi a parar a un hotel, busqui el rètol indicador de sortida...') on és el *Präsens* el temps de la narració.

Al costat d'aquests usos verbals que permeten una divisió en l'estat emocional del narrador, hi ha un tercer ús verbal: l'usat per descriure el present habitual, amb l'ajut del qual el pallaso descriu característiques personals pròpies. '*Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich, und bediene mich der liturgischen Texte und Melodien*

*aus therapeutischen Gründen: sie helfen mir am besten über die Leiden hinweg, mit denen ich von Natur belastet bin: Melancholie und Kopfschmerz.*' (l.42-45, 'Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols piadós, i recorro als textos i melodies litúrgics per raons terapèutiques: són el que més m'ajuda a superar les dolences que pateixo per naturalesa: malenconia i mal de cap.') Aquest temps verbal domina en la darrera part del fragment.

Cal no oblidar que el passatge triat no representa una unitat, sinó que la narració continua i la veu del narrador segueix modulant entre aquests usos verbals. L'estructura temporal del passatge analitzat, els trànsits d'un passat a l'altre i a un present habitual, ja permeten veure, però, el grau d'elaboració del text, el seu disseny estructural i temporal. L'ús d'aquests procediments reforça la distància emocional del pallaso amb els fets narrats.

- c) Posició del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

El narrador d'aquest passatge, l'inicial de la novel·la, deixa clar de seguida, sense haver d'explicitar-ho, que la seva història serà la protagonista de la novel·la, i que el seu punt de vista serà el dominant, o l'únic. De fet, això ja quedava avançat en el títol de l'obra, *'Ansichten eines Clowns'* ('Opinions d'un pallaso'). Si abans de començar a llegir l'obra, ja sabíem que llegiríem les opinions d'un pallaso, a la primera línia de l'obra ja sabem que ell personalment serà el responsable de transmetre'ns-les. Al llarg d'aquest primer fragment, el narrador va aclarint qui és ell i què li ha passat: *'Es war schon dunkel, als ich in Bonn ankam...'* (l.1, 'Ja era fosc quan vaig arribar a Bonn...'); *'Seitdem Marie mich verlassen hat...'* (l.11, 'D'ençà que Marie m'ha deixat...'); *'Ich bin ein Clown...'* (l.19, 'Sóc un pallaso...'); *'Zum Glück kennt man mich in den meisten Hotels...'* (l.28, 'Per sort a la majoria d'hotels em coneixen...'); *'Ich selbst bin nicht religiös...'* (l.42, 'Jo mateix no sóc religiós...') són algunes de les frases que representen inflexions temàtiques en l'autopresentació del narrador i que posen de manifest quin serà l'eix articulador del text. En aquest primer fragment l'objecte de la narració és el mateix narrador i la seva història, per tant la perspectiva subjectiva, malgrat el distanciament que ja he assenyalat, és plenament justificable i segurament inevitable.

Pel que fa a la comunicació que el narrador estableix amb el lector implícit, cal recordar l'ús que el pallaso fa dels parèntesis intercalats en l'exposició distanciada dels fets, aspecte que he comentat més amunt. A través de les acotacions i comentaris expressats 'a banda', el narrador personalitza els fets que descriu i pica l'ullet al lector,

fent-lo còmplice d'unes apreciacions individuals gairebé confidencials (*'ich hasse Schuhe'*) (1.34, '(odio les sabates)'); (*'obwohl Marie selbst katholisch ist, erscheint mir diese Bezeichnung angebracht'*) (1.46, '(tot i que la mateixa Marie és catòlica, aquesta manera d'expressar-ho em sembla adequada)'). El pallasso intentarà al llarg de la narració posar de la seva banda els lectors. Si ara al començament això sembla fàcil –al capdavall acabem de saber que Marie ha abandonat el pallasso–, quan el protagonista les emprengui amb l'Església, amb Marie, amb la pròpia família, amb el passat d'Alemanya, etc., les seves 'Opinions', com ho demostra la recepció de l'obra, seran més controvertides.

#### d) Actitud social del narrador

El llenguatge emprat en aquest fragment, com hem vist, ha passat per una lenta elaboració a mans del narrador. Sembla que aquest pretengui aconseguir en el text un equilibri entre la força de les emocions i la seva exposició continguda. D'aquesta manera podem qualificar el llenguatge de força formalitzat, tot i que el lèxic es mantingui en un registre de formalitat mig/alt. L'elaboració del text és més complexa a altres nivells, com la cohesió a base de les repeticions o el disseny de l'estructura dels temps verbals.

#### MODE

Des del punt de vista de la descripció del mode narratiu cal classificar aquest text, segons els paràmetres que he establert en el capítol quart, com a monòleg interior autònom. En aquest cas no es tracta d'un recurs puntual que caracteritza el mode narratiu d'aquest passatge, sinó que la novel·la sencera és un monòleg. El narrador explica una història a partir del seu testimoni i del seu punt de vista; en aquest cas, a més a més, es tracta de la història que ell protagonitza. Pel que fa a la focalització de la veu narrativa, cal parlar aquí de 'Focalització interna', de manera que els fets estan presentats des de l'òptica del narrador, des de les seves possibilitats de coneixement, i representen una versió plenament subjectiva i parcial de la història. Tenint en compte que la temàtica del llibre, com ja s'entreveu en aquest primer fragment (*'Meine Eltern, strenggläubige Protestanten, huldigten der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit...'*) (1.40-41, 'Els meus pares, protestants a ultrança, van fer honor a l'esperit de reconciliació confessional de la postguerra...') no es limita exclusivament a l'exposició d'una peripècia personal, sinó que el narrador aborda també aspectes

socials, polítics i confessionals, veurem més endavant que la subjectivitat de l'obra té conseqüències extraliteràries. No en va, el llibre fou classificat per part de la crítica com a pamflet, o com a manera encoberta de l'autor de donar via lliure a les seves opinions polítiques.

En qualsevol cas, en aquest passatge ja queda clar que ens trobem amb una narració en primera persona ('Ich-Erzählung'), de manera que cal esperar una versió concreta dels fets exposats.

## ELABORACIÓ FORMAL

Un dels aspectes que més he destacat fins ara al llarg de l'anàlisi d'aquest fragment és la sòlida elaboració formal a què el narrador ha sotmès el text. Potser aquest fragment constitueix un dels exemples del meu treball on la correspondència entre forma i contingut és més òbvia, i on el disseny textual ajuda més decididament a l'articulació del significat final de la narració.

En els apartats anteriors, ja he anat comentant alguns dels aspectes formals característics del passatge. Veiem ara de quina manera es produeix aquesta imbricació forma/contingut.

En aquest primer paràgraf de l'obra, el narrador/pallasso fa al·lusió a un fet concret del seu passat recent que cal entendre com a inflexió en el curs de la seva vida: Marie l'ha deixat. Prèviament ha descrit l'abans d'aquest moment i de seguida descriu també el després. Marie ha abandonat el clown i la vida del pallasso ha passat de moure's en l'amable terreny de la previsibilitat i la rutina a esdevenir un caos molt perillós. Seguint un curs paral·lel a aquesta línia argumental central, el pallasso es va presentant al lector paulatinament, tot ressaltant els trets del seu caràcter. Aquestes tres dimensions textuais: passat, present i present atemporal estan representades en el text per tres temps verbals diferents, amb una correspondència força exacta entre l'argument i el temps verbal, com veurem de seguida. Aquesta estructura seria plausible si no fos que l'alemany, en un registre com el pretès en el text (opinions d'un pallasso), tendiria a unificar l'expressió del passat i la narració dels fets esdevinguts ja en el present a través del temps verbal *Perfekt*. L'ús del *Präteritum* per referir-se al temps de la convivència amb Marie serveix alhora per situar-lo en un passat allunyat i també per crear un filtre emocional entre els fets i el pallasso. El *Präteritum* és un temps verbal usat en els registres més cultes de la llengua i també en la literatura. Potser és per això que el narrador, a banda de fixar l'estructura temporal que acabo de descriure, comença la

narració amb aquest temps verbal, tot i que, com veurem de seguida, a l'inici es refereix al present més recent. De moment, però, ja ens ha situat en l'àmbit del text literari. Veiem aquesta estructura en els següents punts:

1) '*Es war schon dunkel, als ich in Bonn ankam...*' (l.1, 'Ja era fosc quan vaig arribar a Bonn...'). El narrador es val del *Präteritum*, i nosaltres encara no sabem quina distància hi ha entre el present narratiu i el temps evocat pel narrador. De moment, però, estem situats en el passat i en un text literari.

2) '*...ich ging morgens..., winkte Taxis heran, suchte..., kaufte... und genöß...*' (l.7-10, 'al matí pujava i baixava..., feia senyes..., buscava..., comprava.... i... gaudia...') Passat ja superat, i ja clarament especificat: '*...in fünfjährigem Unterwegssein...*' (l.2, 'en cinc anys d'anar pel món...'); '*Fünf Jahre lang...*' (l.6, 'Al llarg de cinc anys...')

3) '*Seitdem Marie mich verlassen hat...*' (l.11, 'D'ençà que Marie m'ha deixat...') Punt d'inflexió.

A banda de la importància de l'aspecte temporal en l'ELABORACIÓ FORMAL del text, ja hem vist clarament a TENOR que el narrador recorre a l'ús de la repetició i de l'acumulació d'estructures i períodes sintàctics, lèxic inclòs, per recrear una determinada sensació de rutina, que el pallaso considera vital per a la seva existència. De la mateixa manera que els càntics religiosos ajuden el protagonista a superar les seves dolences congènites, la repetició de les accions quotidianes és la base sobre la qual el pallaso fonamenta la seva vida. Formalment això queda recollit en les estructures sintàctiques acumulatives i les seves repeticions. El trencament d'aquestes rutines duu el pallaso a l'alcohol, a la perdició i a la decadència, tal com ell ens assenyala al final d'aquest fragment. Hem vist a TENOR com el narrador aconsegueix imbricar forma i contingut per reproduir un estat d'ànim determinat i les seves modificacions.

## FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

En aquest fragment inicial queda fixada clarament la perspectiva des de la qual coneixerem allò que el títol del llibre ja ens avança: *Ansichten eines Clowns*. Les opinions del pallasso estan expressades en primera persona. Per tant la versió de la història d'amor –o de desamor– que el pallasso ens anuncia, com les referències a la realitat alemanya contemporània –que queden ja apuntades en aquest primer passatge– són només imputables al personatge protagonista d'aquest relat. Els filtres que hi ha entre les emocions i els pensaments del clown d'una banda, i la manera com estan formulats en el text són responsabilitat del narrador també, en el qual s'endevina una voluntat de distanciació, i per tant d'objectivació de la pròpia història.

## **Anàlisi de la traducció castellana de Lucas Casas**

La traducció de Lucas Casas reproduceix amb fidelitat els períodes i el disseny estructural bàsics del text de Böll. Els problemes del text traduït s'han d'atribuir a algunes imprecisions en la traducció. Aquestes imprecisions parteixen d'una interpretació gramatical o lèxica defectuosa, però el seu abast textual és ben divers, tal com anirem veient en els diversos apartats de l'anàlisi. De manera que n'hi ha que afecten simplement la claredat d'algun passatge, mentre que d'altres n'alteren aspectes més profunds.

### REGISTRE

#### CAMP

El CAMP fixat en el text original, així com la perspectiva des de la qual es narra, es veuen bàsicament ben reproduïts en la traducció. Els comentaris que reflecteixen la realitat religiosa de l'Alemanya de la postguerra i la contemporània estan tractats, però, de forma excessivament imprecisa, de manera que no acaben d'aclarir aquest aspecte al lector espanyol, més aviat al contrari. Així, quan el pallaso s'autodefineix com a *'keiner Kirche steuerpflichtig'* (l.20, 'no contribuent de cap església), Casas tradueix *'no afiliado a ninguna Iglesia'* (l.19). És ben cert que en un Estat confessional i dictatorial com l'espanyol en els anys seixanta era difícil trobar un terme castellà equivalent a *steuerpflichtig* (terme alemany que únicament es relaciona amb la declaració d'impostos), però el terme *afiliado* sembla poc adequat perquè es relaciona a la vinculació que té un soci amb alguna entitat, i en el text de Böll la vinculació amb l'Església té una altra dimensió.

Casas tradueix el següent passatge: *'Meine Eltern, strenggläubige Protestanten, huldigten der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit und schickten mich auf eine katholische Schule'* (l.40-42, 'Els meus pares, protestants a ultrança, van fer honor a l'esperit de reconciliació confessional de moda a la postguerra, i em van enviar a una escola catòlica.') per *'Mis padres, protestantes acérrimos, siguieron las corrientes de tolerancia religiosa que imperaban en la posguerra y me enviaron a un colegio católico'* (l.37-39). L'expressió *'seguir las corrientes de tolerancia religiosa'* és poc precisa informativament, i no reproduceix la ironia o el sarcasme de l'original.



Ja he assenyalat que el traductor reproduceix correctament el registre i l'estil del text original, però comet algunes imprecisions. Vegem-les totes juntes perquè és difícil destriar si es tracta d'imprecisions lèxiques, sintàctiques o textuals.

Hem vist ja els casos de les traduccions de '*no afiliado a ninguna Iglesia*' i '*siguieron las corrientes de tolerancia religiosa*'; relacionat amb aquest camp encara hi ha dos elements a comentar: d'una banda, la traducció de l'adjectiu '*kirchlich*', que apareix a la frase '*Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich*' (1.42, 'Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols formalment'). La traducció de Casas fa: '*En lo que a mi respecta, no soy religioso, ni siquiera **clerical***' (1.41); l'adjectiu '*clerical*' no té sentit en la traducció perquè no ser religiós, la primera afirmació, exclou de per si el fet de ser clerical, paraula amb un significat molt específic en castellà. La paraula '*kirchlich*' fa referència aquí a mantenir les formes o els rituals religiosos, malgrat no creure-hi.

En segon lloc cal referir-se a una construcció del final del passatge traduïda erròniament i que pot provocar confusió en la lectura:

– *Seitdem Marie zu den Katholiken übergelaufen ist (obwohl Marie selbst katholisch ist, erscheint mir diese Bezeichnung angebracht)...* (1.45-46, 'D'ençà que Marie s'ha passat als catòlics (tot i que la mateixa Marie és catòlica, aquesta manera d'expressar-ho em sembla adequada) ..).

La traducció fa: '*Desde que Marie ha desertado con el católico (si bien Marie es ella misma católica, me parece justo llamarle a él así)..*' (1.43-44). L'error consisteix a no interpretar '*Katholiken*' com a plural en datiu (als catòlics), i a associar-lo i traduir-lo com a '*diesen Katholiken*' (1.11-12), un acusatiu singular que ha aparegut al començament d'aquest passatge, i que es refereix a Züpfner, el futur marit de Marie. El resultat en la traducció és que aquesta frase únicament pot referir-se a la traïció de Marie, expressant-la d'una forma ben estranya, però. En realitat, es tracta de la primera al·lusió del pallasso al conflicte que manté ell amb els cercles catòlics de Bonn d'ençà que coneix Marie, i que constitueix un dels eixos temàtics de l'obra. En la frase es perd naturalment també el caràcter paradoxal i expressiu del verb *überlaufen* (passar-se o desertar), que en la traducció s'interpreta com 'Marie m'ha abandonat'.

Un altre passatge del text traduït que provoca molta confusió, ara ja desvinculat de la temàtica religiosa, és el següent:

– '*innerhalb von fünf Jahren ergibt sich ein Rhythmus mit weniger Variationsmöglichkeiten, als man gemeinhin annehmen mag –und außerdem sorgt mein*

*Agent, der meine Eigenheiten kennt, für eine gewisse Reibungslosigkeit.*’ (1.28-31, ‘al llarg de cinc anys s’imposa un ritme amb menys possibilitats de variació del que s’acostuma a suposar normalment, i a més a més el meu agent, que coneix les meves particularitats, s’ocupa que hi hagi el mínim de friccions possible.)

La traducció castellana és: ‘*en el intervalo de cinco años se alcanza un ritmo con escasas posibilidades de variación, que de ordinario se puede tomar por una cierta armonía interior –y que además preocupa a mi representante, quien conoce mi manera de ser.*’ (1.27-30). La mala traducció, on Casas afegeix elements inexistent en l’original (‘*armonía interior*’), parteix d’una manca de comprensió de l’original. El traductor ofereix una versió interpretativa del passatge, que pren com a referent la lloança inicial del pallaso a la rutina, de manera que les modificacions comeses en el text teòricament es podrien integrar bé en aquest inici de l’obra. El resultat, però, és més aviat desorientador perquè no acabem de saber si aquesta rutina enyorada és o no positiva, perquè en la traducció castellana Casas continua dient: ‘*que además preocupa a mi representante, quien conoce mi manera de ser*’, frase en què Casas tradueix el verb ‘*sorgen*’ també erròniament. La frase ‘*se puede tomar por una cierta armonía interior*’ és responsabilitat exclusiva del traductor.

Un darrer fragment a comentar és el següent, en aquest cas les alteracions comeses en el text són més importants:

– ‘*selbst das Tantum ergo oder die Lauretanische Litanei, bisher meine Favoriten in der Schmerzbekämpfung, helfen kaum noch. Es gibt ein vorübergehendes Mittel: Alkohol –, es gäbe eine dauerhafte Heilung: Marie; Marie hat mich verlassen.*’ (1.47-50, ‘ni el *Tantum Ergo* ni la lletania lauretana, fins ara els meus preferits per combatre el dolor, serveixen de gran cosa. Hi ha un remei passatgerament efectiu: l’alcohol; hi hauria una curació definitiva, Marie; Marie m’ha deixat’.)

La traducció fa: ‘*incluso el Tantum ergo o la letanía laurítanica, hasta entonces mis favoritas para atajar el dolor, apenas me sirven ya. Existe un remedio de efectos pasajeros: el alcohol; había una medicina eficaz y duradera: Marie. Marie me ha abandonado*’ (l. 45-48). Hi ha dos elements problemàtics: d’una banda la traducció de l’adverbi *bisher* (fins ara); el traductor fa servir ‘*hasta entonces*’, de manera que situa la fugida de Marie en un passat allunyat. Hem vist que el narrador en l’original comença la narració allunyant-nos expressament dels fets, tot creant una distància literària i emocional, però que després ens hi va acostant. L’ús dels verbs és determinant en aquest procés. Aquest adverbi ‘*hasta entonces*’ ens allunya altra vegada dels fets, que ara ja

sabem que no són tan llunyans, tot provocant un efecte estrany. Relacionada també amb la dimensió temporal del text, però amb uns efectes més grans de cara a la posterior evolució de la novel·la, és la traducció del verb *'es gäbe'* (l.49, 'hi hauria') per *'había'* (l.45). Usant aquest temps verbal del passat el traductor dona per tancat l'episodi de Marie i exclou tota possibilitat de futur. En realitat Hans Schnier ha tornat a Bonn per refer-se d'una lesió a la cama i per recuperar Marie. Sap que ho té tot en contra, però la seva intenció, com veurem en els capítols següents, és remoure cel i terra per recuperar la que ell considera la seva dona legítima. El text castellà no permet d'entrada aquesta interpretació perquè Marie s'associa a través d'aquest temps verbal únicament al passat: la història del pallasso comença així exclusivament com a plany, quan no només és això, encara.

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

Com ja comentava més amunt, la representació del context social en què es desenvolupa l'obra, especialment pel que fa a la coexistència de dues confessions religioses diferents en la societat alemanya, tot i que només insinuada en l'original, queda en la traducció molt desdibuixada, quan potser és un aspecte que hauria hagut de veure's reforçat per tal de fer-lo entenedor al públic lector espanyol. El pallasso, en tant que membre d'una comunitat determinada en unes circumstàncies històriques determinades, no està tan 'objectivament' perfilat en la traducció com en l'original. Tot i que el conflicte entre l'església evangèlica i la catòlica en la societat alemanya és una problemàtica aliena a la societat espanyola, potser un reforçament dels elements que al·ludeixen a aquesta realitat hauria contribuït a una major comprensió del personatge per part del públic espanyol. No en va aquest conflicte confessional ocupa un lloc central en l'ambientació d'aquesta obra.

### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Pel que fa al joc d'allunyaments i acostaments amb què el narrador s'acosta al material narratiu, la seva pròpia experiència, hi ha alguns detalls a comentar. La traducció no aconsegueix reproduir tots els matisos amb què el narrador enfoca la seva pròpia figura i la manera com aquesta es relaciona amb el seu entorn.

*Lèxic*

Tot i que el lèxic es manté bàsicament en un registre d'una formalitat mitjana/alta, que propicia la distància emocional, el narrador utilitza alguns recursos per acostar-se a la seva pròpia història, demostrant d'aquesta manera, que no es tracta en realitat d'una fet pretèrit, sinó més aviat del present.

A la línia 11, el clown es refereix a Züpfner, el futur marit de Marie, amb un to diàfanament despectiu: '*Seitdem Marie mich verlassen hat, um Züpfner, diesen Katholiken, zu heiraten..*' (l.11, 'D'ençà que Marie m'ha deixat per casar-se amb Züpfner, aquest catòlic,..'). La versió de Casas és molt més lleugera i gairebé no s'hi reconeix cap retret: '*Desde que Marie me ha abandonado para casarse con este católico, Züpfner,..*' (l.10-11). Tant la disposició dels elements de l'oració, que no focalitzen l'aposió '*diesen Katholiken*', com l'ús de '*este*' enlloc de '*ese*', confereixen al text traduït un to força neutral. D'aquesta manera, tant la intensitat del conflicte personal amb Züpfner com l'ingredient contextual de la condició de catòlic d'aquest personatge queden molt rebaixats i són gairebé irrecognoscibles en tant que problemes vius per al personatge.

El mateix passa amb dos passatges que ja hem vist i dels quals ara destaco únicament el component emocional del lèxic:

– '*Meine Eltern,...., huldigten der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit*' (l.40-41, 'Els meus pares,...., van fer honor a l'esperit de reconciliació confessional de moda a la postguerra'). La formulació d'aquest fet improbable amb paraules com '*huldigten*' ('van fer honor') o '*Nachkriegsmode*' ('de moda a la postguerra') o '*Versöhnlichkeit*' ('reconciliació'), com ja he assenyalat, demostra l'actitud incrèdula i sarcàstica del pallaso davant de determinats comportaments de la societat alemanya de la postguerra, resultat de la seva mala consciència. La traducció rebaixa aquest sarcasme i el narrador formula aquesta frase amb una actitud més aviat descriptiva i neutra: '*Mis padres,...., siguieron las corrientes de tolerancia religiosa que imperaban en la posguerra.*' (l.38-39).

L'altre passatge és el que inclou el mot '*überlaufen*' (passar-se o desertar): '*Seitdem Marie zu den Katholiken übergelaufen ist*' (l.45, 'D'ençà que Marie s'ha passat als catòlics...'). En el text original aquest verb expressa alhora la rancúnia del pallaso cap a Marie i també cap als catòlics, i conté una certa dosi d'humor. En la traducció, degut als problemes que ja hem vist, té un significat restringit al dolor que sent el pallaso per veure's abandonat. El ressentiment del pallaso cap a la jerarquia catòlica és, segons bona part de la crítica, el motiu que impulsà Böll a escriure aquesta obra i, en

tot cas, al llarg d'aquesta novel·la és recognoscible constantment en les paraules de Hans Schnier.

### *Sintaxi i Text*

En aquest apartat cal fer referència també a algunes imprecisions que afecten de forma diversa el text. En el fragment inicial de la traducció (1.1-6), on el pallasso inicia la seva tirallonga d'enumeració d'accions automàtiques, expressades en oracions d'infinitiu, és possible detectar un calc estructural. L'original fa '*Reisetasche abstellen, Fahrkarte aus der Manteltasche nehmen, Reisetasche aufnehmen, Fahrkarte abgeben.....*' (1.3-5, 'deixar a terra la bossa de viatge, treure el bitllet de la butxaca de l'abric, agafar la bossa de viatge, donar el bitllet...'); Casas reproduceix correctament l'estructura paratàctica d'acumulació d'infinitius, però els substantius que fan de 'Complement Directe' del verb els tradueix sense article, produint un efecte més automatista, però molt antinatural en castellà: '*dejar maleta, sacar billete del bolsillo del abrigo, recoger maleta, entregar billete...*' (1.3-4)

En el segon període sintàctic del text (1.6-9), on es repeteixen les mateixes accions ara ja conjugades en el passat, Casas recorre al *Pretérito Indefinido* per remarcar la distància del narrador amb els fets, amb la previsió que hi haurà en la narració un temps passat més pròxim encara, tot seguint correctament l'esquema de l'original. El cas, però, és que Casas alterna l'*Indefinido* amb l'*Imperfecto*, de forma no justificada (*partí...; llegué...; subía...; bajaba...; tomaba...; buscaba...; compré...; disfruté...*).

Entre les línies 19 i 21 de l'original, el pallasso Schnier fa una presentació d'ell mateix breu i ràpida, basada en la juxtaposició d'elements. Diu: '*Ich bin ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker*' (1.19-20, 'Sóc un pallasso, denominació oficial de la professió: còmic.'). L'estil és concís i retallat, i pretén un retrat objectiu i des de fora; la traducció de Casas fa '*Soy un payaso, de profesión designada oficialmente como «Cómico»*' (1.18). La formulació de la traducció és gairebé parafràstica, amb la qual cosa es perd lleugerament el to sintètic i sec de l'original.

L'alteració més clara en la construcció del nivell emocional del narrador és al final del passatge i ja l'he comentada. Es tracta de la traducció de '*es gäbe eine dauerhafte Heilung: Marie*' (1.49-50, 'hi hauria una curació definitiva, Marie'), traduïda per Casas per '*había una medicina eficaz y duradera: Marie*' (1.47). Ja he comentat les implicacions que tenia aquesta traducció de cara a l'evolució posterior de la novel·la,

aquí cal remarcar el fet que el pallaso a l'original deixa una porta oberta a l'esperança i a la seva actitud bel·ligerant, i en canvi la traducció mostra un personatge resignat amb el seu destí.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Cal dir que les alteracions comeses pel traductor no afecten ni el MODE ni l'ELABORACIÓ FORMAL del text, dimensions que es veuen d'aquesta manera respectades en el text traduït. Les imprecisions de traducció en alguns passatges afecten l'articulació de continguts del text i en algun cas el to amb què el narrador els presenta. Així cal destacar en aquest apartat que el tractament que Casas fa d'algunes informacions contextuais (el tema de la religió), basat en la ironia o el sarcasme, no troba ressò en l'original.

Ja hem comentat el doble error de presentar el conflicte de Marie com una cosa només individual (pallaso, Marie i Züpfner), quan té implicacions més àmplies, i de fer-ho com si fos un procés tancat, quan precisament és un procés obert que desencadena tots els fets que ocorren després.

## **Anàlisi de la traducció castellana d'Alfonsina Janés**

La traducció de Janés reproduceix amb gran fidelitat les característiques del text alemany. Potser és possible discutir en el text traduït si una forma és o no més adequada que una altra per reproduir les formes originals, però bàsicament es tracta d'una traducció que respecta profundament el text: tant pel que fa a l'estructura, als registres lingüístics, al nivell de formalitat, a les modulacions de la veu narrativa... Assenyalaré en aquesta anàlisi, per tant, aquells aspectes que considero que podrien haver estat resolts d'una altra manera, a banda de consignar alguna imprecisió de traducció. Els comentaris afecten a CAMP, TENOR i a l'ELABORACIÓ FORMAL DEL TEXT.

### REGISTRE

#### CAMP

Com en la traducció de Casas cal comentar la traducció dels dos termes següents:

– '*keiner Kirche steuerpflichtig*' (1.20, 'no contribuent de cap església'), que Janés tradueix per '*libre de pagar impuestos a ninguna iglesia*' (1.20). Tot i que la traducció de Janés és més adequada que la de Casas, tampoc es correspon amb el sentit precís del text original. El pallasso, simplement, no destina cap percentatge dels seus impostos a l'Església, no n'és contribuent. No és que n'hagi estat eximit. Com en el cas de Casas, cal atribuir aquesta imprecisió lèxica a la realitat històrica espanyola d'aquells anys, des de la qual la situació alemanya no es podia reproduir en terminologia legal.

– '*Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich*' (1.42, 'Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols formalment'). Janés tradueix '*Yo no soy religioso, ni siquiera espiritual*' (1.42-43). La traducció de l'adjectiu '*kirchlich*' és efectivament problemàtica, com hem vist també a la traducció de Casas, però el que sembla clar és que els termes '*religiös*' i '*kirchlich*' haurien de poder establir entre ells una certa relació d'exclusió o oposició semàntica, almenys parcial, i això no és així en la traducció de Janés.

#### TENOR

Com deia, Janés respecta escrupolosament les lleugeres modulacions de l'estat d'ànim del narrador i recull perfectament els diferents registres –molt subtils com hem vist– de la veu narrativa. Com en la traducció de Casas, cal discutir l'elecció d'un verb

per part de la traductora, que he assenyalat com a irònic en el text original i que Janés reproduceix d'una forma massa neutra, potser. El passatge és el següent: *'Meine Eltern, strenggläubige Protestanten, huldigten der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit'* (1.40-41, 'Els meus pares, protestants a ultrança, van fer honor a l'esperit de reconciliació confessional de moda a la postguerra'). El text de la germanista fa: *'Mis padres, protestantes estrictos, siguieron la moda de la época de postguerra que propugnaba la reconciliación de las confesiones..'* (1.39-41). La traducció és perfectament explicativa i aclaridora, però el verb 'huldigen' conté un to irònic, per no dir sarcàstic encara, que 'seguir' no recull.

### ELABORACIÓ FORMAL

En aquest apartat es pot consignar que el text de Janés arrodoneix la formulació del text original, en el sentit que regularitza encara més les estructures que, ja hem vist, s'hi repeteixen, tot subratllant la intenció expressiva de tot el passatge. Això és recognoscible en la primera tirallonga d'accions que el pallaso presenta. En el text original, en l'enumeració d'accions automatitzades en la quotidianitat del pallaso, domina l'estructura de *verb en infinitiu i complements* (en el text alemany la disposició dels elements és a la inversa): *'Reisetasche abstellen, Fahrkarte aus der Manteltasche nehmen, Reisetasche aufnehmen, Fahrkarte abgeben,...'* (1.3-5, 'deixar a terra la bossa de viatge, treure el bitllet de la butxaca de l'abric, agafar la bossa de viatge, donar el bitllet...'), però hi ha dos elements que se salven d'aquesta estructura i en trenquen la unitat formal: *'Bahnsteigtreppe runter, Bahnsteigtreppe rauf..... zum Zeitungstand'* (1.3-5, 'escales de l'andana avall, escales de l'andana amunt ... cap al quiosc'). La traducció de Janés iguala tots els elements de la llista: *'subir y bajar las escaleras del andén, dejar el maletín, sacar el billete del bolsillo del abrigo, coger el maletín, entregar el billete, dirigirse al quiosco, comprar diarios de la tarde, salir y hacer señas a un taxi (para que se acerque).'*' (1.3-6). Fins i tot en la darrera acció consignada, Janés puntualitza el '(para que se acerque)'. El resultat és més regular que no pas l'original, i en absolut afecta la seva idiosincràcia el fet que Janés arrodoneixi la seva estructura. Aquest fet i el parèntesi que ja he comentat ens poden fer pensar que la traductora tendeix a la traducció explicativa, sospita que en tot cas caldrà confirmar en l'anàlisi dels fragments següents.



## FUNCIO INDIVIDUAL EL TEXT

Com ja he anat avançant en tot aquest comentari, la traducció de Janés respecta les característiques del text original de forma escrupulosa, de manera que la seva FUNCIO es veu reproduïda fidelment també en la traducció.

## **Anàlisi de la traducció catalana de Carme Gala**

La traducció de Carme Gala també reproduïx amb molta fidelitat les característiques del text original. Cal analitzar detingudament, però, de quina manera la traductora enfoca el tractament dels temps verbals del text original, utilitzats pel seu narrador sobretot per crear una distància narrativa. A banda d'aquest aspecte, també comentaré alguns aspectes de registre en el lèxic i algunes qüestions formals.

### REGISTRE

#### CAMP

##### *Lèxic*

En la traducció de Gala, com les anteriors, també cal comentar la traducció de l'adjectiu '*kirchlich*', que ella soluciona, com Casas, amb l'adjectiu '*clerical*' (l.38), traducció més aviat problemàtica, que ja he comentat en l'anàlisi del text de Casas.

##### *Sintaxi*

En aquest apartat comentaré dues petites imprecisions en la traducció que no afecten en absolut, però, la construcció del sentit global text, i un aspecte de més importància: el tractament dels temps verbals. Començaré pels detalls:

– Gala tradueix el següent passatge '*irgend was, das Schicksal heißen mag, ließ mir wohl meinen Beruf und meine Situation in Erinnerung bringen.*' (l.18-19, 'i alguna cosa que potser s'anomena destí m'ha degut permetre recordar la meua feina i la meua situació') per '*i alguna cosa que podríem dir-ne destí em fa recordar bé el meu ofici i la meua situació*' (l.16-17). La partícula '*wohl*' té aquí la funció de relativitzar el valor del verb que acompanya i serveix per formular una suposició, i no per reafirmar la sentència, com passa a la traducció de Gala.

– El pallasso descriu un dels seus números en l'original de la següent manera: '*eine (fast zu) lange Pantomime, bei der der Zuschauer bis zuletzt Ankunft und Abfahrt verwechselt*' (l.22-23, 'una pantomima (gairebé massa) llarga, en què l'espectador confon fins a l'últim moment arribada i sortida'). Gala tradueix: '*una llarga pantomima (gairebé massa) en què el públic no sap fins al final si arribes o te'n vas*' (l.19-20). En la traducció de Gala sembla que al final de l'obra es desvetlli el misteri de l'arribada i

de la sortida, quan el sentit de l'original és que la confusió entre ambdues accions es manté al llarg de tota l'obra.

L'apartat que cal comentar més detingudament és, com ja he indicat, el del tractament dels temps verbals. Vegem-ho amb detall:

– Entre les línies 6 i 10 de l'original, el narrador, per expressar la rutina que ha dominat la seva vida amb Marie en els darrers cinc anys, recorre al *Präteritum*, un temps verbal més aviat reservat per a textos literaris l'ús del qual crea immediatament una distància entre la narració i el lector, com ja he comentat en el seu moment: '*ich ging morgens...*' (l.7 i següents, 'al matí pujava i baixava...') Gala manté en tot aquest passatge el *Perfet d'indicatiu*, que és perfectament justificable de cara a reproduir el sentit del text, però que no té l'efecte distanciador pretès en l'original. Gala tradueix '**he pujat i baixat** escales... al matí, he baixat i pujat..., he fet senyals..., ' etc.. (l.6-10), tot presentant aquest fets com a absolutament recents i encara actuals. La intenció del narrador és una altra, i sembla que fóra millor traduir aquestes accions amb l'*Imperfet*, que en català és un verb menys compromès a l'hora d'indicar distància narrativa.

– Més endavant, quan el narrador es refereix a un temps passat encara més recent, el que el pallaso ha viscut d'ençà de la marxa de Marie, ho fa tot usant el *Perfekt*, un temps més habitual que el *Präteritum* en alemany, i que permet la referència a un passat actual: '*Seitdem Marie weg ist, bin ich manchmal aus dem Rhythmus geraten,...*' (l.15-19, 'D'ençà que Marie ha marxat, més d'una vegada he perdut aquest ritme...'). Gala es veu obligada a valer-se aleshores del present d'indicatiu, tot convertint les accions que descriu en habituals encara, quan ja no ho poden ser perquè el pallaso parla ja des de Bonn: '*D'ençà que Marie no hi és, de vegades **perdo** el ritme...*' (l.14-17).

– Aquesta idea d'actualitat queda reforçada encara en el següent passatge, que en el text original sí que està expressat en present, i per tant legítima la traducció de Gala fins ara, però que com veurem expressa una situació semi-irreal, i que en català podria ser reproduïda en subjuntiu: '*da ich diese Nummer meistens im Zug noch einmal durgehe ... liegt es nahe, daß ich hin und wieder meiner eigenen Phantasie erliege: in ein Hotel stürze, nach der Abfahrtstafel ausschau...*' (l. 23-28, 'com que normalment repasso aquest número una altra vegada al tren ... és comprensible que de tant en tant sigui víctima de la meva pròpia fantasia: vagi a parar a un hotel, busqui el tauler d'horaris de sortida...'). Gala manté el present amb el qual descriu les accions assenyalades en el passatge anterior: '*Com que solc repassar dalt del tren aquest*

*número ... és natural que sucumbeixi més d'una vegada a la pròpia fantasia: entro corrents en un hotel, miro de trobar-hi l'horari dels trens'* (1.20-25)

Bàsicament el que es perd en la traducció és el procés gradual d'acostament del material narratiu al lector que duu a terme el narrador en l'original. Amb l'excessiva actualitat dels verbs en el text de Gala, i amb la seva poca varietat de temps, aquest procés es veu alterat. L'efecte és que ens trobem en la traducció amb un narrador que no intenta en cap moment establir una distància amb els fets.

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

Tot i que, com passa en el text original, Gala empra per reproduir la veu del clown el registre estàndard de la llengua, subjecte al procés de literaturització que demana el text, la traductora recorre en algunes ocasions en la seva traducció a solucions lèxiques més cultes o més pròpies, en tot cas, d'un altre tipus de narrador. Així trobem en el text de Gala les següents paraules o formulacions: '*he butxaquejat per l'americana en cerca de diners*' (1.8) per '*suchte in meinen Rocktaschen nach Geld*' (1.8-9, 'buscava diners a les butxaques de la jaqueta'); '*el procés ha esdevingut encara més mecànic*' (1.11) per '*ist der Ablauf noch mechanischer geworden*' (1.12, 'el procés s'ha tornat més mecànic encara'); '*els textos i les melodies litúrgiques ... són la millor ajuda contra les dues sofrences que m'afeixuguen*' (1.38) per '*liturgischen Texte und Melodien ...: sie helfen mir am besten über die beiden Leiden hinweg, mit denen ich von Natur belastet bin*' (l. 42-43, 'textos i melodies litúrgiques ...: són el que més m'ajuda a superar les dolences que pateixo per naturalesa.')

### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

#### Lèxic

Dues paraules, fins ara problemàtiques en totes les traduccions, també ho són en la de Gala. Ja hem vist la traducció de l'adjectiu '*kirchlich*' per '*clerical*'. L'altra paraula és el verb '*huldigten*' per descriure l'actitud dels pares del pallaso a la postguerra en matèria religiosa; Gala, com Casas i Janés, també tradueix aquest verb per '*van seguir*' (1.37), de manera que també en aquesta traducció es perd almenys una part de la intenció irònica del narrador.

També hi ha una observació a fer en el passatge en què el pallaso es refereix per primera vegada al seu adversari, Züpfner, tot descrivint-lo despectivament com

‘Züpfner, diesen Katholiken’ (1.11-12, ‘Züpfner, aquest catòlic’); Gala tradueix: ‘Züpfner, catòlic ell’ (1.11) donant al text un aire burleta i impertinent que no té. Altra vegada es tracta d’un breu matís i no d’una qüestió estructural profunda.

## ELABORACIÓ FORMAL

En certa manera es podria retreure a la traducció de Gala el mateix ‘defecte’ que he comentat en l’anàlisi del text de Janés: la traductora arrodoneix alguns passatges o especifica algunes connexions absents en el text original. Es tracta dels següents elements:

– En la primera tirallonga d’accions repetides (línies 2-5 de la traducció), Gala afegeix un infinitiu allà on en l’original hi ha una el·lipsi: ‘*Zum Zeitungsstand*’ (1.5, ‘cap al quiosc’), i fa ‘*arribar-me al quiosc*’ (1.4) i provoca així la regularització de la mateixa estructura per a gairebé tots els elements de la tirallonga.

– En la segona tirallonga (línies 6-11), Gala repeteix dues estructures que en l’original no es repeteixen completament tot produint també un efecte regulador: ‘*he pujat i baixat escales d’estació al matí, he baixat i pujat escales d’estació a la tarda*’ (1.6-7). L’original fa: ‘*ich ging morgens Bahnhofstreppen rauf und runter und nachmittags Bahnhofstreppen runter und rauf*’ (1.7-8, ‘al matí pujava i baixava les escales de l’estació, i a la tarda les baixava i pujava’)

– Entre les línies 19 i 21 el narrador s’autodefineix d’una forma gairebé telegràfica, prescindint de l’ús del verb: ‘*Ich bin ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker, keiner Kirche steuerpflichtig, siebenundzwanzig Jahre alt...*’ (‘Sóc un pallaso, denominació oficial de la professió: còmic, no contribuent de cap església, vint-i-set anys...’); Gala regularitza aquest passatge afegint a cada informació un verb: ‘*Sóc pallaso, jo, o dit oficialment, còmic, no sóc membre contribuent de cap Església, tinc vint-i-set anys...*’ (1.17-18).

– Finalment cal referir-se a dos passatges en què Gala especifica lèxicament unes relacions semàntiques que en el text original queden expressades per la puntuació i que el lector ha de reconstruir. Com que ambdues apareixen a la mateixa frase, les reproduïxo juntes. L’original fa: ‘*Ich selbst bin nicht religiös, nicht einmal kirchlich, und bediene mich der liturgischen Texte und Melodien aus therapeutischen Gründen: sie helfen mir am besten...*’ (1.42-43, ‘Jo mateix no sóc religiós, ni tan sols formalment, i

recorro als textos i melodies litúrgics per raons terapèutiques: són el que més m'ajuda...'). La traducció de Gala incorpora un 'però' i un 'perquè' inexistents en el text original, destinats a aclarir les relacions semàntiques existents entre els diferents components d'aquesta oració composta: '*Jo no sóc religiós, ni tan sols clerical, però em serveixo dels textos i les melodies litúrgiques per motius terapèutics, perquè són la millor ajuda...*' (1.38-39)

#### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Com hem vist a TENOR, l'alteració més gran comesa en la traducció de Gala afecta la distància que el narrador de l'original intenta marcar amb el tractament dels temps verbals entre ell i els fets que narra, dels quals és protagonista. Malgrat això, i malgrat algunes altres 'petiteses' que hem vist, cal dir que la traducció de Gala reproduceix fidelment els trets de l'original, i les funcions que desenvolupen en el text.

## 2.2.2. Anàlisi del segon fragment

### **Text original**

Ich winkte noch einmal hinter der Straßenbahn her, in der Henriette davonfuhr, ging durch unseren Park nach Hause, wo meine Eltern mit Leo schon bei Tisch saßen. Es gab Brennsuppe, als Hauptgericht Kartoffeln mit Soße und zum Nachttisch einen Apfel. Erst beim Nachttisch fragte ich meine Mutter, wohin denn Henriettes

5 Schulausflug führe. Sie lachte ein bißchen und sagte: »Ausflug. Unsinn. Sie ist nach Bonn gefahren, um sich bei der Flak zu melden. Schäle den Apfel nicht so dick. Junge, sieh mal hier«, sie nahm tatsächlich die Apfelschalen von meinem Teller, schnipfelte daran herum und steckte die Ergebnisse ihrer Sparsamkeit, hauchdünne Apfelscheiben, in den Mund. Ich sah Vater an. Er blickte auf seinen Teller und sagte

10 nichts. Auch Leo schwieg, aber als ich meine Mutter noch einmal ansah, sagte sie mit ihrer sanften Stimme: »Du wirst doch einsehen, daß jeder das Seinige tun muß, die jüdischen Yankees von unserer heiligen deutschen Erde wieder zu vertreiben.« Sie warf mir einen Blick zu, mir wurde unheimlich, sie sah dann Leo mit dem gleichen Blick an, und es schien mir, als sei sie drauf und dran, auch uns beide gegen

15 die jüdischen Yankees zu Felde zu schicken. »Unsere heilige deutsche Erde«, sagte sie, »und sie sind schon tief in der Eifel drin.« Mir war zum Lachen zumute, aber ich brach in Tränen aus, warf mein Obstmesser hin und lief auf mein Zimmer. Ich hatte Angst, wußte sogar, warum, hätte es aber nicht ausdrücken können, und ich wurde rasend, als ich an die verfluchten Apfelschalen dachte. Ich blickte auf die mit

20 dreckigem Schnee bedeckte deutsche Erde in unserem Garten, zum Rhein, über die Trauerweiden hinweg aufs Siebengebirge, und diese ganze Szenerie kam mir idiotisch vor. Ich hatte ein paar von diesen »jüdischen Yankees« gesehen: auf einem Lastwagen wurden sie vom Venusberg runter nach Bonn zu einer Sammelstelle gebracht: sie sahen verfroren aus, ängstlich und jung; wenn ich mir unter Juden

25 überhaupt etwas vorstellen konnte, dann eher etwas wie die Italiener, die noch verfreener als die Amerikaner aussahen, viel zu müde, um noch ängstlich zu sein. Ich trat gegen den Stuhl, der vor meinem Bett stand, und als er nicht umfiel, trat ich noch einmal dagegen. Er kippte endlich und schlug die Glasplatte auf meinem Nachttisch in Stücke. Henriette mit blauem Hut und Rucksack. Sie kam nie mehr

30 zurück, und wir wissen bis heute nicht, wo sie beerdigt ist. Irgend jemand kam nach

Kriegsende zu uns und meldete, daß sie »bei Leverkusen gefallen« sei.

Diese Besorgnis um die heilige deutsche Erde ist auf eine interessante Weise komisch, wenn ich mir vorstelle, daß ein hübscher Teil der Braunkohlenaktien sich seit zwei Generationen in den Händen unserer Familie befinden. Seit siebenzig Jahren  
35 verdienen die Schniers an den Wühlarbeiten, die die heilige deutsche Erde erdulden muß: Dörfer, Wälder, Schlösser fallen vor den Baggern wie die Mauern Jerichos. Erst ein paar Tage später erfuhr ich, wer auf die »jüdischen Yankees« Urheberrecht hätte anmelden können: Herbert Kalick, damals vierzehn, mein Jungvolkführer, dem meine Mutter großzügiger Weise unseren Park zur Verfügung stellte, auf daß wir alle  
40 in der Handhabung von Panzerfäusten ausgebildet würden. Mein achtjähriger Bruder Leo machte mit, ich sah ihn mit einer Übungspanzerfaust auf der Schulter am Tennisplatz vorbeimarschieren, im Gesicht einen Ernst, wie ihn nur Kinder haben können. Ich hielt ihn an und fragte ihn: »Was machst du da?« Und er sagte mit toderntem Gesicht: »Ich werde ein Werwolf, du vielleicht nicht?« – »Doch«, sagte  
45 ich und ging mit ihm am Tennisplatz vorbei zum Schießstand, wo Herbert Kalick gerade die Geschichte von dem Jungen erzählte, der mit zehn schon das Eiserne Kreuz erster Klasse bekommen hatte, irgendwo im fernen Schlesien, wo er mit Panzerfäusten drei russische Panzer erledigt hatte. Als einer der Jungen fragte, wie dieser Held geheißen habe, sagte ich »Rübezahl.«

[...]

50 Meine Mutter ist inzwischen schon seit Jahren Präsidentin des Zentralkomitees der Gesellschaften zur Versöhnung rassischer Gegensätze; sie fährt zum Anne-Frank-Haus, gelegentlich sogar nach Amerika und hält vor amerikanischen Frauenklubs Reden über die Reue der deutschen Jugend, immer noch mit ihrer sanften, harmlosen Stimme, mit der sie Henriette wahrscheinlich zum Abschied gesagt hat: »Mach's  
55 gut, Kind.« Diese Stimme konnte ich jederzeit am Telefon hören, Henriettes Stimme nie mehr.

[...]

Das Telefonmädchen hatte falsch gestöpselt, meine Mutter meldete sich



geschäftsmäßig an ihrem schwarzen Apparat: »Zentralkomitee der Gesellschaften zur Versöhnung rassischer Gegensätze.«

- 60 Ich war sprachlos. Hätte sie gesagt: »Hier Frau Schnier«, hätte ich wahrscheinlich gesagt: »Hier Hans, wie geht's Mama?« Statt dessen sagte ich: »Hier spricht ein durchreisender Delegierter des Zentralkomitees jüdischer Yankees, verbinden Sie mich bitte mit Ihrer Tochter.« Ich war selbst erschrocken. Ich hörte, daß meine Mutter aufschrie, dann seufzte sie auf eine Weise, die mir deutlich machte, wie alt
- 65 sie geworden ist. Sie sagte: »Das kannst du wohl nie vergessen, wie?« Ich war selbst nahe am Weinen und sagte leise: »Vergessen? Sollte ich das, Mama?« Sie schwieg, ich hörte nur dieses für mich erschreckende Altfrauenweinen. Ich hatte sie seit fünf Jahren nicht gesehen, und sie mußte jetzt über sechzig sein. Einen Augenblick lang hatte ich tatsächlich geglaubt, sie könnte ihrerseits durchstöpseln und mich mit
- 70 Henriette verbinden. Sie redet jedenfalls immer davon, daß sie »vielleicht sogar einen Draht zum Himmel« habe; neckisch tut sie das, wie jedermann heute von seinen Drähten spricht: ein Draht zur Partei, zur Universität, zum Fernsehen, zum Innenministerium.

## Traducció de treball

Vaig continuar movent la mà encara des de darrere del tramvia en què Henriette s'allunyava, travessant el nostre parc vaig anar cap a casa, on els meus pares ja seien a taula amb Leo. Hi havia sopa de farinetes, de segon plat patates amb salsa i de postres una poma. No va ser fins a les postres que vaig preguntar a la meva mare que  
5 cap a on anava Henriette d'excursió amb l'escola. Va riure una mica i va dir:

–Excursió? Bestieses. Se n'ha anat cap a Bonn per inscriure's a l'artilleria antiaèria. No facis les peles de la poma tan gruixudes. Noiet, mira'm a mi.

Va agafar efectivament les peles del meu plat, en va anar tallant trossets i es va anar posant a la boca els resultats de la seva economia, tallades primíssimes de poma.

10 Vaig mirar-me el pare. Tenia la vista fixa al plat i no deia res. Leo també callava, però quan em vaig tornar a mirar la meva mare, va dir amb la seva veu suau:

–Comprendràs que tots hem de fer el que ens pertoca per fer fora els ianquis jueus de la nostra sagrada terra alemanya.

Em va clavar la mirada, em van venir calfreds, aleshores va mirar Leo amb els  
15 mateixos ulls, i em va semblar que poc li faltava per enviar-nos a tots dos a lluitar contra els ianquis jueus.

–La nostra sagrada terra alemanya, –digué ella–, i ja han arribat fins ben endins de l'Eifel.

Tenia ganes de riure, però vaig arrencar a plorar, vaig llançar el ganivet de la fruita i  
20 vaig sortir corrents cap a la meva habitació. Tenia por, fins i tot sabia per què, però no ho hauria pogut expressar, i vaig sentir una enrabiada quan vaig pensar en les maleïdes peles de poma. Vaig dirigir la mirada cap a la terra alemanya del nostre jardí, coberta de neu empastifada, cap al Rin, per damunt dels salzes cap al Siebengebirge, i tot aquest decorat em semblà idiota. Havia vist alguns d'aquests  
25 «ianquis jueus»: els portaven al damunt d'un camió des de dalt del Venusberg cap a un punt de recollida: semblaven morts de fred, espantats i joves; si alguna idea em podia arribar a fer d'un jueu era una cosa que s'assemblava més aviat als italians, que encara es veien més morts de fred que els americans, massa cansats com per continuar estant espantats. Vaig donar una puntada de peu a la cadira que hi havia  
30 davant del meu llit i com que no va caure, n'hi vaig donar una altra. Finalment va tombar-se i va fer miques el vidre de damunt la meva tauleta de nit. Henriette amb barret blau i motxilla. No va tornar mai més, i encara avui no sabem on és

enterrada. Algú va venir després d'acabada la guerra i ens va anunciar que  
«havia caigut prop de Leverkusen.»

35 Aquesta preocupació per la sagrada terra alemanya és especialment curiosa quan  
penso que una part sucosa de les accions del lignit es troba des de fa dues  
generacions en mans de la nostra família. Des de fa setanta anys els Schnier treuen  
profit de les perforacions que ha de suportar la sagrada terra alemanya: pobles,  
boscos, palaus s'esfondren davant de les excavadores com els murs de Jericó.  
40 No va ser fins al cap d'uns dies que vaig saber qui hauria pogut demanar drets  
d'autor pel «ianquis jueus»: Herbert Kalick, amb 14 anys aleshores, el meu  
*Jungvolkführer*<sup>107</sup>, a qui la meua mare generosament havia posat a disposició el  
nostre

parc per tal que se'ns ensinistrés a tots nosaltres en el maneig del llançagranades. El  
meu germà Leo, de 8 anys, hi participava, el vaig veure passar tot marxant per la  
45 pista de tennis amb un llançagranades d'entrenament a l'espatlla, amb una gravetat al  
rostre com només poden tenir els nens. El vaig aturar i li vaig preguntar: «Què hi fas,  
tu aquí?». I ell digué amb una cara gravíssima: «Seré un membre dels *Werwolf*, tu  
no?», «És clar que sí» vaig dir i vaig anar amb ell per la pista de tennis fins al lloc de  
tir, on Herbert Kalick estava explicant la història del noi que amb deu anys ja havia  
50 rebut la creu de ferro de primera classe, en algun lloc de la llunyana Silèsia, on havia  
enllestit tres tancs russos amb el llançagranades. Quan algú va preguntar con es deia  
aquest heroi, vaig respondre jo: «*Rübezahl*».

[...]

Entretant la meua mare és des de fa anys presidenta del Comitè Central de Societats  
per a la Conciliació de les Diferències Racionals; va de viatge a la casa d'Anna Frank,  
55 ocasionalment fins i tot a Amèrica i dona conferències en clubs femenins americans  
sobre el penediment de la joventut alemanya, sempre amb la seva veu suau i  
inofensiva encara, amb la qual probablement va acomiadar-se de Henriette: «Que

---

<sup>107</sup> Tant en aquest cas, com en el cas de 'Werwolf' i 'Rübezahl', que apareixen tot seguit, he mantingut en la traducció de treball els noms del text original, tot i que en una traducció literària probablement no ho faria. Per a 'Jungvolkführer' crec que fóra adequada la traducció 'cap de patrulla de les Joventuts Hitlerianes'; per al segon optaria per la figura del 'guerriller', com fan dos dels traductors analitzats i per al tercer optaria per una figura que formés part de la rondallística catalana pròpia: 'L'home del sac' o el 'Papus', per exemple, encara que el seu valor no es correspon exactament amb el de la figura de l'original.

vagi bé, filla». Podia sentir aquesta veu al telèfon sempre que volgués, la veu de Henriette mai més.

[...]

60 La telefonista havia fet malament la connexió, la meva mare va respondre com a una trucada de feina al seu aparell negre:

–Comitè Central de Societats per a la Conciliació de les Diferències Racial.

Em vaig quedar mut. Si hagués dit «La senyora Schnier a l'aparell», probablement jo hauria dit «Aquí Hans, com estàs, mama?» Enlloc d'això vaig dir:

65 –Li parla un delegat del Comitè Central dels Ianquis Jueus que està de pas, posi'm si us plau amb la seva filla.

Jo mateix em vaig espantar. Vaig sentir com la meva mare feia un crit, després va sanglotar d'una manera que em va fer veure clarament que gran s'ha fet. Va dir: «No ho podràs oblidar mai, oi?» Jo mateix estava a punt de plorar i vaig dir fluixet:

70 «Oblidar? Hauria de fer-ho, mama?» Va callar, jo sentia només aquest plor de vella, terrible per a mi. Feia cinc anys que no la veia i ara ja devia estar per damunt dels seixanta. Durant un moment havia cregut de veritat que per la seva banda ella podia haver passat la trucada i haver-me posat amb Henriette. En tot cas sempre diu que «pot ser que tingui una connexió amb el cel»; ho diu de broma, de la mateixa manera  
75 que avui tothom parla de les seves connexions: una connexió amb el partit, amb la universitat, amb la televisió, amb el Ministeri de l'Interior.

## Traducció castellana 1 (Lucas Casas)

Volví a hacer señas hacia el tranvía en el que viajaba Henriette, atravesé nuestro parque en dirección a casa, donde mis padres estaban ya en la mesa con Leo. Hubo puré, patatas con salsa como plato principal, y de postre una manzana. Sólo al llegar a los postres pregunté a mi madre adónde había ido Henriette en su excursión. Rió un poco y dijo: «¡Excursión! ¡Qué tontería! Marchó a Bonn para alistarse en la DCA. No mondes la manzana con una piel tan gruesa. Mira, muchacho», cogió la piel de manzana de mi plato, la raspó a fondo y los productos que resultaron de su economía, delgadísimos cortes de manzana, se los puso en la boca. Miré a mi padre. Miraba fijamente a su plato y no dijo nada. También Leo callaba, y al volver a mirar a mi madre, dijo ella con voz suave: «Ya comprenderás que todos deben hacer de su parte todo lo posible para echar a los judíos yanquis de nuestro santo suelo alemán.» Me lanzó una mirada que me llenó de inquietud, después miró a Leo del mismo modo, y me pareció como si estuviera dispuesta a enviarnos a los dos al frente para luchar contra los judíos yanquis. «Nuestro santo suelo alemán», dijo ella, «y pensar que ya han penetrado profundamente en el Eifel». Me entraron ganas de reír, pero estallé en lágrimas, arrojé mi cuchillo de postre y corrí hacia mi cuarto. Tenía miedo, sabía incluso por qué, pero no sabía expresarlo, y me enfurecí cuando pensé en la maldita piel de manzana. Miré al suelo alemán de nuestro jardín, cubierto con sucia nieve, y después en dirección al Rhin, a la hilera de sauces dirigiéndose hacia la Siebengebirge, y todo aquel decorado me pareció estúpido. Una vez vi a unos cuantos de aquellos «judíos yanquis»: bajaban del Venusberg en camión hacia Bonn para ir a un puesto de control: parecían muertos de frío, y de miedo, y jóvenes; si me figuraba de algún modo a los judíos, era más bien como los italianos, a quienes todavía vi más muertos de frío que a los americanos, y tan cansados que ya ni siquiera tenían miedo. Di un puntapié a la silla delante de mi cama, y como no cayó, le di otro. Cayó por fin con estrépito e hizo añicos la placa de vidrio encima de mi mesita de noche. Henriette con mochila y sombrero azul. No volvió, y no sabemos dónde está enterrada. Alguien que vino a vernos al terminar la guerra nos informó que había caído «cerca de Leverkusen».

Esta inquietud por el santo suelo alemán en cierto modo resulta cómica, cuando pienso que una buena parte de las acciones del lignito se hallan en manos de nuestra

familia desde hace dos generaciones. Desde hace setenta años se benefician los Schnier de las torturas que debe sufrir el santo suelo alemán: aldeas, bosques, castillos, caen ante las excavadoras como las murallas de Jericó.

35 Un par de días después me enteré de quién poseía derechos de autor sobre la frase de los «judíos yanquis»: Herbert Kalik, de catorce años entonces, mi *Jungvolkführer*, a cuya disposición puso mi madre generosamente nuestro parque, donde éramos adiestrados en el manejo de puños antitanques. Mi hermano Leo, de ocho años, participaba también, y yo le veía marchar marcando el paso junto al campo de tenis  
40 con un puño antitanque en el hombro, en el rostro una seriedad como sólo se puede ver en los niños. Le detuve y le pregunté: «¿Qué haces aquí?» Y poniendo una mirada tétrica, dijo: «Seré guerrillero; ¿acaso tú no?» «Desde luego», dije, y bordeando el campo de tenis marché con él hacia el puesto de tiro, donde Herbert Kalick contaba la historia de aquel muchacho que, a sus diez años, había sido ya  
45 distinguido con la Cruz de Hierro de primera clase, allá en algún lugar de la lejana Silesia, donde había destruido tres carros de combate rusos con un puño antitanque. Al preguntar un muchacho cómo se llamaba aquel héroe, dije yo: «Matarratas».

[...]

Hace ya algunos años que mi madre es presidenta del comité central de las asociaciones para la conciliación de las diferencias raciales; hace viajes a la Casa de  
50 Anne Frank, en ocasiones incluso hacia América, y en clubs femeninos da conferencias sobre el arrepentimiento de la juventud alemana, siempre con su voz serena y suave, con la que es probable que hubiese dicho al despedir a Henriette: «Niña, pórtate bien.» Esta voz la podía oír yo al teléfono a cualquier hora, la voz de Henriette nunca más ya.

[...]

55 La telefonista equivocó la conexión, mi madre habló rutinariamente en su aparato negro: «Comité central de las sociedades para conciliar las diferencias raciales.» Quedé atónito. Si ella hubiese dicho: «Aquí la señora Schnier», es probable que yo hubiese dicho: «Aquí Hans, ¿cómo estás, mamá?» En lugar de esto dije: «Le habla un delegado del comité de los judíos yanquis que se encuentra de viaje, póngame  
60 con su hija, por favor.» Incluso yo me asusté. Oí como mi madre daba un grito, el cual me dio a entender claramente cuán vieja se había vuelto. Dijo «Nunca podrás

olvidarlo, ¿eh?» Yo mismo estaba a punto de llorar y dije en voz baja: «¿Olvidarlo yo, mamá?» Calló, y yo sólo oí aquel lloriqueo senil que tanto me turbaba. Hacía cinco años que no la había visto, y ahora debería tener más de sesenta. Durante un  
65 momento yo había creído realmente que ella iba a cambiar la comunicación y ponerme con Henriette. En todo caso, ella siempre habla de que «tal vez tenga incluso un enchufe para el cielo»; ella se lo toma a broma, como todo el mundo habla hoy de sus enchufes: un enchufe para el partido, para la Universidad, para la televisión, para el ministerio del interior.

## Traducció castellana 2 (Alfonsina Janés)

Seguí haciendo señas al tranvía en el que iba Henriette y atravesando nuestro parque me fui a casa, donde mis padres y Leo ya estaban sentados a la mesa. Había sopa, patatas con salsa como plato fuerte, y de postre una manzana. A la hora del postre le pregunté a mi madre dónde había ido de excursión Henriette. Ella rió un poco y dijo:

5 –¡Excursión! ¡Qué tontería! Ha ido a Bonn para inscribirse en la defensa antiaérea. No dejes tanta pulpa en la piel. Mira, muchacho...

Y cogió las mondaduras de mi plato, las recortó y se metió en la boca los resultados de sus economías: finísimas rajitas de manzana. Yo miré a papá. Él estaba mirando su plato y no dijo nada. También Leo permaneció en silencio, pero cuando volví a mirar

10 a mi madre ella dijo con su voz suave:

–Comprenderás que cada cual tiene que hacer lo suyo para volver a echar de nuestra sagrada tierra alemana a los yanquis judíos.

Me echó una mirada, yo me sentí intranquilo. Luego dirigió a Leo la misma mirada y me pareció que poco faltaba para que nos enviara también a nosotros dos a luchar

15 contra los yanquis judíos.

–Nuestra sagrada tierra alemana –dijo– y ya están en el Eifel.

Sentí ganas de reír, pero prorrumpí en llanto, tiré el cuchillo del postre y me fui corriendo a mi habitación. Tenía miedo, sabía incluso por qué, pero no hubiera podido expresarlo, y al pensar en las malditas mondaduras de la manzana, me

20 enfurecí. Miré la tierra alemana de nuestro jardín que estaba cubierta de nieve sucia, miré hacia el Rhin, hacia Siebengebirge, más allá de los sauces llorones, y toda la escena me pareció idiota. Había visto alguno de estos «yanquis judíos»: los llevaban en un camión, Venusberg abajo, hacia Bonn, a un campo de concentración. Parecían helados, miedosos y jóvenes; si podía imaginar algo bajo la denominación de judío,

25 era más bien algo así como los italianos, que todavía parecían más helados que los americanos, y demasiado agotados para tener miedo. Di una patada a la silla que había delante de mi cama y como no se cayó, le di otra. Por fin se cayó y rompió en pedazos el cristal de mi mesita de noche. Henriette con sombrero azul y mochila. No regresó y todavía no sabemos dónde está enterrada. Al terminar la guerra vino a

30 vernos un desconocido y nos comunicó que «había caído cerca de Leverkusen».

Cuando pienso que una buena parte de las acciones de carbón vegetal se encuentra



en manos de nuestra familia desde hace dos generaciones, esta preocupación por la sagrada tierra alemana resulta interesantemente cómica. Hace setenta años que los Schnier se ganan la vida con las excavaciones que tiene que sufrir la sagrada tierra  
35 alemana: pueblos, bosques y castillos caen ante las dragas como las murallas de Jericó.

Unos días más tarde supe quién hubiera podido reclamar derechos de autor sobre los «yanquis americanos»: Herbert Kalick, que entonces contaba catorce años, mi *Jungvolkführer*, a cuya disposición mi madre había puesto generosamente nuestro  
40 parque para que a todos nosotros se nos enseñara a manejar armas de fuego portátiles. Mi hermano Leo, que tenía ocho años, también tomaba parte. Lo vi marchar por la pista de tenis con un arma de maniobras al hombro y con una cara tan seria como sólo pueden ponerla los niños. Lo detuve y le pregunté:

–¿Pero qué estás haciendo?

45 Y él, con una expresión muy seria, dijo:

– Voy a ser guerrillero. ¿Acaso tú no?

– Sí –dije, y me fui con él por la pista hacia el puesto de tiro, donde Herbert Kalick acababa de explicar la historia del muchacho que a la edad de 10 años había recibido la Cruz de Hierro de primera clase en algún lugar de la lejana Silesia, por haber  
50 liquidado tres carros de combate rusos con armas de fuego portátiles. Cuando uno de los muchachos preguntó cómo se llamaba este héroe dije:

– Rübzahl<sup>108</sup>

[...]

Desde hace años que mi madre preside el comité central de asociaciones para conciliar los antagonismos raciales, va a la casa de Ana Frank, a veces incluso a  
55 América, y con su voz suave e inofensiva, con la que probablemente al despedirse de Henriette dijo «Hazlo bien, niña», pronuncia discursos en los clubs femeninos americanos sobre el arrepentimiento de la juventud alemana. Esta voz podría oírse por teléfono en cualquier momento, la de Henriette nunca más.

[...]

La telefonista había puesto mal la conexión y mi madre contestó mecánicamente por

---

<sup>108</sup> Personaje legendario de Silesia. (N. del T.)

60 su aparato negro:

– Comité central de las asociaciones para conciliar los antagonismos raciales.

Me quedé sin habla. Si ella hubiera dicho: «Aquí la señora Schnier», es probable que yo le hubiera dicho: «Soy Hans. ¿Qué tal, mamá?». En vez de ello dije:

– Al habla un delegado del comité central de yanquis judíos que se encuentra de  
65 paso en esta ciudad. Póngame en comunicación con su hija, por favor.

Yo mismo me asusté. Oí que mi madre empezaba a dar gritos y luego suspiró de manera que me hizo ver con toda claridad cuánto había envejecido. Dijo:

– Parece que no podrás olvidarlo nunca, ¿verdad?

Yo mismo estaba a punto de llorar y dije sin alzar la voz:

70 – ¿Olvidar? ¿Debiera hacerlo, mamá?

Ella permaneció en silencio; sólo oí ese llanto de mujer mayor que se asusta tanto.

Hacía cinco años que no la veía y ahora pasaría ya de los sesenta. Por un instante había creído que efectivamente ella podría cambiar de clavija y ponerme en comunicación con Henriette. En todo caso, ella siempre dice que «tal vez tenga

75 incluso un contacto con el cielo». Lo dice bromeando, como todo el mundo hoy en día al hablar de sus contactos: contacto con el partido, con la universidad, con la televisión, con el ministerio del Interior.

## Traducció catalana (Carme Gala)

Encara vaig tornar a saludar amb la mà el tramvia en què se n'anava Henriette i vaig travessar el nostre parc en direcció cap a casa, on els pares ja seien a taula amb en Leo. Hi havia sopa escaldada, de plat principal patates amb suc i per postres una poma. Fins a les postres no vaig preguntar a la mare on havia anat Henriette  
5 d'excursió amb l'escola. Ella va riure una miqueta i em va dir: «Excursió? I ara! Ha anat a Bonn a allistar-se a la defensa antiaèria: No facis les peles de la poma tan gruixudes. Noi, fixa-t'hi». I, efectivament, m'agafà les peles del plat, les va anar retallant i es va ficar a la boca els resultats de la seva economia, tires primíssimes de poma. Vaig mirar el pare. Va callar, sense treure els ulls del plat. Leo tampoc no va  
10 dir res, però quan vaig tornar a mirar la mare, em va dir amb la seva veu suau: «Has de comprendre que cadascú ha de complir el seu deure per fer sortir els ianquis jueus de la nostra santa terra alemanya». Em va fer una mirada que em va deixar parat; després va mirar Leo de la mateixa manera, i em va semblar que estava fermament decidida a enviar-nos també a nosaltres dos a lluitar contra els ianquis jueus. «...La  
15 nostra santa terra alemanya», va dir, «que ja han penetrat ben endins de la serra de l'Eifel». Em van venir ganes de riure, però em vaig posar a plorar i, després de llançar el ganivet de postres, vaig córrer a la meva habitació. Tenia por, fins i tot sabia per què però no hauria sabut expressar-ho, i em vaig enfurismar de pensar en les maleïdes peles de poma. Vaig mirar la terra alemanya del nostre jardí, tota  
20 coberta de neu bruta, cap al Rin, per sobre dels desmais cap a Siebengebirge, i tot aquell decorat em va semblar que no tenia ni cap ni peus. Havia vist uns quants «ianquis jueus» que eren transportats en camió des de dalt del Venusberg cap a un lloc de concentració de Bonn: se'ls veia glaçats de fred, espantats i joves. Si podia imaginar-me alguna cosa sota el concepte de jueus, més aviat eren com els italians,  
25 que encara semblaven més morts de fred que els nord-americans i massa extenuats per tenir por, encara. Vaig clavar una puntada de peu a la cadira que tenia davant del llit, i com que no va caure, li'n vaig clavar una altra. Llavors sí que es va tombar, i va trencar el vidre de damunt de la tauleta de nit. Henriette amb barret blau i motxilla... No va tornar mai més, i encara ara no sabem on és enterrada. Quan es va acabar la  
30 guerra, algú va venir a dir-nos que «havia caigut prop de Leverkusen».

És interessant, aquesta preocupació per la santa terra alemanya se'm fa molt

estranya quan penso que una part considerable de les accions de lignit pertany a la nostra família des de fa dues generacions. De setanta anys ençà, els Schnier treuen profit de les perforacions que sofreix la santa terra alemanya: poblets, boscos i  
35 castells s'ensorren al pas de les excavadores com els murs de Jericó.

Uns quants dies després, vaig saber qui hauria pogut reclamar els drets d'autor d'allò de «ianquis jueus»: Herbert Kalick, de catorze anys aleshores, el meu dirigent juvenil, a qui la meva mare va cedir gentilment el nostre parc per tal que tots nosaltres fóssim ensinistrats en la utilització de bazuques. El meu germà Leo, de vuit  
40 anys, s'hi va afegir; el vaig veure marcant el pas per la pista de tennis amb una bazuca a l'espatlla i amb una expressió a la cara tan seriosa com només la poden tenir els infants. El vaig parar i li vaig preguntar: «Què fas?». I em va dir amb una cara de set déus: «Jo sóc un home-llop! Tu, no?». Li vaig respondre que jo també i me'n vaig anar amb ell fins al camp de tir, on en aquell moment Herbert Kalick  
45 explicava la història d'un noi, que, a deu anys, ja havia rebut la Creu de Ferro de primera classe, en algun lloc de la llunyana Silèsia, per haver abatut tres tancs russos amb una bazuca. Quan un altre del grup ve preguntar com es deia l'heroi, vaig dir «Papu Espantarroig».

[...]

Ja fa anys que la meva mare és presidenta del Comitè Central d'Associacions per a  
50 la Conciliació de Diferències Racial. Va a la casa d'Anna Frank, ocasionalment fins i tot als Estats Units i hi fa conferències en clubs femenins sobre el penediment de la joventut alemanya, sempre amb aquella veu tan clara i calma amb què probablement va acomiadar Henriette: «Que et vagi bé, filla». Aquesta veu, la podia sentir per telèfon en qualsevol moment: la de Henriette, mai més.

[...]

55 La telefonista havia connectat malament, la meva mare va agafar l'aparell negre dels negocis i va respondre:

– Comitè Central d'Associacions per a la Conciliació de Diferències Racial.

Vaig quedar bocabadat. Si hagués contestat: «Digui, sóc la senyora Schnier», segurament jo li hauria dit: «Sóc Hans, com estàs, mama?». En lloc d'això, vaig dir:

60 – Sóc un delegat internacional del Comitè Central dels ianquis jueus. Si us plau, posi'm amb la seva filla.

Jo mateix em vaig espantar. Vaig sentir que la meua mare feia un crit, després va sanglotar d'una manera que em va fer adonar com havia envellit. Em va dir:

– D'això, no te'n podràs oblidar mai, oi?

65 Jo també estava a punt de plorar, i li vaig dir en veu baixa:

– Oblidar-me'n? Me n'haig d'oblidar, mama?

No va dir res, jo només sentia aquell plor de dona vella que m'espanta tant: Feia cinc anys que no la veia, i ella n'havia de tenir més de seixanta. Per un moment m'havia imaginat de debò que em podia connectar amb Henriette. En tot cas, la mare sempre  
70 deia que potser tenia fins i tot «un cable amb el cel». Ho deia per riure, de la mateixa manera que, actualment, tothom parla dels seus cables: tenir un cable amb el partit, amb la universitat, amb la televisió o amb el Ministeri de l'Interior.

## **Anàlisi del text original**

### REGISTRE

#### CAMP

En aquest segon bloc d'anàlisi he inclòs un fragment del capítol quart i dos fragments del capítol cinquè. Es tracta doncs d'una unitat textual d'anàlisi que en l'original és discontinua, els fragments integrants de la qual, però, estan units per la presència del mateix motiu: el retrat de la mare del pallaso. El narrador aprofita aquest personatge per exemplificar de forma sarcàstica, amarga i gairebé caricaturesca l'evolució i els canvis soferts per bona part de la societat alemanya des de l'època nazi fins a la realitat contemporània a la ficció. Els aspectes que el pallaso destaca més en la seva sàtira són la capacitat d'adaptació de molts alemanys a les noves circumstàncies, lligada amb la capacitat d'oblit del passat. En aquest capítol quart el clown inicia l'evocació del passat nazi a Alemanya, època de la seva infantesa, element que a partir d'aquest moment esdevindrà omnipresent en la descripció de personatges i accions de l'obra, explícitament o implícitament. En l'evocació que el pallaso fa d'aquest passat, s'hi barreja sempre la dimensió íntima del personatge –la història familiar i personal– amb l'anàlisi històrica i política, feta des de la perspectiva del protagonista, és clar.

Cal dir tot seguit que aquesta descripció del passat nazi alemany comporta la referència a una realitat cultural i social, a unes institucions i organismes que el públic lector alemany reconeixia immediatament, però que en la seva majoria eren difícilment identificables per al públic espanyol dels seixantes i setantes. En aquest fragment en tenim alguns exemples, com veurem seguidament en l'anàlisi del lèxic.

En el primer passatge escollit, el clown recorda el dia de la marxa de la seva germana cap al front, visió que es converteix en un dels *leitmotifs* de la novel·la. Segueix la descripció del posterior dinar amb la família, escena en la qual fem coneixença de la mare del pallaso. El segon passatge triat és la breu presentació que el pallaso fa de la seva mare en l'actualitat. En el darrer, el narrador reproduïx la conversa mantinguda amb ella per telèfon el mateix dia de la seva arribada a Bonn.

## Lèxic

El lèxic d'aquests fragments es pot classificar bàsicament d'estàndard mig, tot i la presència d'alguns elements col·loquials que apareixen especialment en els fragments dialogats. En general és constatable una lleu alteració del registre que empra el narrador en relació al fragment inicial, la qual analitzaré a TENOR. En aquest apartat cal destacar els elements lèxics que defineixen el context històric de la ficció.

El dinar familiar que descriu el clown consta dels següents plats: '*Brennsuppe, als Hauptgericht Kartoffeln mit Soße und zum Nachtisch einen Apfel*' (1.3-4, 'Hi havia sopa de farinetes, de segon plat patates amb salsa i de postres una poma'). Tractant-se d'una família extremadament rica, tot i en època de guerra, es tracta d'un àpat ben minso. El moment històric exacte és el de l'arribada de les tropes aliades a Alemanya, la guerra ja està perduda i la situació econòmica a Alemanya és crítica; la família Schnier s'ha caracteritzat sempre, a més a més, pel seu caràcter extremadament estalviador, i en aquest moment això té un sentit clarament patriòtic. La mare del pallaso formula el moment històric així: '*und sie [die jüdischen Yankees] sind schon tief in der Eifel drin*' (1.15, 'i ja han arribat [els ianquis jueus] fins ben endins de l'Eifel'). Precisament l'amenaça dels aliats és la que justifica que Henriette, la filla dels Schnier, hagi anat 'voluntàriament' al '*Flak*' (1.6, abreviatura de la paraula *Flugabwehrkanone*, i que també servia per referir-se a la *Flugabwehrartillerie*, l'artilleria antiaèria), on morirà víctima d'un bombardeig. La mare deixa ben clar a Hans la naturalesa d'aquesta decisió amb les següents paraules: '*»Du wirst doch einsehen, daß jeder das Seinige tun muß, die jüdischen Yankees von unserer heiligen deutschen Erde wieder zu vertreiben.«*' (1.11-12, '-Comprendràs que tots hem de fer el que ens pertoca per fer fora els ianquis jueus de la nostra sagrada terra alemanya'). El lèxic emprat per la mare en aquesta frase és clarament hereu de la retòrica nazi.

Les al·lusions a la geografia alemanya sovintegen en aquests fragments, sobretot les referides a alguns emplaçaments situats a la regió de Bonn i el Rin: '*Eifel*' (1.16); '*Rhein*' (1.20, 'Rin'); '*Siebengebirge*' (1.21); '*Venusberg*' (1.23); i també '*Leverkusen*' (1.31), '*Schlesien*' (1.47, 'Silèsia').

Vocabulari militar, de guerra, i característic de l'organització específica dels nacionalsocialistes, el trobem en els següents exemples: '*Jungvolkführer*' (1.38), cap en una organització integrada en les joventuts hitlerianes que aplegava nois de 10 a 14 anys; '*Panzerfäusten*' (1.40, 'llançagranades'); '*Werwolf*' (1.44), membre d'una

organització armada clandestina que els nacionalsocialistes crearen el darrer any de la guerra; *'Eisernes Kreuz erster Klasse'* (1.46-47, 'creu de ferro de primera classe'). Hi ha també l'al·lusió a un personatge pertanyent a la mitologia popular de Bohèmia i Silèsia, i conegut també a Alemanya, *'Rübezahl'* (1.49).

Cal fer referència també al nom de l'organització que presideix la mare del pallasso (inventat), *'Zentralkomitee der Gesellschaften zur Versöhnung rassischer Gegensätze'* (1.50-51, 'Comitè Central de Societats per a la Conciliació de les Diferències Racial'), que té una intenció clarament paròdica en relació a l'evolució política d'aquest personatge; i finalment cal citar l'*'Anne-Frank-Haus'* (1.51, 'la casa d'Anna Frank'), figura esdevinguda símbol de les víctimes de la barbàrie nazi, i que el narrador utilitza per intensificar el seu sarcasme.

### *Sintaxi*

La narració dels fets passats, tant els corresponents al passat remot dels anys nazis com els corresponents al passat recent, està feta sempre en *Präteritum*. El present serveix aquí només per referir-se al que podem anomenar 'present habitual', *'Meine Mutter ist inzwischen... Präsidentin...; sie fährt...'* (1.50-51, 'Entretant la meua mare és...presidenta...; va de viatge...'), i també apareix en els diàlegs. Malgrat la distància que crea l'ús del *Präteritum* amb el material narrat, el narrador, com veurem a TENOR, empra altres recursos per remarcar l'actualitat i la proximitat emocional de tots els fets que descriu.

### *Text*

Ja he destacat el caràcter discontinu d'aquests fragments, per la qual cosa es fa difícil recórrer a les categories textuais per analitzar aquests passatges. Tanmateix, sí que cal destacar l'oposició passat/present a què recorre el narrador per caracteritzar la societat alemanya en aquesta obra, i que en aquests exemples triats respon a una voluntat crítica i amargament satírica.

Si bé és veritat que amb la disposició aïllada dels fragments escollits l'efecte de contrast és obvi, cal dir que aquests passatges corresponen a capítols contigus i el sarcasme no és menys efectiu, ni en cap cas dissimulat, ben al contrari, es tracta de l'efecte pretès pel narrador. D'aquesta manera, l'oposició entre el discurs de la mare 'nazi': *'daß jeder das Seinige tun muß, die jüdischen Yankees von unserer heiligen deutschen Erde wieder zu vertreiben.'* (1.11-12, 'que tots hem de fer el que ens pertoca



per fer fora els ianquis jueus de la nostra sagrada terra alemanya’) i el títol que la mare ‘reformada’ ostenta, ‘*Präsidentin des Zentralkomitees der Gesellschaften zur Versöhnung rassischer Gegensätze*’ (1.50-51, ‘presidenta del Comitè Central de Societats per a la Conciliació de les Diferències Racial’) és absolutament deliberada, i el lector la retén amb tota certesa.

Si, gràcies a aquest sarcasme, el narrador aconsegueix fixar l’atenció en el caràcter ‘camaleònic’ de molts alemanys, en la conversa telefònica que manté amb la seva mare plasma amb tota la tristesa la seva capacitat per a l’oblit. El clown ha recordat Henriette a la seva mare per telèfon; en la seva darrera frase es concentra tot el seu dolor davant l’amnèsia d’ella i per extensió l’amnèsia col·lectiva: ‘*Sie sagte: »Das kannst du wohl nie vergessen, wie?« Ich war selbst nahe am Weinen und sagte leise: »Vergessen? Sollte ich das, Mama?«* (1.65-66, ‘Va dir: «No ho podràs oblidar mai, oi?» Jo mateix estava a punt de plorar i vaig dir fluixet: «Oblidar? Hauria de fer-ho, mama?»»)

El diàleg telefònic és un dels altres elements a destacar en aquests fragments. De fet, la novel·la s’articula al voltant de les converses telefòniques que el pallasso manté amb diferents persones a partir del moment en què arriba a Bonn. Aquest recurs l’analitzaré detalladament en el tercer fragment, però en aquest segon ja en tenim una petita mostra.

## TENOR

Si en l’anàlisi del primer fragment, l’inicial, destacava la voluntat de distanciament del narrador en relació al material narrat, en aquest segon fragment cal veure com aquest s’implica emocionalment de forma explícita amb la seva narració, tot i la utilització en tot moment del *Präteritum*. Aquesta implicació emocional, com veurem en l’anàlisi de l’‘Estat personal’ i la ‘Posició del narrador’, es manifesta a través de dos sentiments oposats i complementaris alhora: la tristesa i la ràbia. El resultat d’aquesta combinació és el to sarcàstic i la sàtira que domina en el text.

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

Ja hem vist a CAMP els elements del text que servien per caracteritzar el moment històric en què s’emmarca l’obra. Cal destacar en aquest apartat la voluntat expressiva que atorga el narrador a alguns d’aquest elements. Més exactament l’oposició del discurs inflammat de retòrica ‘nazi’ de la pròpia mare (*die jüdischen*

*Yankees von unserer heiligen deutschen Erde...vertreiben*, ‘fer fora els ianquis jueus de la nostra sagrada terra alemanya’) amb el llenguatge edulcorat de la postguerra (*Zentralkomitee der Gesellschaften zur Versöhnung rassischer Gegensätze*, ‘Comitè Central de Societats per a la Conciliació de les Diferències Racials’). L’efecte és, naturalment, el sarcasme, reforçat gràcies a la disposició contigua d’aquests passatges.

També queda clar en aquests fragments quin és l’origen social i geogràfic del narrador –com sempre, no a través de determinats trets lingüístics sinó perquè ell ho explicita. Ja he assenyalat les referències geogràfiques a la vall del Rin i a la regió de Bonn. Pel que fa a la condició social del narrador:

“*Diese Besorgnis um die heilige deutsche Erde ist auf eine interessante Weise komisch, wenn ich mir vorstelle, daß ein hübscher Teil der Braunkohlenaktien sich seit zwei Generationen in den Händen unserer Familie befinden. Seit siebzig Jahre verdienen die Schniers an den Wühlarbeiten,...*’ (1.33-35, ‘Aquesta preocupació per la sagrada terra alemanya és especialment curiosa quan penso que una part sucosa de les accions del lignit es troba des de fa dues generacions en mans de la nostra família. Des de fa setanta anys els Schnier treuen profit de les perforacions...’). La postura del pallaso en relació al seu origen social i familiar també queda clara en aquest fragment.

#### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

L’estratègia compositiva del narrador està destinada a mostrar la complexitat dels seus sentiments a l’hora de tractar la temàtica que aborda; a tal efecte ordena i disposa deliberadament els motius de la narració, i fa un ús molt acurat del lèxic. En aquest sentit podem enfocar l’anàlisi del lèxic i de la construcció textual conjuntament.

L’estat personal del narrador es mou entre la distància en relació als fets que narra, molt més llunyans en el temps que la seva recent separació de Marie, circumstància que li permet abordar-los amb lucidesa, i la intensitat del dolor d’unes experiències primeres, transcendents i gravíssimes.

#### *Lèxic i Text*

Resseguim ara l’evolució de l’estat d’ànim del narrador en aquests passatges.

De la curiositat inicial que el pallaso/nen expressa en la pregunta innocent que fa a la seva mare, reproduïda en estil indirecte, ‘*wohin denn Henriettes Schulausflug führe*’ (1.4-5, ‘que cap a on anava Henriette d’excursió amb l’escola’), on cal destacar l’ús de la partícula emfàtica ‘*denn*’ (que en la traducció de treball miro de reproduir amb

la formulació *'que cap a on...'*), es passa a la ràbia que sent el protagonista en sentir la resposta d'ella, que es concreta en la frase *'als sei sie drauf und dran, auch uns beide gegen die jüdischen Yankees zu Felde zu schicken'* (1.14-15, 'poc li faltava per enviar-nos a tots dos a lluitar contra els ianquis jueus'), on cal remarcar l'ús de l'expressió col·loquial *'drauf und dran sein'* (estar a punt de fer una cosa), i de l'expressió *'zu Felde schicken'* (enviar al camp de batalla), també amb valor molt expressiu aquí.

La distància històrica amb els fets permet al narrador la precisió lèxica i una certa recreació humorística en la descripció de les escenes. Sembla que aquesta distància en el temps, però, no faci minvar la intensitat dels sentiments del narrador i allò que era ràbia ha esdevingut amb la distància sarcasme: *'sie nahm tatsächlich die Apfelschalen von meinem Teller, schnippelte daran herum und steckte die Ergebnisse ihrer Sparsamkeit, hauchdünne Apfelscheiben, in den Mund'* (1.7-9, 'Va agafar efectivament les peles del meu plat, en va anar tallant trossets i es va anar posant a la boca els resultats de la seva economia, tallades primíssimes de poma').

Els sentiments del pallasso s'alimenten no només del record dels fets passats sinó que la realitat contemporània circumdant s'encarrega de reactivar-los contínuament. El to sarcàstic, com ja hem vist, domina en els passatges on el pallasso parla de la família, i molt especialment en la manera de presentar la mare. Així, les paraules presumiblement formulades per ella en acomiadar la filla quan aquesta marxa cap al front *'»Mach's gut, Kind«* (1.54-55, 'Que vagi bé, filla'), en una altra circumstància familiars i afectuoses, esdevenen terribles en aquest context.

El clímax emocional d'aquest fragment arriba amb la conversa telefònica entre el pallasso i la senyora Schnier, i té lloc en dues fases. En primer lloc es concreta en les paraules agressives i punyents formulades pel pallasso quan la mare es posa a l'aparell tot anunciant el nom del càrrec que ostenta. La reacció del pallasso no coneix la pietat:

*"Ich war sprachlos. Hätte sie gesagt: »Hier Frau Schnier«, hätte ich wahrscheinlich gesagt »Hier Hans, wie geht's Mama?« Statt dessen sagte ich: »Hier spricht ein durchreisender Delegierter des Zentralkomitees jüdischer Yankees, verbinden Sie mich bitte mit Ihrer Tochter.«"* (1.60-63, 'Em vaig quedar mut. Si hagués dit «La senyora Schnier a l'aparell», probablement jo hauria dit «Aquí Hans, com estàs mama?» Enlloc d'això vaig dir: –Li parla un delegat del Comitè Central dels Ianquis Jueus que està de pas, posi'm si us plau amb la seva filla.')

En aquestes paraules es concentra de forma hostil tota la rancúnia pel passat i la incomprensió del present. El segon moment d'aquest clímax emocional es manifesta en

les paraules de la següent cita, on el pallaso formula el desassossec profund que sent davant la capacitat d'oblit de la mare:

“»*Das kannst du wohl nicht vergessen, wie?*« *Ich war selbst nahe am Weinen und sagte leise: »Vergessen? Sollte ich das, Mama?«*“ (1.65-66, ‘«No ho podràs oblidar mai, oi?» Jo mateix estava a punt de plorar i vaig dir fluixet: «Oblidar? Hauria de fer-ho, mama?»»)

Aquesta darrera frase concentra dramàticament un dels grans temes de l'obra de Böll: l'amnèsia col·lectiva que es dona en l'Alemanya de la Restauració en relació al passat històric immediat.

La introducció del diàleg en la narració confereix dramatisme i immediatesa a l'escena, i és un mitjà ideal per a la formulació dels estats emocionals dels personatges i especialment del pallaso. El fragment, però, no s'atura aquí, sinó que el narrador retorna al seu paper mitjancer, i recupera el to distanciat i sarcàstic que el defineix en aquest passatge. Ho fa tot fent esment de les 'connexions' a què recorre la seva mare sempre que ha de solucionar un problema:

“*Sie redet jedenfalls immer davon, daß sie »vielleicht sogar einen Draht zum Himmel« habe; neckisch tut sie das, wie jedermann heute von seinen Drähten spricht: ein Draht zur Partei, zur Universität, zum Fernsehen, zum Innenministerium.*“ (1.70-73, ‘En tot cas sempre diu que «pot ser que tingui una connexió amb el cel»; ho diu de broma, de la mateixa manera que avui tothom parla de les seves connexions: una connexió amb el partit, amb la universitat, amb la televisió, amb el Ministeri de l'Interior.”)

### *Sintaxi*

L'estat emocional del narrador condiciona també la naturalesa i l'estructura dels períodes sintàctics. Així quan reviu l'escena del dinar, la narració és ràpida i actual: ‘*Mir war zum Lachen zumute, aber ich brach in Tränen aus, warf mein Obstmesser hin und lief auf mein Zimmer.*’ (1.16-17, ‘Tenia ganes de riure, però vaig arrencar a plorar, vaig llançar el ganivet de la fruita i vaig sortir corrents cap a la meva habitació’). La introducció del recurs del diàleg també proporciona velocitat i vivacitat a la narració.

Aquests fragments més dramàtics contrasten amb aquells més destinats a la reflexió, en els quals la sintaxi és més elaborada i la frase més llarga. El paràgraf on el pallaso reflexiona sobre l'activitat econòmica familiar, citat anteriorment, és un bon exemple, però també el següent:

*“Ich hatte ein paar von diesen »jüdischen Yankees« gesehen: auf einem Lastwagen wurden sie vom Venusberg runter nach Bonn zu einer Sammelstelle gebracht: sie sahen verfroren aus, ängstlich und jung; wenn ich mir unter Juden überhaupt etwas vorstellen konnte, dann eher etwas wie die Italiener, die noch verfrorener als die Amerikaner aussahen, viel zu müde, um noch ängstlich zu sein.” (l. 22-26, ‘Havia vist alguns d’aquests «ianquis jueus»: els portaven al damunt d’un camió des de dalt del Venusberg cap a un punt de recollida: semblaven morts de fred, espantats i joves; si alguna idea em podia arribar a fer d’un jueu era una cosa que s’assemblava més aviat als italians, que encara es veien més morts de fred que els americans, massa cansats com per continuar estant espantats.’”)*

c) Posició del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

El narrador ofereix una reflexió al voltant del passat històric alemany a partir de la narració de fets íntims i personals, compartibles segurament per la majoria de potencials lectors alemanys en el moment de l’aparició de l’obra. Aquesta circumstància legitima absolutament la seva crítica mordaç a l’Alemanya nazi i a l’actitud oblidadissa de la contemporània, i li confereix credibilitat. Més endavant, quan el narrador abordi aspectes religiosos, la seva posició en relació al lector canvia. Però aquí s’erigeix en la veu de la consciència de la societat alemanya d’una forma incontestable. La seva actitud de denúncia queda reflectida en la ja citada pregunta que el pallaso adreça a la seva mare en un moment de tensió dramàtica extrema:

*“»Vergessen? Sollte ich das, Mama?« (l.66, ‘«Oblidar? Hauria de fer-ho, mama?»)*

d) Actitud social del narrador

El registre del lèxic i la llengua del narrador, el qual en els moments de màxima expressivitat incorpora alguns elements col·loquials o fa ús del diàleg, es manté en el nivell estàndard. La distància temporal entre el narrador i els fets narrats permet també una planificació en el text i una elaboració formal elevada per part del narrador.

## MODE

El MODE de la narració ja ha quedat definit en l’anàlisi del primer fragment, i en aquest passatge no varia. Sí que cal comentar la introducció en el text de discurs

citat, a través de cites puntuals o bé a través del diàleg. De moment es tracta de breus interrupcions en el discurs general. Poc a poc, com ja veurem, aquest recurs s'anirà implantant i alguns capítols de l'obra són completament dialogats. La funció de la cita i el diàleg és clara: introduir veus noves que fan de contrapunt al narrador, o serveixen per corroborar les seves afirmacions. Ja es pot endevinar que sent el narrador alhora protagonista dels fets, la reproducció dels diàlegs pot haver estat sotmesa a la manipulació; i, efectivament, el pallaso i les seves postures acostumen a sortir victoriosos de tots els enfrontaments dialèctics. Ho veurem més clar en l'anàlisi del proper fragment. En aquest passatge ja queda ben clar, però: les intervencions de la mare contribueixen a reforçar la caricatura que en fa el narrador.

### ELABORACIÓ FORMAL

En aquest apartat cal fer referència breument a alguns aspectes que ja hem vist en els anteriors apartats. Cal destacar aquí l'estructura compositiva del text, basada en un joc d'oposicions constant: moments d'intensitat dramàtica s'oposen a moments més reflexius, la narració a la cita i el diàleg, el present s'oposa al passat, el sarcasme al dolor. I tanmateix són elements que formen un tot i que s'integren en els seus contraris. El joc de contraris que caracteritza tot el discurs exemplifica la complexitat i la gravetat dels sentiments que es debaten en l'interior del pallaso, i en absolut es pot retreure a la narració una manca d'estructura. La lluita interna que protagonitza el clown troba moments de cristal·lització expressiva i de màxima tensió dramàtica: en aquest cas es concreten en la conversa que manté amb la seva mare. Naturalment per entendre la duresa de les paraules que mare i fill intercanvien cal haver-se passejat anteriorment pels antecedents d'ambdós personatges. Reitero que la selecció de fragments pot semblar que forci aquest efecte que descriu. El text complet, però, segueix aquesta estructura compositiva i extensivament s'hi descriuen aquestes oposicions de què parlava.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

A mesura que la novel·la avança, anem veient que la figura del pallaso guanya en complexitat. Si a l'inici semblava que ens les havíem amb un personatge en situació de crisi per una experiència personal dolorosa –la separació de la seva estimada–, ara veiem que la crisi en què viu immers el protagonista té molts més ingredients, tant o més profunds que l'inicial. El pallaso s'enfronta, com ja deia, a les contradiccions en

què viu una societat que ha protagonitzat i ha deixat enrere un passat històric terrible. El protagonista, fill d'aquesta societat, víctima i testimoni dels fets que hi han tingut lloc, vol respostes a preguntes que ningú vol sentir. Ja assenyalava abans que, d'alguna manera, s'erigeix en veu de la consciència de la societat alemanya, que a començaments dels anys seixanta, ja recuperada de la postguerra, viu moments d'estabilitat plaents. En aquest fragment, però, també reconeixem ja atacs molt concrets per part del narrador a determinats sectors d'aquesta societat: la família Schnier representa l'alta burgesia, molt influent al llarg del nacionalsocialisme i plenament instal·lada en el poder als anys seixanta altra vegada, amb una Alemanya absolutament incorporada a l'òrbita dels països occidentals capitalistes<sup>109</sup>. Reich-Ranicki<sup>110</sup> afirma, en relació a la denúncia del pallaso de la societat alemanya, que si bé aquesta és legítima i pertinent en alguns casos, perd tota credibilitat en el moment que adopta un to de venjança personal, com quan el narrador s'encara amb l'Església Catòlica, com ja veurem, o bé quan aquesta denúncia es dirigeix a personatges com Herbert Kalick, que apareix en aquest fragment, i que és descrit com a jove de catorze anys. Reich Ranicki es pregunta si és possible demanar responsabilitats a un nen de catorze anys pel que va fer durant l'etapa nacionalsocialista.

---

<sup>109</sup> Cal recordar aquí les esperances que existien a Alemanya de poder construir, després de la guerra i la destrucció total, una societat més justa, allunyada tant dels totalitarismes com del capitalisme més salvatge. L'anomenada tercera via fracassà en un context internacional articulad al voltant de dos pols clars, i molts crítics veuen en aquesta obra la reacció airada de Böll a aquesta realitat.

<sup>110</sup> En la seva crítica de 1963 a la novel·la.

## **Anàlisi de la traducció castellana de Lucas Casas**

Tot i que en línies molt generals es pot dir que la traducció de Casas respecta les característiques bàsiques del text original, el volum d'errors d'interpretació sintàctica o lèxica, els calcs sintàctics, i la traducció inadequada de dos passatges claus d'aquest fragment n'alteren sensiblement la naturalesa. Cal dir també que els elements culturals específics del text original no reben un tractament homogeni en la traducció. Vegem-ho tot seguit en els diferents apartats.

### REGISTRE

#### CAMP

Inclouré en aquest apartat també el comentari a alguns errors en la traducció, de diversa naturalesa.

#### *Lèxic*

En primer lloc cal comentar el tractament no unitari de les referències culturals específiques presents en aquests passatges. Així, l'autor adapta a la cultura d'arribada el següents termes: 'DCA' (abreviatura de 'Defensa Contra Aeronaves' 1.5, per traduir 'Flak', unitat de defensa antiaèria de l'exèrcit alemany); 'Guerrillero' (1.40, per traduir 'Werwolf', que, com ja hem vist, era una organització clandestina creada pels nacionalsocialistes el darrer any de la guerra); 'Matarratas' (1.46, per traduir 'Rübezahl', personatge llegendari de la mitologia bohèmia; no he trobat registrat enlloc el nom castellà, i podria tractar-se d'una invenció del traductor o d'una mala interpretació del text.) En canvi Casas no adapta ni el terme *Jungvolkführer* (1.35), ni el nom propi 'de Anne Frank' (1.48). També renuncia a traduir l'adjectiu 'amerikanisch' quan el narrador parla dels clubs on la seva mare fa les seves xerrades, 'en clubs femeninos' (1.49).

A banda d'això, cal registrar alguns errors en la traducció del lèxic que afecten de forma diversa el text.

En el passatge següent les paraules marcades en negreta estan mal traduïdes: 'Miré al suelo alemán de nuestro jardín, cubierto con sucia nieve, y después en dirección al Rin, **a la hilera de sauces dirigiéndose hacia la Siebengebirge.**' (1.18-20). El text original diu: '..blickte ... über die Trauerweiden hinweg aufs Siebengebirge.' (1.19-21, '..vaig dirigir la mirada ... per damunt dels salzes cap al Siebengebirge'). A



banda d'això la col·locació de l'adjectiu al sintagma '*sucia nieve*', com si fos un epítet, és ben estranya, i sembla un calc estructural.

De més transcendència textual són els dos errors següents d'interpretació lèxica o de traducció:

– '*Una vez vi a unos cuantos de aquellos «judíos yanquis»: bajaban del Venusberg en camión hacia Bonn para ir a un puesto de control...*' (1.20-22). El text original: '*auf einem Lastwagen wurden sie vom Venusberg nach Bonn zu einer Sammelstelle gebracht.*' (l. 22-24, 'els portaven al damunt d'un camió des de dalt del Venusberg cap al punt de recollida'). El text original formula l'acció dels 'jueus ianquis' en veu passiva 'eren portats'; en tot cas sembla important reproduir en la traducció la idea que no eren els soldats americans els que es traslladaven voluntàriament a un punt de recollida. En el text castellà el verb '*bajaban*', actiu, es veu reforçat per la construcció final '*para ir*' de cara a una interpretació activa en aquesta acció.

– També és inadequada la traducció de l'adjectiu *komisch* (1.32, 'curiosa') en el passatge: '*Esta inquietud por el santo suelo alemán en cierto modo resulta cómica, cuando pienso que una buena parte de las acciones del lignito se hallan en manos de nuestra familia desde hace dos generaciones...*' (1.30-32). L'adjectiu '*komisch*' pot voler dir 'còmic' efectivament, i aquesta és una de les dues accepcions que registra el diccionari DUDEN, però tal com m'indiquen els meus informants sol ser emprat en l'altre significat que recull el diccionari: 'estrany, curiós', i en aquest passatge és, sense dubte, en aquest sentit que cal interpretar la paraula. El que resulta 'estrany' al pallaso és l'amor que manifesta la mare del pallaso cap a la terra alemanya, quan en realitat la seva família des de fa generacions es dedica a torturar-la amb les seves activitats econòmiques, sense manifestar cap tipus de respecte reverencial cap a ella. Naturalment la crítica del pallaso va més enllà, i l'amor de la mare del pallaso cap a la terra alemanya neix aquí de la por a perdre les prerrogatives d'explotar-la a mans dels americans. En tot cas l'adjectiu 'còmic' de la traducció castellana no resulta gens adequat en aquest passatge.

### *Sintaxi*

Pel que fa a la sintaxi cal comentar alguns casos de calc i alguns casos d'error o inadequació en la traducció.

Pel que fa al primer cas, observem les tres estructures següents:

– ‘Sólo al llegar a los postres pregunté a mi madre adónde había ido Henriette en su excursión’ (1.3-4) L’original fa ‘*Erst beim Nachtisch fragte ich meine Mutter, wohin denn Henriettes Schulausflug führe.*’ (1.4-5, ‘No va ser fins a les postres que vaig preguntar a la meva mare que cap a on anava Henriette d’excursió amb l’escola.’). L’ordre de les paraules de l’oració de Casas segueix estrictament el de l’original, però la traducció de l’adverbi ‘*erst*’ per ‘*sólo*’ en aquest context és molt forçada; una traducció més natural obliga a una reordenació dels elements. En la frase de Casas cal consignar, a més, la supressió de la referència a l’escola, ‘*Schulausflug*’, i la supressió de la partícula ‘*denn*’ que confereix una dimensió col·loquial i actual al discurs.

– El segon calc es produeix en una intervenció directa de la mare:  
«*Ya comprenderás que todos deben hacer de su parte todo lo posible para echar a los judíos yanquis de nuestro santo suelo alemán.*» (1.10-11). En l’original, «*Du wirst doch einsehen, daß jeder das Seinige tun muß, die jüdischen Yankees von unserer heiligen deutsche Erde zu vertreiben*» (1.11-12, ‘Comprendràs que tots hem de fer el que ens pertoca per fer fora els yanquis jueus de la nostra sagrada terra alemanya’).

El deure moral a què es refereix la mare està expressat en l’original a través d’una estructura impersonal ‘*jeder...muß*’, la interpretació, però, és òbvia: són els alemanys el subjecte d’aquesta acció. En la traducció es podria haver optat per ‘*todo el mundo debe hacer...*’, també amb caràcter impersonal, o bé ‘*todos debemos...*’. En la traducció de Casas, la família Schnier, per boca de la seva mare, sembla desvincular-se d’aquesta obligació: ‘*todos deben hacer*’. Un altre element forçat és el grup ‘*de su parte*’ dins l’expressió ‘*todos deben hacer de su parte todo lo posible*’; l’expressió original hauria de ser ‘*poner de su parte*’. A més, amb el sintagma ‘*judíos yanquis*’, Casas segueix l’ordre alemany de disposició de l’adjectiu i el nom, tot fent un calc estructural; caldria invertir l’ordre d’aquests dos mots: ‘*yanquis judíos*’.

– ‘*La telefonista equivocó la conexión, mi madre habló rutinariamente en su aparato negro*’ (1.55-56) Especialment la segona part de la frase provoca una sensació d’estranyesa, tant per la construcció com per l’ús que el traductor fa del lèxic: ‘*hablar en un teléfono*’.

Pel que fa als errors cal comentar la següent traducció d’un temps verbal:

– ‘*Un par de días después me enteré de quién poseía derechos de autor sobre la frase de los «judíos yanquis»*’ (1.35-36). El temps verbal del text original és el

condicional compost, amb el qual el narrador expressa una hipòtesi no acomplerta referida a un fet passat. Amb la traducció, Casas afirma el contrari del que s'afirma en l'original, i a més no reproduïx el to sarcàstic de la frase del clown: '*Erst ein paar Tage später erfuhr ich, wer auf die »jüdische Yankees« Urheberrecht hätte anmelden können:*' (1.37-38, 'No va ser fins al cap d'uns dies que vaig saber qui hauria pogut demanar drets d'autor pel «ianquis jueus»). Cal destacar també aquí que Casas no tradueix l'adverbi '*Erst*' de la frase original, i evita així el problema que se li havia plantejat més amunt i que ja he analitzat.

## TENOR

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Bàsicament cal referir-se a dos passatges que condensen la tensió dramàtica d'aquest fragment, i que no estan ben resolts en la traducció, especialment el segon. El primer d'ells és una frase citada pel pallaso, i formulada hipotèticament per la seva mare en l'escena en què Henriette agafa el tramvia per marxar al front. La col·loquialitat, intranscendència, familiaritat de la frase imaginada pel pallaso en la boca de la seva mare contrasta amb el dramatisme de la situació, i de les conseqüències que tindrà: la mort de la filla. En el text original es tracta d'una expressió lexicalitzada, que serveix per acomiadar-se en situacions comunicatives amb alta familiaritat, '*Mach's gut, Kind*' (1.54-55, 'Que vagi bé, filla'). En la traducció castellana, el traductor opta per un to més admonitori: '*Niña, pórtate bien*' (1.53), que si bé reforça la caricatura de la figura materna, rebaixa el contrast entre la familiaritat de l'expressió i la transcendència i el dramatisme de la situació.

La següent cita és el diàleg en què culmina tot el passatge, mantingut pel pallaso amb la seva mare. Casas tradueix:

'«*Nunca podrás olvidarlo, ¿eh?*» *Yo mismo estaba a punto de llorar y dije en voz baja «¿Olvidarlo yo, mamá?»*' (1.61-63)

El text original, ja citat diverses vegades, fa:

'«*Das kannst du wohl nie vergessen, wie?*» *Ich war selbst nahe am Weinen und sagte leise »Vergessen? Sollte ich das, Mama?«*' (1.65-66, '«No ho podràs oblidar mai, oi?» Jo mateix estava a punt de plorar i vaig dir fluixet «Oblidar? Hauria de fer-ho mama?»»)

El problema rau en la resposta del pallaso; en dir '*¿olvidarlo yo, mamá?*' el pallaso trasllada el conflicte a una dimensió personal, sembla com si digués: 'és que no

em coneixes?'. La frase té, però, una transcendència molt més gran: *'sollte ich das?'* inclou un verb modal amb connotacions morals que sobrepassen la dimensió individual: 'hauria de fer-ho?' al·ludeix al sistema de valors instal·lats en la societat alemanya de postguerra on viuen el clown i la seva mare i que sembla exigir la negació i l'oblit del passat. La pregunta és un retret a l'actitud de la mare i per extensió a la de la societat alemanya. La condensació de la frustració del pallaso recollida en aquesta frase no té correspondència en la traducció.

#### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Les alteracions consignades més amunt tenen com a principal conseqüència la lleugera distorsió del joc d'oposicions creat pel narrador en la disposició d'elements del passatge, les quals serveixen alhora per plantejar dramàticament els sentiments complexos del pallaso i per formular des de la seva òrbita personal una denúncia de la realitat alemanya de la postguerra, com hem vist especialment a TENOR.

## **Anàlisi de la traducció castellana d'Alfonsina Janés**

En la traducció d'aquest fragment, Janés continua respectant les modulacions de registre del text original, i només cal consignar alguna alteració en aquest sentit. Comentaré l'opció traductològica adoptada per la germanista en relació a alguns termes aculturals i em referiré a alguna imprecisió en la traducció. Cal repetir, però, que la traducció de Janés es manté molt fidel a l'original.

### REGISTRE

#### CAMP

##### *Lèxic*

Janés, en relació al tractament de les referències culturals i històriques a l'Alemanya nazi, opta, bàsicament, no per l'adaptació cultural, sinó per la reproducció dels termes originals, amb un criteri molt coherent. Així tradueix '*Flak*' (1.6) per '*defensa antiaèrea*' (1.5), sense reproduir les sigles alemanyes del text original però fent-ne la paràfrasi. Més endavant reproduceix amb el seu nom original la designació de l'organització '*Jungvolkführer*' (1.39), tot donant per fet que el context contribueix a aclarir-ne el significat, i també reproduceix directament el nom del personatge mitològic '*Rübezahl*' (1.52) tot introduint, en aquest cas, una nota aclaridora a peu de pàgina, absolutament necessària.

L'únic element per al qual Janés aplica un altre criteri és '*Werwolf*' (1.44 del text original), que la traductora adapta amb el nom comú '*guerrillero*' (1.46). També els '*Werwolf*' eren una organització juvenil (infantil) pertanyent a l'estructura militar dels nacionalsocialistes, per bé que creada el darrer any de guerra i quan la derrota nazi era ja inevitable. Janés, però, no recorre aquí a la nota a peu de pàgina i tradueix aquest terme de forma més genèrica que els anteriors.

Pel que fa a altres aspectes del lèxic, Janés comet alguna imprecisió en la seva traducció. Vegem aquests elements:

– Quan el narrador parla dels 'jueus ianquis' que ha vist a Bonn, descriu la següent escena: '*auf einem Lastwagen wurden sie vom Venusberg runter nach Bonn zu einer Sammelstelle gebracht: sie sahen verfroren aus, ängstlich und jung;*'(1. 22-24, 'els portaven al damunt d'un camió des de dalt del Venusberg cap a un punt de recollida:

semblaven morts de fred, espantats i joves). Janés tradueix ‘*Sammelstelle*’ per ‘*campo de concentración*’ i ‘*ängstlich*’ per ‘*miedosos*’. El text de Janés fa: ‘*los llevaban en un camión, Venusberg abajo, hacia Bonn, a un campo de concentración. Parecían helados, miedosos y jóvenes.*’ (l. 22-24). La referència als camps de concentració és incorrecta, cal recordar que aquests ‘jueus ianquis’ són els soldats americans presos pels alemanys, anomenats així tot emprant el vocabulari matern. Tampoc és adequada la traducció de l’adjectiu ‘*ängstlich*’, que en aquest context cal entendre com a espantats; l’adjectiu ‘*miedosos*’ implica més aviat covardia.

– Com Casas, també Janés tradueix l’adjectiu ‘*komisch*’ (l.32) de l’original per ‘*cómico*’. En el seu cas, la posició de l’adjectiu al final de la frase en el text de Janés modifica el seu efecte; el mot, però, continua essent inadequat: ‘*Cuando pienso que una buena parte de las acciones de carbón vegetal se encuentra en manos de nuestra familia desde hace dos generaciones, esta preocupación por la sagrada tierra alemana resulta interesantemente cómica*’ (l.31-33).

– La traducció de ‘*Baggern*’ (l.36, en aquest cas ‘màquines excavadores’) per ‘*dragas*’ (l.35) també és inexacta, així com la de ‘*Panzerfäusten*’ (l.40, ‘llançagranades’) per ‘*armas de fuego portátiles*’ (l.40-41).

### *Text*

Pel que fa al text, cal comentar un passatge que ja he comentat en la traducció de Casas.

Quan la mare de Hans acomiada Henriette al peu del tramvia, Hans imagina que li diu: ‘*Mach’s gut Kind*’ (l.54-55, ‘Que vagi bé, filla’), valent-se, com ja he dit, d’una expressió completament familiar i afectuosa que només esdevé terrible i gairebé cínica en el context en què és formulada. Janés tradueix: ‘*Hazlo bien, niña*’ (p.56), amb una frase que reproduïx perfectament el caràcter de la mare, però que s’allunya del text original i de les seves connotacions. Sembla més aviat que Janés faci una traducció literal de l’expressió, la qual traduïda paraula per paraula sí que fóra com ella la presenta. En aquest context, però, la frase de Janés perd tota la crueltat que conté l’oració original.

### TENOR

- b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

El cas anteriorment consignat fóra perfectament analitzable des de la perspectiva del TENOR, però no cal tornar-lo a comentar aquí. De fet, en aquest apartat només comentaré dos breus passatges que alteren lleugerament el TENOR del text i conseqüentment el REGISTRE.

– A l'inici del fragment, Janés tradueix: '*A la hora del postre le pregunté a mi madre dónde había ido de excursión Henriette*' (1.3-4). En aquest text manquen les partícules '*Erst beim Nachtsch*' (1.4, 'No va ser fins a les postres) i '*wohin denn Henriettes Ausflug führe...*' (1.4) que confereixen respectivament a la formulació del narrador despreocupació primer i col·loquialitat després. En el text de Janés desapareixen totes dues de manera que la formulació esdevé completament neutra.

– Més endavant, Hans explica com la seva mare, tot contestant a la seva pregunta, argumenta al voltant de la necessitat de contribuir a la defensa d'Alemanya. Quan acaba la seva intervenció, el pallasso diu: '*Sie warf mir einen Blick zu, mir wurde unheimlich, sie sah dann Leo mit dem gleichen Blick an,*' (1.13-14, 'Em va clavar la mirada, em van venir calfreds, aleshores va mirar Leo amb els mateixos ulls...'). Janés tradueix: '*Me echó una mirada, yo me sentí intranquilo. Luego dirigió a Leo la misma mirada...*' (1.13-15). Janés rebaixa la intensitat de la descripció especialment a través de l'adjectiu '*intranquilo*', que no s'adequa exactament als sentiments que podien desvetllar-se en tota aquesta situació en l'ànim d'un nen.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Els passatges analitzats afecten matisos del text original que en la traducció de Janés es veuen en certa manera neutralitzats. Tanmateix, la naturalesa del text original, els seus REGISTRES i la seva ELABORACIÓ FORMAL no se'n ressenten.

## **Anàlisi de la traducció catalana de Carme Gala**

En aquest fragment es fa evident en la traducció de Gala una tendència a l'adaptació del text original a la cultura d'arribada. Aquesta opció traductològica perfectament legítima presenta alguns aspectes que analitzarem tot seguit. A banda d'aquestes qüestions, cal comentar alguns aspectes relatius al TENOR.

### REGISTRE

#### CAMP

##### *Lèxic*

La tendència a l'adaptació cultural que es reconeix en aquest text es manifesta sobretot entre les línies 37 i 49, quan el narrador relata un incident protagonitzat pel seu germà petit Leo i per Herbert Kalick. En aquest fragment apareixen dos termes pertanyents a l'estructura militar juvenil de l'Alemanya nazi, '*Jungvolkführer*' (1.38), '*Werwolf*' (1.44), i el nom d'una figura llegendària de la tradició rondallística germànica, '*Rübezahl*' (1.49). Carme Gala tradueix el primer terme tot parafrasejant-lo, '*el meu dirigent juvenil*' (1.37-38), sense incloure cap referència a la naturalesa militar d'aquest càrrec en la seva parafrasi (que d'altra banda queda especificada en el context), i el segon terme, el tradueix de forma molt incorrecta per '*Jo sóc un home-llop!*' (1.43), tot recollint el significat habitual d'aquest mot, que no és, però, el significat que té en aquest passatge. La forma verbal present en aquesta frase tampoc està tractada adequadament: l'original '*werde*', a '*Ich werde ein Werwolf*' (1.44), al·ludeix a un estat que s'assolirà i no a un estat que ja es posseeix. A banda de la incorrecció en la traducció, el que és sobretot problemàtic és que no s'entén gens què vol dir Leo amb les seves paraules, de manera que el passatge resulta desconcertant. El desconcert s'acaba de completar amb la traducció del nom propi *Rübezahl* (1.49) per '*Papu Espantarroig*' (1.48). El personatge alemany és conegut i popular, segons em confirmen els informants, i té connotacions positives; el personatge de Gala és desconegut i jo no he aconseguit esbrinar si es tracta d'una invenció de la traductora o d'un personatge que ha extret d'algun recull de rondalles o contes. 'Papu' tot sol, o 'Papus' sí que fóra identificable per al lector.



A la línia 3 trobem un altre passatge on és possible detectar el procés d'adaptació, aquesta vegada de forma menys problemàtica. El narrador descriu què es menja a casa dels Schnier el dia de la marxa de Henriette cap al front; Gala tradueix: '*Hi havia sopa escaldada, de plat principal patates amb suc i per postres una poma*' (1.3-4). El resultat de la traducció aquí és perfectament plausible perquè, essent un menú amb clares ressonàncies catalanes ('escaldat', 'amb suc'), el text s'adiu perfectament a la funció que té el text original: descriure un menú pobre.

Relacionat lleugerament amb aquest aspecte, i incorrent en una petita imprecisió, Gala tradueix '*schon tief in der Eifel*' (1.16) per '*ben endins de la serra de l'Eifel*' (1.15-16): l'Eifel és una petita regió occidental alemanya i no només una serra.

Finalment, cal parlar d'un altre petit problema en la traducció de '*wurden sie ... zu einer Sammelstelle gebracht*' (1.22-24) en referència al 'jueus ianquis' de Bonn; Gala tradueix '*eren transportats ... cap a un lloc de concentració*' (l. 22-23). El problema és l'ús de la paraula 'concentració' en aquest context perquè no se sap exactament a què es refereix Gala, si insinua o evita parlar de 'camps de concentració' per algun motiu, o bé es refereix a una altra cosa.

Com veurem tot seguit a TENOR, el tractament del registre en alguns passatges contribueix a reforçar la tendència a l'adaptació cultural de la traducció de Gala.

## TENOR

- b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

### Lèxic

Algunes formes emprades per Gala en la traducció no reproduïen amb fidelitat l'estat emocional del narrador (i es podria dir que tampoc es corresponen a les característiques del personatge, especialment pel que fa a la seva edat):

- A les línies 12 el pallaso descriu l'actitud de la mare després de justificar el fet d'haver enviat Henriette al front. Gala tradueix la sensació del nen/pallaso quan el mira la mare d'una forma massa neutra: '*Em va fer una mirada que em va deixar parat*' (1.12); en l'original el sentiment del nen és descrit amb l'adjectiu '*unheimlich*' (1.13) que s'associa a angúnia, pertorbació, por.

- A les línies 18-19, on el narrador continua recordant l'escena provocada per la mare en el dinar familiar, un cop el nen s'ha refugiat a la seva habitació, Gala tradueix '*i em vaig enfurismar de pensar en les maleïdes peles de poma*' (1.18-19). L'efecte de més

formalitat del text català és degut sobretot a la combinació d'un verb culte 'enfurismar-se' (que tot sol hauria passat més desapercebut) amb el règim preposicional 'de', que converteix l'estructura en una mica forçada i poc natural.

– Una mica més avall, el narrador descriu el paisatge que es pot veure des de la finestra de la seva habitació; la conclusió és: '*und diese ganze Szenerie kam mir idiotisch vor.*' (1.21-22). Gala tradueix: '*i tot aquell decorat em va semblar que no tenia ni cap ni peus*' (1.20-21). És possible que el sentit d'ambdues expressions sigui al capdavant el mateix, però el registre no és el mateix; i no és perquè '*idiotisch*' sigui una paraula especialment vulgar en alemany, però és més expressiva i més d'acord amb el pensament d'un nen.

– A les línies 26-27, Gala, descrivint encara la reacció del nen tancat a la seva habitació, diu: '*Vaig clavar una puntada de peu a la cadira ... i com que no va caure, li'n vaig clavar una altra*'. L'oració té un registre neutre, però en aquest context hagués estat possible rebaixar el nivell del lèxic i també de la combinació de pronoms: 'patacada'; 'n'hi'.

– Més endavant, el narrador reflexiona irònicament sobre l'amor dels Schnier cap a la terra alemanya. Gala recull perfectament aquest to, però el podria haver reforçat en el passatge: '*quan penso que una part considerable de les accions de lignit pertany a la nostra família...*' (1.32). El text original expressa la quantitat d'accions amb l'adjectiu '*ein hübscher Teil der Braunkohlenaktien*' (1.33), on l'adjectiu '*hübsch*' és usat en el seu sentit menys formal i irònic, quan expressa no bellesa sinó quantitat precisament.

– Per acabar amb el lèxic, cal comentar encara un adjectiu que apareix cap al final d'aquests fragments. El narrador descriu la seva reacció quan la seva mare li contesta al telèfon tot presentant-se amb el càrrec que ostenta en l'organització que presideix amb les paraules: '*Ich war sprachlos*' (1.60, 'Em vaig quedar mut'). Gala tradueix: '*Vaig quedar bocabadat*' (1.58). Tot i que '*bocabadat*' també es refereix a una reacció de sorpresa, sembla associar-se més aviat a un gest d'admiració que no pas a un 'shock' com el que rep el pallasso en aquesta situació. En qualsevol cas, la traducció de Gala es llegeix amb absoluta normalitat i l'alteració del significat és insignificant.

### Sintaxi

Cal comentar tres passatges en què la traducció no recull exactament el clima emocional o la reacció dels personatges implicats en les escenes descrites:

– Enmig del dinar familiar, el narrador descriu breument la reacció dels altres

membres de la família, el pare Schnier i Leo, davant l'actitud i les paraules de la mare. Ho fa de la següent manera: *'Ich sah Vater an. Er blickte auf seinen Teller und sagte nichts. Auch Leo schwieg...'* (1.9-10, 'Vaig mirar-me el pare. Tenia la vista fixa al plat i no deia res. Leo també callava...'). En la traducció, Gala fa ús exclusiu del *Passat perifràstic d'indicatiu* en tot el passatge tot donant un aire puntual a tots els moviments de l'escena i descrivint així una reacció sobtada del pare i del fill, que de cop callen, quan sembla que en realitat es tracta d'una situació de silenci permanent, que augmenta el dramatisme del moment. El text de Gala fa: *'Vaig mirar el pare. Va callar, sense treure els ulls del plat. Leo tampoc no va dir res...'* (1.9-10)

– Més endavant el narrador intenta definir com s'imaginava ell els jueus, tot fent referència als soldats italians, i comparant-los després amb els 'jueus americans' transportats en un camió. Diu: *'die noch verfrorener als die Amerikaner aussahen, viel zu müde, um noch ängstlich zu sein.'* (1.25-26, 'que encara es veien més morts de fred que els americans, massa cansats com per continuar estant espantats'.) Gala tradueix tot cometent un cert calc estructural de l'alemany, concretament de l'adverbi '*noch*' (encara) separat de la frase per una coma, i provocant un efecte estrany en la frase: *'que encara semblaven més morts de fred que els americans i massa extenuats per tenir por, encara.'* (1.25-26).

– Per concloure aquest apartat cal comentar la traducció d'una paraula molt expressiva en alemany, '*doch*', utilitzada com a adverbi afirmatiu en una resposta, per contrarestar una suposició errònia. L'escena és la de Hans amb el seu germà Leo quan aquest darrer realitza exercicis d'entrenament per tal d'incorporar-se a la resistència alemanya contra els aliats. La conversa original fa: *'»Ich werde ein Werwolf, du vielleicht nicht?« – »Doch«, sagte ich...'* (1.44-45, '«Seré un membre dels Werwolf, tu no?» – «És clar que sí», vaig dir'). la traducció de Gala té el problema del terme '*Werwolf*', però també el de la naturalesa de la conversa: *'«Jo sóc un home-llop! Tu, no? Li vaig respondre que jo també...»'* (1.43-44) El '*doch*' de Hans implica rebatre l'acusació 'velada' d'un nen de vuit anys de poc patriotisme i gairebé de traïció.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

En línies generals es pot dir que el text de Gala respecta les característiques del text original, especialment els fragments on domina el sarcasme i la ironia, però que el tractament d'alguns elements de CAMP sobretot, i també de TENOR, en distorsionen lleugerament el valor informatiu, i la seva naturalesa.

### 2.2.3. Anàlisi del tercer fragment

#### **Text original**

- »Hallo.«
- »Oh«, sagte Sommerwilds Stimme, »ich habe Sie doch hoffentlich nicht bei einem doppelten Salto gestört.«
- »Ich bin kein Artist«, sagte ich wütend, »sondern ein Clown – das ist ein Unterschied, mindestens so erheblich wie zwischen Jesuiten und Dominikanern – und wenn hier irgend etwas Doppeltes geschieht, dann höchstens ein Doppelmord.«
- Er lachte. »Schnier, Schnier«, sagte er, »ich mache mir ernsthaft Sorgen um Sie. Sie sind wohl nach Bonn gekommen, um uns allen telefonisch Feindschaft anzusagen?«
- »Habe ich etwa angerufen«, sagte ich, »oder Sie mich?«
- 10 »Ach«, sagte er, »kommt es wirklich so sehr darauf an?«
- Ich schwieg. »Ich weiß sehr wohl«, sagte er, »daß Sie mich nicht mögen, es wird Sie überraschen, ich mag Sie, und Sie werden mir das Recht zugestehen müssen, gewisse Ordnungen, an die ich glaube und die ich vertrete, durchzusetzen.«
- »Notfalls mit Gewalt«, sagte ich.
- 15 »Nein,« sagte er, seine Stimme klang klar, »nein, nicht mit Gewalt, aber nachdrücklich, so wie es die Person, um die es geht, erwarten darf.«
- »Warum sagen Sie Person und nicht Marie?«
- »Weil mir daran liegt, die Sache so objektiv wie nur möglich zu halten.«
- »Das ist Ihr großer Fehler, Prälat«, sagte ich, »die Sache ist so subjektiv, wie sie nur
- 20 sein kann.«
- Mir war kalt im Bademantel, meine Zigarette war feucht geworden und brannte nicht richtig. »Ich bringe nicht nur Sie, auch Züpfner um, wenn Marie nicht zurückkommt.«
- »Ach Gott«, sagte er ärgerlich, »lassen Sie Heribert doch aus dem Spiel.«
- 25 »Sie sind witzig«, sagte ich, »irgendeiner nimmt mir meine Frau weg, und ausgerechnet den soll ich aus dem Spiel lassen.«
- »Er ist nicht irgendeiner, Fräulein Derkum war nicht Ihre Frau – und er hat sie Ihnen nicht weggenommen, sondern sie ist gegangen.«
- »Vollkommen freiwillig, was?«
- 30 »Ja«, sagte er, »vollkommen freiwillig, wenn auch möglicherweise im Widerstreit

zwischen Natur und Übernatur«

»Ach«, sagte ich, »wo ist denn da die Übernatur?«

»Schnier«, sagte er ärgerlich, »ich glaube trotz allem, daß Sie ein guter Clown sind – aber von Theologie verstehen Sie nichts.«

35 »Soviel verstehe ich aber davon«, sagte ich, »daß ihr Katholiken einem Ungläubigen wie mir gegenüber so hart seid wie die Juden gegenüber den Christen, die Christen gegenüber den Heiden. Ich höre immer nur: Gesetz, Theologie – und das alles im Grunde genommen nur wegen eines idiotischen Fetzens Papier, den der Staat – der Staat ausstellen muß.«

40 »Sie verwechseln Anlaß und Ursache«, sagte er, »ich verstehe Sie, Schnier«, sagte er, »ich verstehe Sie.«

»Sie verstehen gar nichts«, sagte ich, »und die Folge wird ein doppelter Ehebruch sein. Der, den Marie begeht, indem sie euren Heribert heiratet, dann den zweiten, den sie begeht, indem sie eines Tages mit mir wieder von dannen zieht. Ich bin wohl

45 nicht feinsinnig und nicht Künstler, vor allem nicht christlich genug, als daß ein Prälat zu mir sagen würde: Schnier, hätten Sie's doch beim Konkubinat gelassen.«

»Sie verkennen den theologischen Kern des Unterschieds zwischen Ihrem Fall und dem, über den wir damals stritten.«

»Welchen Unterschied?« fragte ich, »wohl den, daß Besewitz sensibler ist – und für  
50 euren Verein eine wichtige Glaubenslokomotive?«

»Nein«, er lachte tatsächlich. »Nein. Der Unterschied ist ein kirchenrechtlicher. B. lebte mit einer geschiedenen Frau zusammen, die er gar nicht kirchlich hätte heiraten können, während Sie – nun, Fräulein Derkum war nicht geschieden, und einer Trauung stand nichts im Wege.«

55 »Ich war bereit zu unterschreiben«, sagte ich, »sogar zu konvertieren.«

»Auf eine verächtliche Weise bereit.«

»Soll ich Gefühle, einen Glauben heucheln, die ich nicht habe? Wenn Sie auf Recht und Gesetz bestehen – lauter formalen Dingen –, warum werfen Sie mir fehlende Gefühle vor?«

60 »Ich werfe Ihnen gar nichts vor.«

Ich schwieg. Er hatte recht, die Erkenntnis war schlimm. Marie war weggegangen, und sie hatten sie natürlich mit offenen Armen aufgenommen, aber wenn sie hätte bei mir bleiben wollen, hätte keiner sie zwingen können, zu gehen.

## Traducció de treball

- Sí?
- Oh –va dir la veu de Sommerwild–, espero no haver-lo molestat enmig d'un doble salt.
- No sóc acròbata, jo –vaig dir furiós–, sinó un pallasso, hi ha una diferència tan gran com a mínim com entre jesuïtes i dominics, i si aquí està passant alguna cosa doble, com a molt és un doble assassinat.

Va riure.

- Schnier, Schnier –va dir–, em preocupa seriosament vostè. No deu pas haver vingut a Bonn per declarar-nos per telèfon a tots nosaltres la seva enemistat?
- 10 – Que potser li he telefonat jo –vaig dir– o vostè a mi?
- Au va –va dir ell–, té tanta importància això realment?...

No vaig dir res.

- Sóc ben conscient –va dir ell– que no li caic bé, el sorprendrà, vostè a mi sí, i haurà d'atorgar-me el dret de fer prevaler certes ordenacions, en les quals crec i les quals represento.
- 15 – Amb violència, si cal –vaig dir jo.
- No –va dir ell, la seva veu sonava clara–, no, no amb violència, sinó enèrgicament, tal com pot esperar la persona de la qual es tracta.
- Per què diu persona i no Marie?
- 20 – Perquè per mi és important de mantenir l'assumpte tan objectiu com pugui ser.
- Aquest és el seu gran error, prelat –vaig dir jo–, l'assumpte és tan subjectiu com sigui possible.

Tenia fred amb el barnús, el meu cigarret estava humit i ja no cremava bé.

- No només el mataré a vostè, també Züpfner, si Marie no torna.
- 25 – Per Déu –digué ell molest–, no hi barregi Heribert, sisplau.
- Em fa riure vostè –vaig dir jo–, un tipus qualsevol em pren la dona i justament aquest, l'he de deixar de banda.
- No és un tipus qualsevol, la senyoreta Derkum no era la dona de vostè –i ell no la hi ha pres, sinó que ella va marxar.
- 30 – Amb tota llibertat, no?
- Sí –va dir ell–, amb tota llibertat, tot i que segurament en conflicte entre natura i sobrenatura.
- Ah –vaig dir jo–, i on para aquí, la sobrenatura?

- Schnier –va dir ell molest–, continuo pensant que malgrat tot vostè és un bon  
35 pallasso, però de teologia no entén res.
- Però n’entenc prou per saber –vaig dir jo– que vosaltres els catòlics sou tan durs  
amb un no creient com jo com els jueus amb els cristians, els cristians amb els  
pagans. Només sento sempre: llei, teologia –i tot plegat en el fons només per  
culpa d’un estúpid tros de paper que l’Estat, l’Estat ha d’estendre.
- 40 – Confon l’ocasió amb la causa, vostè –va dir–, l’entenc Schnier –va dir–, l’entenc.  
– No entén res de res –vaig dir jo–, i la conseqüència serà un adulteri doble. El que  
Marie comet casant-se amb el vostre Heribert i el segon, el que cometrà el dia  
que torni a tocar el dos amb mi. Segurament no sóc prou sensible, ni prou artista  
ni sobretot prou cristià com perquè un prelat em digui: Schnier, home, si ho  
45 hagués deixat en concubinat!
- Vostè malinterpreta el nucli teològic de la diferència entre el seu cas i aquell  
sobre el qual vam discutir aleshores.
- Quina diferència? –vaig preguntar jo–, potser que Besewitz és més sensible, i  
per a la vostra associació una important locomotora de la fe?
- No –reia de debò ell. –No. La diferència és de dret canònic. B. vivia amb una  
50 dona separada, amb la qual no s’hauria pogut casar per l’Església, mentre que  
vostè, vaja, la senyoreta Derkum no era separada, i no hi havia cap impediment  
per a un matrimoni.
- Jo estava disposat a signar –vaig dir– fins i tot a convertir-me
- Disposat amb una actitud plena de menyspreu.
- 55 – He de simular sentiments, una fe que no tinc? Si vostè s’atén al dret i a la llei,  
qüestions purament formals, per què em retreu sentiments inexistents?
- Jo no li retrec res de res.
- Vaig callar. Tenia raó, la constatació era terrible. Marie se n’havia anat, i  
evidentment ells l’havien acollida amb els braços oberts, però si ella s’hagués volgut  
60 quedar amb mi, ningú no l’hauria pogut obligar a marxar.

## Traducció castellana 1 (Lucas Casas)

«Dígame»

«Oh», dijo la voz de Sommerwild, «espero que no le habré interrumpido en un salto mortal».

«No soy un acróbata», dije colérico, «sino un payaso: hay una diferencia por lo  
5 menos tan notable como entre un jesuita y un dominico. Y ya que habla de cosas mortales, podríamos hablar de asesinato».

Rióse. «Schnier, Schnier», dijo, «me inquieto seriamente por usted. ¿Ha venido a Bonn para declararnos una guerra telefónica?»

«¿Le llamé yo a usted», dije, «o usted a mí?»

10 «Ah», dijo, «¿importa eso?»

Callé. «Sé muy bien», dijo, «que usted no me aprecia, pero asómbrese, yo siento estima por usted, y me concederá el derecho a imponer ciertos órdenes en los que creo y a los que represento».

«Si es necesario a viva fuerza», dije.

15 «No», dijo, con su voz clara, «no, no a la fuerza, pero sí con firmeza, como debe esperar la persona en cuestión.»

«¿Por qué dice usted persona y no Marie?»

«Porque me interesa conservar en lo posible la objetividad.»

«Aquí está su gran error, prelado», dije, «la cuestión es tan subjetiva como la que  
20 más».

Sentía frío en albornoz, mi cigarrillo estaba mojado y no quemaba bien. «No sólo le mataré a usted, sino a Züpfner también, si Marie no vuelve conmigo.»

«Dios mío», dijo disgustado, «no mezcle a Heribert en este asunto.»

«Me hace usted gracia», dije, «alguien me quita a mi mujer, y precisamente a él le  
25 debo dejar al margen».

«No se trata de alguien: la señorita Derkum no era su esposa, y él no se la ha quitado, sino que ella se marchó.»

«Por su propia voluntad, ¿no es así?»

«Sí», dijo, «enteramente por su propia voluntad, si bien es posible que de resultas de  
30 un conflicto entre su naturaleza y lo sobrenatural».

«¡Ah!», dije, «¿dónde está aquí lo sobrenatural?»

«Schnier», dijo irritado, «creo a pesar de todo que usted es un buen payaso, pero de teología no entiende nada».



«Entiendo lo suficiente para ver que ustedes, los católicos, ante un no creyente como  
35 yo son tan inflexibles como los judíos frente a los cristianos, o los cristianos frente a  
los paganos. No oigo más que hablar de ley y de teología, y lo único que se discute  
es no sé qué documento que el Estado, el Estado precisamente, se encarga de  
extender.»

«Usted confunde la ocasión con el motivo», dijo, «le comprendo a usted, Schnier,  
40 créame que le comprendo».

«No comprende nada en absoluto», dije, «y el resultado será un doble adulterio. El  
que Marie cometerá al casarse con su Heribert, y luego aquel en que incurrirá un día,  
cuando se separe de él y vuelva a mí. Yo no soy ni agudo, ni artista, y ante todo no  
soy lo bastante cristiano para que un prelado pueda decirme: Schnier ¿por qué no lo  
45 dejamos en un concubinato?»

«Usted desconoce el núcleo teológico de la diferencia entre su caso y aquel sobre el  
cual discutimos en otra ocasión.»

«¿Qué diferencia?», pregunté. «¿Que Besewitz es más sensible, que para la causa de  
ustedes es una importante locomotora proselitista?»

50 «No», y llegó a reírse. «No, la diferencia es de derecho canónico. Besewitz hacía una  
vida matrimonial con una mujer divorciada, con la cual de ningún modo hubiese  
podido casarse por la Iglesia, mientras la señorita Derkum no estaba divorciada, y en  
su caso nada se oponía al matrimonio.»

«Yo estaba dispuesto a firmar», dije, «incluso a convertirme».

55 «Desdeñosamente dispuesto, en todo caso.»

«¿Debo fingir sentimientos, una fe que no poseo? Si usted se atiene al derecho y a la  
ley, cosas puramente formales, ¿por qué me reprocha mi carencia de sentimientos».

«Yo no le reprocho nada en absoluto.»

Callé. Él tenía razón, y me dolía reconocerlo. Marie me había dejado, y es natural  
60 que la acogieran con los brazos abiertos, pero de querer ella quedarse conmigo nadie  
hubiese podido obligarla a marcharse.

## Traducció castellana 2 (Alfonsina Janés)

- ¿Diga?
- Oh –dijo la voz de Sommerwild–, espero no haberle interrumpido mientras daba un doble salto.
- No soy acróbata –dije enfadado–, sino payaso. La diferencia es tan grande como
- 5 la que existe entre los jesuitas y los dominicos... y si aquí tiene lugar algo doble será a lo sumo un doble asesinato.

Él rió.

- Schnier, Schnier, me preocupa de verdad. ¿Ha venido a Bonn para comunicarnos su enemistad por teléfono?
- 10 – ¿Acaso le he llamado o ha sido usted quien me ha llamado a mi?
- Ah, ¿tan decisivo es este hecho?

Permanecí en silencio.

- Sé muy bien que no me tiene simpatía –dijo–; le sorprenderá, pero yo sí le tengo simpatía a usted y tendrá que concederme el derecho de imponer ciertas leyes en
- 15 las que creo y que represento.
- Por fuerza si es necesario.
- No –dijo con voz clara–, no, por fuerza no, pero sí con energía, como puede esperar la persona de quien se trata.
- 20 – ¿Por qué dice persona y no Marie?
- Porque tengo mucho interés en llevar este asunto de la manera más objetiva posible.
- Ese es su gran error, prelado; este asunto no puede ser más subjetivo.

Con el albornoz tenía frío, mi cigarrillo se había humedecido y no ardía bien.

- 25 – Si Marie no vuelve, no sólo lo mataré a usted, sino también a Züpfner.
- ¡Dios santo! –dijo enfadado–. ¡No mezcle a Heribert en este asunto!
- ¡Qué gracioso es usted! ¡Un don nadie viene y me quita la mujer y a ése es precisamente a quien no debo mezclar en el asunto!
- Él no es un don nadie, la señorita Derkum no era su mujer y... él no se la ha
- 30 quitado, sino que ella se ha ido.
- Sin presión alguna, ¿eh?
- Sí, sin presión alguna, si bien posiblemente encontrándose en un dilema entre la naturaleza y lo sobrenatural.
- Ah, ¿y dónde está eso sobrenatural?

- 35 – Schnier –dijo malhumorado–, creo que a pesar de todo es usted un buen payaso pero de teología no entiende nada.
- Pero lo que sí entiendo es que ustedes, los católicos, se comportan con un infiel como yo de una manera tan dura como los judíos con los cristianos y los cristianos con los paganos. Lo único que oigo decir es: ley, teología... y todo
  - 40 esto en el fondo sólo por un papelucho que tiene que expedir... el Estado.
  - Confunde usted motivación y causa. Le comprendo, Schnier, le comprendo.
  - Usted no entiende absolutamente nada y la consecuencia de todo esto será un adulterio doble: el que cometerá Marie al casarse con vuestro Heribert y luego,
  - 45 el segundo, el que cometerá cuando un buen día se escape conmigo. No soy lo suficientemente delicado y artista y sobre todo no soy lo suficientemente cristiano como para que un prelado me diga: Schnier, hubiera podido seguir con el concubinato.
  - No comprende usted el fondo teológico y la diferencia que hay entre su caso y el
  - 50 que discutimos en aquella ocasión.
  - ¿Qué diferencia? Probablemente el hecho de que Besewitz es más sensible.... Y una importante máquina de fe para vuestra asociación, ¿no?
  - No –dijo riendo–. No. La diferencia se basa en el derecho canónico. Besewitz vivía con una mujer casada con la que no se hubiera podido casar por la Iglesia
  - 55 mientras que usted... bien, la señorita Derkum no estaba separada y no había nada que impidiera la boda.
  - Estaba dispuesto a firmar, incluso a convertirme.
  - Dispuesto de una manera despreciable.
  - ¿Debo fingir sentimientos y una fe que no tengo? Si insiste en el derecho y en la
  - 60 ley, que no son en el fondo más que formalidades, ¿por qué me reprocha la falta de ciertos sentimientos?
  - No le reprocho nada.

Me mantuve en silencio. Tenía razón, malo era reconocerlo. Marie se había ido y como era natural la habían acogido con los brazos abiertos, pero si hubiera querido quedarse conmigo nadie hubiera podido obligarla a marcharse.

### Traducció catalana (Carme Gala)

- Digui.
- Oh! –va fer la veu de Sommerwild– , espero no haver-lo destorbat fent un doble salt.
- No sóc cap acròbata –vaig contestar, enrabiad–, sóc un pallasso. Hi ha una
- 5 diferència considerable, almenys com entre un jesuïta i un dominicà. I en cas d’haver-hi res doble, l’únic que hi haurà aquí serà un doble assassinat.

Se’n va riure.

- Schnier, Schnier, – va fer– , em preocupo seriosament per vostè. Que potser ha vingut a Bonn a comunicar-nos a tots la seva hostilitat per telèfon?
- 10 – Li he trucat jo, o vostè a mi?
- Ah! Tanta importància té això?

Vaig callar.

- Sé prou que no m’aprecia –continuà– . El sorprendrà, però jo sí que l’aprecio, i haurà de reconèixer que tinc el dret de fer prevaler uns certs ordres en què crec i
- 15 que defenso.
- Si de cas, per força.
- No, no –la seva veu sonà clara–, no pas per força, només amb la fermesa que pot esperar de mi la persona de qui es tracta.
- Per què diu persona i no Marie?
- 20 – Perquè em pertoca mantenir-hi el màxim d’objectivitat.
- Aquest és el seu gran error, prelat. La qüestió és tan subjectiva que ja no pot ser-ho més. –Tenia fred amb el barnús, el cigarret se m’havia humitejat i no cremava bé– . No solament el mataré a vostè, també mataré Züpfner, si Marie no torna.
- Ai, Déu meu! –va exclamar amb enuig– . Deixi Heribert de banda.
- 25 – Em fa gràcia! Un qualsevol em pren la dona i precisament aquest, l’he de deixar de banda.
- No és cap qualsevol, la senyoreta Derkum no era la seva dona i ell no la hi ha pres, sinó que ella se n’ha anat.
- Voluntàriament, oi?
- 30 – Sí, d’una manera totalment voluntària, tot i que possiblement també perquè la natura estava en contradicció amb l’ordre sobrenatural.
- Què hi troba, aquí, de sobrenatural?

- Schnier – va contestar amb enuig–, crec que, malgrat tot, és un bon pallasso, però en teologia, no hi entén gens.
- 35 – Hi entenc prou per saber que vosaltres, els catòlics, amb un agnòstic com jo, sou tan durs com els jueus amb els cristians i com els cristians amb els pagans. Només sabeu parlar de llei, de teologia... i en el fons, tot plegat només per un maleït tros de paper que ha d'expedir l'estat, sí, l'estat.
- Vostè confon l'avinentesa i la causa... L'entenc, Schnier –em va dir–, l'entenc.
- 40 – Vostè no entén res, i la conseqüència serà un doble adulteri: el que Marie cometrà casant-se amb el vostre Heribert, i el segon el cometrà el dia que el deixarà per tornar amb mi. Es veu que no sóc prou subtil ni prou artista, jo, – sobretot no sóc prou cristià perquè un prelat em pogués dir: «Schnier, i per què no ho deixava en un concubinat?».
- 45 – Vostè no veu el fons teològic de la diferència entre el seu cas i aquell, pel qual una vegada vam discutir.
- Quina diferència? Que Besewitz és més sensible, potser, i que és una bona locomotora per a la vostra lliga?
- No –i encara se'n va riure–, no. La diferència és de dret canònic. B. vivia amb
- 50 una dona divorciada amb qui no s'hauria pogut casar per l'Església, mentre que vostè, vaja, la senyoreta Derkum no era divorciada i no hi havia res en contra del matrimoni.
- Jo estava disposat a firmar –vaig dir–, fins i tot a convertir-me.
- Si de cas, hi estava disposat d'una manera despectiva.
- 55 – Haig de fingir uns sentiments, una creença que no tinc? Si s'aferra a la llei i al dret, coses purament formals, per què em retreu uns sentiments que em manquen?
- Jo no li retrec res.

Vaig callar, tenia raó, era terrible reconèixer-ho. Marie se n'havia anat i, naturalment, ells l'havien rebuda amb els braços oberts, però si hagués volgut restar amb mi, ningú no l'hauria poguda forçar a anar-se'n.

## **Anàlisi del text original**

### REGISTRE

#### CAMP

Aquest fragment dialogat pertany al capítol 13 de la novel·la, situat ben bé a la zona central de l'obra –que consta de vint-i-cinc capítols en total. A aquestes alçades, ja coneixem perfectament el conflicte dramàtic al voltant del qual es desenvolupen els fets, els principals actors implicats i les relacions entre ells, i també el to/tons amb què el narrador elabora el seu discurs, que he presentat en l'anàlisi dels passatges anteriors. Així mateix, el lector ja ha pogut comprovar que, a banda de la narració, el pallasso se serveix d'un altre procediment per articular la novel·la: el diàleg, concretament el diàleg telefònic. Ja he fet referència a aquest recurs en l'anàlisi del fragment anterior, però ara m'hi centraré plenament.

Hans, el clown, parla aquí amb Sommerwild, prelat destacat de la cúria catòlica de Bonn, i membre del cercle de catòlics que Marie solia freqüentar en el passat i que torna a freqüentar en el present. El diàleg amb el prelat gira a l'entorn de Marie i del conflicte argumental central de la novel·la: el fet que Marie hagi abandonat Hans. El pallasso, en capítols anteriors, ja ens ha descrit alguns membres d'aquest cercle catòlic, i ja hem tingut ocasió de veure reproduïdes algunes converses mantingudes amb ells. La visió que ofereix Hans d'aquest grup presenta les mateixes dosis d'amargor i de sarcasme que la visió que ens oferia de la pròpia mare. Ideòlegs, teòlegs, dirigents d'organitzacions catòliques de caràcter laic –catòlics sempre propers a les esferes de poder– passen pel sedàs de la veu ressentida del pallasso. El narrador se serveix del recurs del diàleg, com deia, per complementar la seva veu; d'aquesta manera aconsegueix un determinat caràcter polifònic en el seu relat, polifonia més aparent que real, com veurem a MODE.

Cal ressaltar i recordar aquí altra vegada que la crítica de Hans Schnier a l'Església Catòlica és un dels elements centrals de les *Opinions...*, i que la publicació de l'obra provocà una controvèrsia enorme en la societat alemanya, com ja he assenyalat en la introducció. Els sectors catòlics alemanys, fins al moment molt ben predisposats amb l'obra de Böll, reaccionaren amb una gran agressivitat cap a l'escriptor i cap a aquesta obra, la qual marcava un canvi de rumb en la seva producció literària. El retret de fons que Böll fa a l'Església a través de la veu del pallasso és la perpètua

connivència d'aquesta institució amb el poder polític establert, sigui quin sigui, per tal d'assegurar-se sempre una posició privilegiada en l'ordre social: sempre al costat dels qui manen i sempre lluny d'aquells a qui teòricament hauria de fer costat. La incorporació plena i convençuda d'Alemanya a totes les estructures articuladores del món capitalista, així com la participació en processos com el rearmament i l'enfrontament amb el bloc comunista provoquen el desencís en alguns sectors de la societat alemanya, i especialment entre la majoria dels intel·lectuals. Böll es convertirà en una de les veus més representatives d'aquests desencís. Com a catòlic convençut, Böll no pot acceptar la posició del catolicisme oficial alemany davant d'aquests fets. La sola presència de l'adjectiu cristià en les sigles del partit polític conservador (CDU, 'Christlich-Demokratische Union') que s'ha manifestat hegemònic en la postguerra i que ha liderat la ràpida incorporació de la República Federal a les òrbites capitalistes occidentals exaspera l'escriptor de Colònia, i la seva és una reacció plena de ressentiment.

En aquest passatge, però, el pallasso i el prelat discuteixen sobre un aspecte també important en la novel·la: el del paper de l'Església en la regulació de la vida marital de les parelles. Sobre la taula hi ha el destí personal de Hans i Marie, però també la intervenció de la jerarquia eclesiàstica en un sacrament que per al clown, i per a Böll –i em torno a referir a l'autor–, només poden impartir-se els implicats. Böll és defensor d'un cristianisme primitiu i essencial, diametralment oposat a una Església jerarquitzada i burocratitzada, que segons ell en el fons pretén controlar els ciutadans. A la novel·la, la qüestió del matrimoni ha estat la causa que ha portat Marie a abandonar el clown després d'haver conviscut amb ell cinc anys, i després d'haver intentat resoldre sense èxit el conflicte en què es trobaven tots dos: Marie, catòlica creient i practicant, i Hans, no creient convençut i d'alguna manera anti-Església.

## TENOR

Tot i que en un fragment dialogat sempre cal parlar de dues veus que interactuen, no es pot perdre de vista que el diàleg en una novel·la està sempre sotmès al filtre del narrador, el qual intervé no només en la disposició final del text, amb comentaris, acotacions i afegits, sinó també en la selecció final de les paraules dels personatges. En aquest cas, a més a més, cal recordar que el narrador és alhora un dels protagonistes del diàleg. En la baralla dialèctica que protagonitzen Sommerwild i el pallasso, doncs, cal reconèixer la mà no-neutral del pallasso organitzant el text. Per a

l'anàlisi del TENOR seguiré l'evolució de la conversa i els canvis de disposició en l'ànim dels protagonistes, ja que és la interacció comunicativa dels dos personatges el que determina l'evolució del discurs.

- a) Origen social, geogràfic i històric del narrador.

#### *Lèxic i Sintaxi*

Ambdós personatges utilitzen el tractament de cortesia per adreçar-se mútuament, que es reconeix bàsicament en l'ús del pronom 'Sie' (l.2 /l.9, etc.. 'vostè') i en la consegüent flexió del verb, dels pronoms i dels determinants associats a aquesta forma. Cal destacar que aquesta forma de tractament està molt més implantada en les relacions socials a Alemanya que no pas a Catalunya o a Espanya, i cal considerar-la com a no marcada especialment. Hans Schnier i el prelat Sommerwild mantenen sempre un alt nivell de correcció comunicativa que deixa entreveure un origen i una educació social refinades; això, malgrat la intensitat que adquireix en determinats moments la conversa i malgrat la duresa dels arguments que hi fan aparició.

- b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

#### *Lèxic, Sintaxi i Text*

Cal observar en aquest apartat de quina manera evoluciona la disposició anímica dels interlocutors al llarg de la conversa, i de quina manera aquesta queda registrada en el text. Partint d'un registre lingüístic formal, els personatges recorren de vegades a elements molt més col·loquials, condicionats per la baralla dialèctica que duen a terme. Cal insistir, però, que no depassen mai les fronteres de la correcció.

D'una banda tenim el prelat Sommerwild, que parla des de la superioritat moral que li confereixen el seu càrrec i els seus coneixements, saviesa i experiència. Això es tradueix en el text en l'ús d'un to que es belluga entre la ironia, el paternalisme i una determinada voluntat didàctica o alligadora, molt penetrant quan cal. El prelat intenta conferir a la conversa, ja des de l'inici, un caràcter distès i desenfadat; iniciativa que ha de reprendre en diverses ocasions davant les respostes dolgudes i punyents del pallaso. La primera frase de la seva intervenció és:

“...*ich habe Sie doch hoffentlich nicht bei einem doppelten Salto gestört.*” (l.2, ‘...espero no haver-lo molestat enmig d'un doble salt.’)

El to paternalista que empra Sommerwild, entre superior i familiar, es reconeix en la presència de les següents formes:



– L'ús del pronom personal de primera persona en datiu, que marca en els següents exemples d'una banda la temptativa de proximitat emocional del prelat cap al pallasso i de l'altra la seva superioritat: '*ich mache mir ernshaft Sorgen um Sie*' (1.7, 'em preocupa seriosament vostè'); '*Sie werden mir das Recht zugestehen müssen*' (1.12, 'haurà d'atorgar-me el dret...')

– L'ús d'interjeccions: '*Ach... kommt es wirklich so sehr darauf an?*' (1.10, 'Au va... té tanta importància això realment?'); '*Ach Gott ... lassen Sie Heribert doch aus dem Spiel*' (1.24, 'Per Déu... no hi barregi Heribert, sisplau')

– L'ús de partícules pròpies del llenguatge familiar: '*ich habe Sie doch hoffentlich...*' (1.2, 'espero no haver-lo molestat...'); '*Sie sind wohl nach Bonn gekommen, um...*' (1. 7-8, 'No deu pas haver vingut a Bonn...'); '*kommt es wirklich so sehr darauf an?*' (1.10, 'té tanta importància això realment?'); '*lassen Sie Heribert doch aus dem Spiel...*' (1.24, 'no hi barregi Heribert, sisplau'); '*während Sie – nun, Fräulein Derkum...*' (1.53, 'mentre que vostè, vaja, la senyoreta Derkum...')

– L'ús del nom de fonts en la frase '*lassen Sie Heribert doch aus dem Spiel...*' (1. 24, 'no hi barregi Heribert, sisplau'), enloc de referir-se al personatge amb el cognom, precedit de la forma '*Herr*'.

Aquest to de serenitat superior queda remarcat en dues respostes a dues intervencions especialment virulentes del pallasso:

– '*ich verstehe Sie, Schnier ... ich verstehe Sie*' (1.40-41, 'l'entenc Schnier,..., l'entenc')

– '*Ich werfe Ihnen gar nichts vor.*' (1.60, 'Jo no li retrec res de res')

Com deia, al costat de l'actitud comprensiva del prelat, trobem moments en què aquest personatge manifesta també un caràcter decidit i una retòrica clara:

– '*Er ist nicht irgendeiner, Fräulein Derkum war nicht Ihre Frau – und er hat sie Ihnen nicht weggenommen, sondern sie ist gegangen.*' (1.27-28, 'No és un tipus qualsevol, la senyoreta Derkum no era la dona de vostè – i ell no la hi ha pres, sinó que ella va marxar.')

I d'altres en què el personatge vol demostrar la seva superioritat intel·lectual, per exemple en aquest passatge de connotacions freudianes:

– '*Ja... vollkommen freiwillig, wenn auch möglicherweise im Widerstreit zwischen Natur und Übernatur.*' (1.29-30, 'Sí...amb tota llibertat, tot i que segurament en conflicte entre natura i sobrenatura.')

L'actitud de Sommerwild en relació al pallasso es pot resumir en aquestes paraules del prelat que, a l'inici de la conversa, intenten deixar les coses clares, i posar cadascú al seu lloc, en una mena de pacte imposat:

– ‘*es wird Sie überraschen, ich mag Sie, und Sie werden mir das Recht zugestehen müssen, gewisse Ordnungen, ... , durchzusetzen.*’ (1-11-12, ‘el sorprendrà, vostè a mi sí [em cau bé], i haurà d’atorgar-me el dret de fer prevaler certes ordenacions...’)

L'estat emocional del pallasso, d'altra banda, ja ens és conegut. A través del recurs del diàleg, però, les seves emocions adquireixen matisos nous, i textualment es veuen representades d'una altra manera, a través d'altres recursos. L'ingredient de la imprevisibilitat de les paraules del contrincant condiciona ara l'articulació del seu discurs. Bàsicament l'ànim del pallasso es mou entre l'agressivitat continguda davant d'una persona que ell considera responsable de la fugida de Marie, i el desassossec de veure's definitivament derrotat, i de no poder-hi fer res. Així doncs, en les intervencions de Hans, les transgressions a la formalitat que caracteritza la conversa són més freqüents. Veiem tot seguit els elements textuais que caracteritzen aquests estats d'ànim.

En oposició a la ironia paternalista del prelat, el pallasso fa ús d'una ironia tallant i seca. Després de la broma que Sommerwild fa al començament amb el ‘doble salt’, i al·ludint a la diferència entre pallasso i acròbata, Hans respon:

– ‘*...das ist ein Unterschied mindestens so erheblich wie zwischen Jesuiten und Dominikanern...*’ (1.4-5, ‘hi ha una diferència tan gran com a mínim com entre jesuïtes i dominics...’)

Però en el progressiu enfrontament dialèctic entre ambdós personatges aquesta ironia es veu substituïda per un to dolgut, recriminatori i en alguns casos amenaçant, amb les següents conseqüències textuais:

– Pas puntual del tractament distanciat, que caracteritza tota la conversa, al tractament de ‘vosaltres’, quan s’adreça a la comunitat de catòlics, especialment en el segon exemple: ‘*Soviel verstehe ich aber davon, ..., daß **ihr** Katholiken einem Ungläubigen wie mir gegenüber so hart **seid** wie...*’ (1.35-36, ‘Però n’entenc prou per saber ... que vosaltres els catòlics sou tan durs ...’); o bé a ‘*Der [der Ehebruch], den Marie begeht, indem sie **euren** Heribert heiratet...*’ (1.43, ‘El que Marie comet [adulteri] casant-se amb el **vostre** Heribert...’)

– Rebaixament en la formalitat del lèxic, per exemple quan Hans es refereix a

Heribert Züpfner, dient-li '*irgendeiner*' (1.24, 'tipus qualsevol'); o quan al·ludeix al contracte matrimonial dient '*eines idiotischen Fetzens Papier*' (1.37, 'un estúpid tros de paper')

– Ús metafòric del lèxic, amb intencions caricaturesques o ofensives, quan es refereix a l'Església Catòlica amb els termes '*euren Verein*' (1.49, 'la vostra associació') o a un dels seus ideòlegs amb el mot '*Glaubenslokomotive*' (1.49, 'locomotora de la fe')

– Ús de partícules expressives, o d'expressions col·loquials, com a les preguntes: '*Vollkommen freiwillig, was?*' (1.28, 'Amb tota llibertat, no?' ) on '*nicht wahr?*' fóra més formal; '*Ach .. wo ist denn da die Übernatur?*' (1.31, 'Ah ... i on para aquí, la sobrenatura?'), '*indem sie eines Tages von dannen zieht*' (1.43, 'el dia que torni a tocar el dos amb mi.')

## MODE

En aquest passatge el narrador recorre al diàleg, és a dir, a l'ús del discurs citat, i concretament al procediment del 'discurs directe'. D'aquesta manera la narració esdevé, en principi i momentàniament, polifònica perquè els personatges citats articulen els seus pensaments a través de les pròpies paraules, sense que hi hagi un intermediari. En una obra com la d'*Ansichten...*, on el debat d'idees ocupa un lloc important, el 'discurs directe' té una gran importància. Tanmateix, la sensació que en els discursos efectuats per una altra persona intervé la mà del narrador és inevitable, donant-los forma i fins i tot triant les paraules. Després d'haver llegit aquest i altres diàlegs sembla clar sempre que, malgrat les derrotes reals que sofreix el protagonista, sempre hi ha un vencedor moral: ell.

El recurs a una nova tipologia de discurs té com a conseqüència, això sí, una articulació diferent del llenguatge, com hem vist en els punts anteriors de l'anàlisi. Els personatges parlen directament sense el filtre ordenador del narrador, tot i que altra vegada cal matisar aquesta afirmació, en el sentit que la disposició final del text, amb els fragments de conversa inclosos, és responsabilitat del narrador. Cal entendre, doncs, que les paraules dels altres personatges són susceptibles d'haver estat modificades per ell.

## FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

A través de les intervencions dialogades, els personatges ‘dramatitzen’ els conflictes, tant els conflictes argumentals, com els conflictes ideològics; cal no oblidar que sempre parlen per telèfon i per tant no hi ha accions possibles entre ells. El recurs del diàleg ha de contribuir a crear la sensació de veracitat i de voluntat objectiva per part del narrador. Mitjançant els diàlegs, així, coneixem els fets i les idees de les altres veus implicades en la història; momentàniament i ‘en directe’ sentim una veu diferent de la del narrador, que cal repetir que és part interessada en tot l’assumpte. Tractant-se, però, d’un discurs articulat al capdavant per aquest narrador, sembla que aquesta ‘fidelitat’ als fets és només una aparença i que el narrador acaba manipulant aquests diàlegs per demostrar la injustícia que s’ha comès amb ell. En tot cas, però, i com hem vist a TENOR sobretot, el recurs al diàleg comporta un tractament específic del text, que passa a presentar, lògicament, característiques de la llengua dialògica.

## **Anàlisi de la traducció castellana de Lucas Casas**

En la traducció de Casas cal fer referència a dos tipus d'imprecisions, que afecten el text de manera diversa en la fixació del REGISTRE. En primer lloc cal parlar d'imprecisions en la traducció de continguts, que analitzaré a CAMP. En segon lloc d'imprecisions en la forma, que tractaré a TENOR.

### REGISTRE

#### CAMP

En aquest apartat em centraré a comentar tres passatges la traducció dels quals afecta sensiblement l'entramat estructural i conceptual de la narració.

A la línia 37 de l'original en una de les seves intervencions més àrades, el pallasso respon a Sommerwild:

– *‘Ich höre immer nur: Gesetz, Theologie – und das alles im Grunde genommen nur wegen eines idiotischen Fetzens Papier, den der Staat – der Staat ausstellen muss’* (‘Només sento sempre: llei, teologia – i tot plegat en el fons només per culpa d'un estúpid tros de paper que l'Estat, l'Estat ha d'estendre.)

Clarament el pallasso es refereix amb l'expressió ‘un estúpid tros de paper’ al contracte de matrimoni, que és el tema de fons de la discussió amb Sommerwild. Casas tradueix:

– *‘No oigo más que hablar de ley y de teología, y lo único que se discute es no sé qué documento que el Estado, el Estado precisamente, se encarga de extender.’* (l.36- 37)

A banda de la qüestió de la inadequació en el registre, que comentaré a TENOR, Casas converteix una referència explícita d'aquest passatge, el contracte matrimonial (‘un estúpid tros de paper’), en una al·lusió indeterminada: ‘no sé qué documento’. D'aquesta manera, si ho pensem detingudament, tota la discussió i tota la problemàtica de fons de l'obra esdevé absurda perquè el pallasso no sap de què està parlant. I sí que ho sap; perfectament. És molt diferent parlar ‘d'un estúpid tros de paper’ que parlar de ‘no sé qué documento’.

Una mica més endavant, Casas tradueix:

*‘Yo no soy ni agudo, ni artista, y ante todo no soy lo bastante cristiano para que un prelado pueda decirme: Schnier ¿por qué no lo dejamos en un concubinato?’ (1.43-45)*

El pallasso fa referència amb aquestes paraules a un conflicte ja tractat en un capítol anterior, protagonitzat per un personatge secundari anomenat Besewitz, i estableix un paral·lelisme hipotètic de la seva situació amb la situació d’aquell personatge. El text original fa:

*‘Ich bin wohl nicht feinsinnig und nicht Künstler, vor allem nicht christlich genug, als daß ein Prälat zu mir sagen würde: Schnier, hätten Sie’s doch beim Konkubinat gelassen.’ (1.44-45, ‘Segurament no sóc prou sensible, ni prou artista ni sobretot prou cristià com perquè un prelat em digui: Schnier, home, si ho hagués deixat en concubinat!)*

El temps verbal emprat hipotèticament per Sommerwild (*‘hätten Sie’s ...gelassen*) implica que el conflicte entre Marie i Hans s’ha resolt –com en la realitat ha passat– amb la separació, però que el prelat, acabats els fets, recrimina al pallasso no haver deixat la relació en una relació de concubinat. Aquesta hipòtesi és en el cas de Marie i Hans, en realitat, impensable, tal com Sommerwild aclareix després. El pallasso intenta fer veure, però, que l’Església, segons com i quan l’interessa, té la màniga molt ampla, com també puntualitza Hans més endavant per al cas de Besewitz. Casas converteix les hipotètiques paraules de recriminació de Sommerwild en una proposta activa del prelat, amb la qual cosa transforma la ‘resignació i acceptació’ per part de l’Església de situacions excepcionals –la de Besewitz– amb una actitud pràcticament d’‘alcavota’. Com en el cas anterior, un petit error té conseqüències textuais molt més importants.

També cal consignar un minúscul error en un dels passatges on Sommerwild es manifesta més retòric, que també comporta conseqüències distorsionadores. Per descriure la naturalesa de la decisió de Marie d’abandonar el pallasso, el prelat aventura: *‘vollkommen freiwillig, wenn auch möglicherweise im Widerstreit zwischen Natur und Übernatur’ (1.30-31, ‘amb tota llibertat, tot i que segurament en conflicte entre natura i sobrenatura’)*. El termes *‘Natur und Übernatur’* defineixen les dues dimensions dels sentiments de Marie, el sentiment més ‘humà’ i el més ‘religiós’. Casas tradueix: *‘enteramente por su propia voluntad, si bien es posible que de resultas de un conflicto entre su naturaleza y lo sobrenatural’ (1. 29-30)*. El conflicte té lloc així entre una Marie ‘natural’ (amb aquest ‘su’, Marie és presentada idiosincràticament, gairebé com a

‘excessivament’ humana, massa natural i massa poc espiritual), i alguna força sobrenatural. A banda d’això el terme alemany ‘*Übernatur*’ no apareix registrat al diccionari DUDEN, i sí que hi apareix en canvi l’adjectiu *übernatürlich* (sobrenatural). El substantiu *Übernatur*, emprat per Sommerwild, és un terme usat bàsicament en la teologia i en aquest context resulta artificial i artificiós, alhora que contribueix a construir una imatge determinada del personatge que l’utilitza; per tant caldria trobar una traducció que reproduís aquesta artificialitat. El terme ‘*sobrenatura*’ seria perfectament plausible, i seria tan entenedor com és el terme alemany en el text original.

## TENOR

- a) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador.

Hem vist abans que la intensitat del diàleg fa que els dos personatges protagonistes, i especialment el pallasso, deixin pas als seus sentiments en les seves paraules, tot alterant la formalitat del tractament que hi domina a l’inici. Casas no recull aquestes alteracions de registre, de manera que el passatge es veu en gran mesura neutralitzat i perd el seu efecte. El cas més evident és el del manteniment en la traducció del tracte de vostè en tot aquest passatge, però veiem tots els passatges que ho demostren:

– En referir-se a Züpfner, el futur marit de Marie, el clown evita el nom propi i diu ‘*irgendeiner*’ (1.25), amb el sentit d’‘un qualsevol’, ‘el primer que passa’, algú indigne de ser pres en consideració. Evidentment Hans tracta de rebaixar i de menysprear la figura del seu ‘contrincant’, tot ignorant-lo. Casas tradueix ‘*irgendeiner*’ per ‘*alguien*’ (1.24), pronom que no té cap connotació de cap mena. Especialment estrany és l’ús d’aquest pronom en la resposta de Sommerwild, on el prelat repeteix la l’expressió ‘*irgendeiner*’ (1.27) pel pallasso: ‘*No se trata de alguien: la señorita...*’ (1.26) perquè aquesta frase, formulada així, no té sentit, és incorrecta.

– Més endavant, el pallasso retreu a Sommerwild la seva influència en la decisió de Marie d’abandonar-lo. Diu en l’original: ‘*Vollkommen freiwillig, was?*’ (1.29, ‘Amb tota llibertat, no?’). Casas tradueix aquesta pregunta que demana constatació per un ‘*¿no es así?*’ (1.28), molt més formal que el ‘*was*’, que és purament col·loquial.

– En resposta a una de les elucubracions retòriques de Sommerwild sobre ‘natura i sobrenatura’, que ja hem comentat, el pallasso respon sarcàsticament i en un to molt col·loquial: ‘*...wo ist denn da die Übernatur?*’ (1.32, ‘i on para aquí, la sobrenatura?’).

Casas no rebaixa la formalitat en aquesta pregunta i tradueix: ‘¿...*dónde está aquí lo sobrenatural?*’ (l. 31), sense recollir la col·loquialitat que les partícules marcades amb negreta confereixen a la pregunta original.

– El cas més clar de no respecte de les modulacions de registre de l’original és, com ja avisava, el manteniment del tracte de vostè en la traducció en tot el text, quan en l’original hi ha dos passatges en què el pallasso canvia al tractament de ‘vosaltres’ (això passa quan el pallasso es refereix a la comunitat de catòlics). A la línia 34 Casas, tradueix: ‘*Entiendo lo suficiente para ver que **ustedes**, los católicos, ante un no creyente como yo **son tan inflexibles...***’. (*ih* **Katholiken ... seid**, l.35-36). Més endavant: ‘*para la causa de **ustedes...***’ (l.48-49), ‘*euren Verein...*’ (l.50). Aquest canvi de tractament va lligat a un canvi de formalitat en el lèxic. En el primer passatge, el clown diu: ‘*alles im Grunde genommen nur wegen eines **idiotischen Fetzens Papier***’ (l.38, ‘i tot plegat en el fons només per culpa d’un estúpid tros de paper’); Casas diu: ‘*lo único que se discute es **no sé qué documento...***’ (l.36-37). En el segon passatge el clown diu: ‘*daß Besewitz sensibler ist – und für **euren Verein** eine wichtige **Glaubenslokomotive?***’ (l. 49-50, ‘que Besewitz és més sensible, i per a la vostra associació una important locomotora de la fe?’). Casas tradueix: ‘¿*Que Besewitz es más sensible, que para la causa de **ustedes es una importante locomotora proselitista?***’ (l.48-49). Quan el pallasso es refereix a l’Església com a ‘*euren Verein*’ (‘la vostra associació’) hi ha òbviament un to de menyspreu i gairebé una falta de respecte en les seves paraules, que Casas no recull en absolut traduint l’expressió per ‘*la causa de ustedes*’. Tampoc és del tot exacte el to de ‘*locomotora proselitista*’ per traduir ‘*Glaubenslokomotive*’ (‘locomotora de la fe’) perquè l’adjectiu ‘proselitista’ és massa culte.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

El recurs del diàleg es manté en la traducció, lògicament. Però l’alteració d’alguns elements del REGISTRE, com hem vist a TENOR, fan que perdi en bona mesura el seu caràcter distintiu en relació als passatges narrats de l’obra. Casas no tracta amb la deguda fidelitat les modulacions de registre en el text, que intenten reflectir en l’original els fluxos anímics dels personatges. Un altre tema que cal comentar és el de les imprecisions en la traducció, comentades a CAMP, que en una lectura ràpida potser no afecten la comprensió superficial del text, però que, en realitat, impliquen canvis molt importants en la seva estructura profunda.



## **Anàlisi de la traducció castellana d'Alfonsina Janés**

Així com fins ara he remarcat que la traducció de Janés es destaca, en els fragments analitzats, per un gran respecte a les característiques del text original, en el fragment dialogat següent veurem que les modulacions textuais i la riquesa de registres de l'original es veuen en certa manera neutralitzats en la traducció, de tal manera que l'articulació de veus en queda diversament afectada. Això afecta especialment alguns aspectes del REGISTRE, tant de CAMP com de TENOR, i també l'ELABORACIÓ FORMAL.

### REGISTRE

#### CAMP

Com veurem tot seguit, l'exactitud amb què el narrador delimita personatges, conceptes i fets en aquest diàleg no troben una correspondència exacta en la traducció de Janés.

#### *Lèxic*

Pel que fa al lèxic, la traducció dels següents termes no resulta del tot adequada:

– A la línia 14, Janés tradueix '*Ordnungen*' (1.13) per '*leyes*' (1.14) i '*durchsetzen*' (1.13) per '*imponer*' (1.14). La frase és '*Sie werden mir das Recht zugestehen müssen, gewisse **Ordnungen**, an die ich glaube und die ich vertrete, **durchzusetzen***' (1.12-13, 'i haurà d'atorgar-me el dret de **fer prevaler** certes **ordenacions**, en les quals crec i les quals represento'). Janés: '*tendrá que concederme el derecho de **imponer** ciertas **leyes** en las que creo y que represento*' (1.14-15) Les paraules '*leyes*' i '*imponer*' són inadequades perquè són excessivament categòriques, gairebé dictatorials, i, tot i que Sommerwild potser reuneix aquestes característiques, mai en faria ostentació d'aquesta manera, i menys en una conversa que ell mateix vol que sigui enèrgica i clara, però alhora conciliadora.

– A la línia 25 diu el clown: '***irgendeiner** nimmt mir meine Frau, und ausgerechnet ihn soll ich aus dem Spiel lassen*' (1.25-26, 'un tipus qualsevol em pren la dona i justament aquest, l'he de deixar de banda.) La traducció de Janés fa: '*!Un **don nadie** viene y me quita la mujer y a ése es precisamente a quien no debo mezclar en el asunto!*' (1.27-28). És diferent parlar d'algú com d'un '*don nadie*', cosa que implica una coneixença prèvia i una valoració despectiva de l'individu, i parlar d'*irgendeiner*, que és

igualmente despectiu, i implica i ressalta la desconexió de la identitat de l'altre, que no resulta rellevant. El qualificatiu '*irgendeiner*' per referir-se a Züpfner és despectiu doblement perquè expressa un total desinterès del pallaso cap a aquesta persona.

– A la línia 30, Sommerwild intenta explicar les bases teològiques del conflicte intern que ha patit Marie el temps que ha conviscut amb el pallaso tot dient: '*möglicherweise im Widerstreit zwischen Natur und **Übernatur***' (l.30-31, 'segurament en conflicte entre natura i sobrenatura.') Janés tradueix '*posiblemente ... en un dilema entre la naturaleza y **lo sobrenatural***.' (l.32-33). El valor i el significat del terme '*Übernatur*' és problemàtic perquè, per començar i com ja hem vist, el terme no apareix al diccionari. Casas també el traduïa com a '*lo sobrenatural*' en un context interpretatiu diferent, però; Janés respecta el context original però tradueix '*Übernatur*' per un terme existent en castellà i amb un significat específic. Cal no oblidar que l'adjectiu '*sobrenatural*' també existeix en alemany, i per tant Sommerwild el podria haver utilitzat i no ho fa. Amb '*lo sobrenatural*' Janés confereix a la frase un sentit acotat i comprensible. Sommerwild, però, parla de '*Übernatur*' i semblaria plausible buscar un terme paral·lel que, entre altres coses, causés la perplexitat del lector, de la mateixa manera que causa la perplexitat del pallaso, el qual respon sarcàstic: '*Ach,... wo ist denn da die **Übernatur**?*' (l.32, 'Ah, ... i on para aquí la sobrenatura?')

– També és problemàtica la traducció del terme '*Ungläubigem*' (l.36, 'no creient') amb el qual el pallaso s'autodefineix per retreure a Sommerwild l'actitud que l'Església té amb els qui no combreguen amb la seva fe. Janés el tradueix per '*infiel*' (l.37), terme que té unes connotacions ben diferents, i que en aquest context –tenint en compte el que ha passat amb Marie– és desconcertant.

– La traducció del verb '*verkennen*' (l.47, 'malinterpretar') per '*No comprende*' (l.49) és també inexacta, especialment de la manera en què Janés reformula el context sintàctic. L'original fa: '*Sie **verkennen** den theologischen Kern des Unterschieds zwischen Ihrem Fall und dem, über den wir damals stritten.*' (l.46, 'Vostè malinterpreta el nucli teològic de la diferència entre el seu cas i aquell sobre el qual vam discutir aleshores.) Janés: '*No comprende usted el fondo teológico y la diferencia que hay entre su caso y el que discutimos en aquella ocasión.*' (l.49-50). En l'original, Sommerwild parla de la incorrecta apreciació del pallaso d'un conflicte teològic puntual, mentre que en la traducció, Janés parla d'incomprensió teològica global i per tant incomprensió de

dues circumstàncies similars aparentment però en el fons diferents (teològicament parlant.)

– Finalment, cal parlar de la inexactitud en la traducció de tres termes en el darrer paràgraf d'aquest fragment que també té conseqüències a TENOR, perquè els termes afecten la presentació de l'estat emocional del pallaso: '*Ich schwieg. Er hatte recht, die Erkenntnis war schlimm. Marie war weggegangen, und sie hatten sie natürlich mit offenen Armen aufgenommen.*' (l.61-62, 'Vaig callar. Tenia raó, la constatació era terrible. Marie se n'havia anat, i evidentment ells l'havien acollida amb els braços oberts.') La traducció de Janés fa: '*Me mantuve en silencio. Tenía razón, malo era reconocerlo. Marie se había ido y como era natural la habían acogido con los brazos abiertos*' (l.62-63). La traducció de Janés en aquest paràgraf planteja una confrontació diferent de la que s'esdevé en l'original: en el seu text veiem un pallaso que no ha estat desarmat totalment per Sommerwild, com és el cas, sinó que, malgrat la petita derrota dialèctica, està estratègicament expectant encara, i així ho confessa al lector: '*me mantuve en silencio*'; '*malo era reconocerlo*'. Sí que és veritat que el clown no es dona per vençut i que continuarà encara disputant amb Sommerwild, però en aquest moment s'enfronta momentàniament a una realitat incontestable, i de cara al lector accepta la derrota; no així, lògicament, de cara a Sommerwild. També distorsiona la situació plantejada en aquest paràgraf la traducció de l'adverbi '*natürlich*' (l.61, 'evidentment') per '*como era natural*' (l.62-63): en el text original '*natürlich*' qualifica l'acolliment de Marie per part dels catòlics com d'un fet esperable i previsible; en la traducció, a més d'aquests trets, el fet pot ser interpretat com a fet natural, amb la qual cosa, el mateix pallaso es desacredita a si mateix i a la seva postura 'antinatural'.

### *Sintaxi*

Una característica de l'oració alemanya que ni l'oració castellana ni la catalana comparteixen és l'obligatorietat lèxica del subjecte en tota oració. Encara que el subjecte sigui només gramatical, la seva presència lèxica en l'oració és sempre obligada. Per contra, tant l'oració castellana com la catalana prescindeixen del subjecte lèxic quan el context sintàctic ja deixa clar quin element actua com a tal. Tanmateix, en alguns contextos, malgrat la univocitat de la interpretació sintàctica, el subjecte s'especifica en castellà i català a efectes expressius. Janés, en l'inici d'aquest fragment, ha fet prevaler la qüestió formal a l'expressiva, i ha prescindit d'alguns pronoms que en aquest estira-i-arronsa inicial entre Sommerwild i el pallaso tenen un paper definitori i expressiu

important (aquest aspecte podria haver estat tractat també a TENOR, i allà m'hi referiré només puntualment). Els passatges en què el subjecte podria haver estat especificat en la traducció són els següents:

– A la línia 8, Janés omet un pronom que en l'oració castellana fa de subjecte, tot rebaixant l'efecte expressiu de la frase i la seva precisió. A més a més, Janés deixa d'especificar un complement indirecte que, com veurem després, té un valor de contingut important. La frase original fa: '*Schnier, Schnier ... ich mache mir ernsthaft Sorgen **um Sie**. Sie sind wohl nach Bonn gekommen, um **uns allen** telefonisch Feindschaft anzusagen?*' (1.7-8, 'Schnier, Schnier ... em preocupa seriosament **vostè**. No deu pas haver vingut a Bonn per declarar-**nos** per telèfon **a tots nosaltres** la seva enemistat?'). El '*Sie*' alemany, que en l'original forma part d'un complement preposicional regit, esdevé subjecte en l'oració castellana, però Janés no l'explicita. La traducció fa: '*Schnier, Schnier, me preocupa de verdad. ¿Ha venido a Bonn para comunicarnos su enemistad por teléfono?*' (1.8-9). La frase '*me preocupa de verdad*', amb el subjecte el·líptic, podria voler dir que és la situació que discuteixen, especificada en la pregunta immediata, el que preocupa el prelat, i no el pallaso. Aquesta imprecisió rebaixa el to paternalista amb què Sommerwild s'adreça en tot aquest passatge al clown, com veurem a TENOR. La qüestió del complement indirecte la veurem més tard.

– A l'anterior pregunta, respon el pallaso en l'original: '*Habe **ich** etwa angerufen ... oder Sie mich?*' (1.9, 'Que potser li he telefonat jo ... o vostè a mi?'). Janés tradueix: '*¿Acaso le he llamado o ha sido usted quien me ha llamado a mí?*' (l. 10). Sembla que l'especificació del 'jo' en la primer oració coordinada és necessària expressivament per ressaltar l'oposició entre totes dues frases.

– Encara hi ha un altre passatge on ambdós personatges intenten clarificar la relació que mantenen. El prelat Sommerwild diu a Hans: '*Ich weiß sehr wohl,... daß Sie mich nicht mögen, es wird Sie überraschen, ich mag Sie*' (l. 11-12, 'Sóc ben conscient ... que no li caic bé, el sorprendrà, vostè a mi sí'). A la línia 13 tradueix Janés: '*Sé muy bien que no me tiene simpatía...; le sorprenderá, pero yo sí le tengo simpatía a usted*' (l.13-14) També en aquest cas hagués estat possible especificar el subjecte en la primera oració de manera que la sentència deixés ben clara la posició d'ambdós personatges.

– Ja al capdavall del text, apareix la següent resposta de Sommerwild en què l'explicitació del subjecte oracional contribuiria a reproduir millor el valor expressiu i referencial de la frase: '*Ich werfe Ihnen gar nichts vor*' (l.60, 'Jo no li retrec res de res'). Jané tradueix '*No le reprocho nada*' (l.62).

La traducció del passatge relatiu al complement indirecte que comentava abans, comporta un altre tipus de repercussions textuais. Sommerwild pregunta: *‘Sind Sie wohl nach Bonn gekommen, um uns allen telefonisch Feindschaft anzusagen?’* (1.7-8 ‘No deu pas haver vingut a Bonn per declarar-nos per telèfon a tots nosaltres la seva enemistat?’), i Janés tradueix: *‘Ha venido a Bonn para comunicarnos su enemistad por teléfono?’* (1.8-9). Des del punt de vista de CAMP és molt important veure que Sommerwild precisa exactament en la seva formulació que el complement indirecte de l’oració és *‘uns allen’* (‘a tots nosaltres’); fent-ho marca clarament l’existència d’un grup homogeni, al qual el pallaso intenta oposar-se. Janés, no remarcant aquest fet, desdibuixa l’enfrontament central entre el pallaso i el cercle de catòlics de Bonn, aspecte central de la novel·la.

### *Text*

Janés elimina gairebé totes les marques conversacionals ( *‘sagte er /sagte ich;* ‘va dir /vaig dir’) presents en el text original sense cap motiu aparent (no es tracta d’una qüestió de convenció, ni de diferència de tradicions textuais). Ho esmento breument aquí, però ho tractaré amb deteniment en l’anàlisi d’ELABORACIÓ FORMAL.

Cal consignar en aquest apartat, a més a més, l’especificació lèxica d’una connexió entre dues parts d’una oració, no existent en l’original: *‘es wird Sie überraschen, ich mag Sie,..’* (1.11-12, ‘el sorprendrà, vostè a mi sí [em cau bé]’). Janés fa: *‘le sorprenderá, pero yo sí le tengo simpatía a usted’* (1.13-14). Aquesta traducció es pot relacionar amb un aspecte de la traducció de Janés que havíem vist en un fragment anterior: la voluntat d’arrodonir el text original. Aquesta mateixa voluntat justifica l’alteració en la puntuació del següent passatge: *‘die Folge wird ein doppelter Ehebruch sein. Der, den Marie begeht...’* (1.42-43, ‘la conseqüència serà un adulteri doble. El que Marie comet...’). Janés fa: *‘la consecuencia de todo esto será un adulterio doble: el que cometerá Marie...’* (1.42-43)

### TENOR

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Pel que fa a TENOR, ja ho hem vist, cal referir-se en aquest fragment a tres entitats personals diferenciades: d’una banda a Sommerwild, de l’altra al pallaso com a interlocutor del prelat, i finalment al pallaso com a narrador. La traducció de Janés resta importància a la figura del narrador, com a ‘àrbitre’ en aquest enfrontament

dialèctic, en tant que les seves intervencions pràcticament no apareixen en la seva traducció, i l'escena esdevé molt teatral.

Les intervencions dels dos personatges que parlen, altrament, veuen molt rebaixada la seva implicació emocional en la conversa perquè Janés elimina del text un bon nombre d'elements expressius molt determinants en aquest passatge, com veurem de seguida. La primera alteració que cal consignar, però, correspon a una observació que fa el narrador a la primera resposta del pallaso a Sommerwild. En el text original aquest diu: *'sagte ich wütend'* (l.4, 'vaig dir furiós'), i Janés tradueix *'dije enfadado'* (l.4), tot rebaixant la descripció de la intensitat de la intervenció del pallaso. Però és en les intervencions directes dels personatges on cal comentar més aspectes, especialment en les del pallaso. Gairebé sempre es tracta de 'neutralitzacions' d'expressions o d'estructures col·loquials i de baixa formalitat.

En els parlaments de Sommerwild, cal comentar les següents qüestions:

– A la línia 8, el prelat formula irònicament la següent pregunta al pallaso, recurrent a l'ús de la partícula *'wohl'*: *'Sie sind wohl nach Bonn gekommen, um uns allen telefonisch Feindschaft anzusagen?'* (l.7-8, 'No deu pas haver vingut a Bonn per declarar-nos per telèfon a tots nosaltres la seva enemistat?'). Janés no recull aquest element de la ironia, de manera que la pregunta adquireix un to molt més sec i inquisitori: *'¿Ha venido a Bonn para comunicarnos su enemistad por teléfono?'* (l.8-9)

– Una mica més endavant, Sommerwild, pretén rebaixar altra vegada la tensió de la conversa a través d'una pregunta que conté una reflexió i està formulada amb un llenguatge molt planer, i també inclou una interjecció inicial destinada a desdramatitzar la situació: *'Ach,... kommt es wirklich so sehr darauf an?'* (l.10, 'Au va ... té tanta importància això realment?'). L'ús de l'adverbi *'wirklich'* contribueix a emfasitzar aquest intent de treure ferro a l'assumpte. Janés torna a traduir d'una forma excessivament seca i concisa: *'Ah, ¿tan decisivo es este hecho?'* (l.11). A banda de recórrer a un lèxic més formal, la frase està exempta de qualsevol element expressiu, i fins i tot la interjecció inicial, *'Ah'*, és massa neutra.

– Una mica després, i com a resposta a l'amenaça d'assassinat doble que formula el pallaso, en la qual inclou com a víctimes Sommerwild i Züpfner, el prelat torna a intentar reconduir la conversa, ara ja amb la paciència una mica esgotada: *'»Ach Gott«, sagte er ärgerlich, »lassen Sie Heribert doch aus dem Spiel.«* (l.24, 'Per Déu –digué ell molest– no hi barregi Heribert, sisplau'). Els signes de rebaixament de tensió són la interjecció inicial, el fet de referir-se a Züpfner amb el nom de fonts i l'ús de la partícula

‘*doch*’ que expressa alhora impaciència, i és pròpia del llenguatge parlat. És important també recollir aquí l’apreciació del narrador, que descriu el to de Sommerwild com a ‘*ärgerlich*’, és a dir, un to enutjat, molest, però encara no ‘*enfadado*’, com tradueix Janés. La traductora no recull tots els elements de rebaixament de tensió, o de matisació de les paraules de Sommerwild i tradueix: ‘*¡Dios santo! –dijo enfadado– ¡No mezcle a Heribert en este asunto!*’ (1.27), oració que podria semblar més aviat una amenaça en tota regla.

– Al capdavant de la conversa reproduïda en aquest fragment, i quan sembla que la discussió ha arribat a un punt mort, després d’una queixa i d’una acusació formulades pel pallaso, Sommerwild li respon de la següent manera amb la intenció de deixar clara quina és la situació: ‘*Ich werfe Ihnen gar nichts vor.*’ (1.60, ‘Jo no li retrec res de res’), L’ús de ‘*gar*’ davant del pronom ‘*nichts*’ serveix al prelat per emfasitzar que el que ell vol és crear concòrdia i no al revés. La traducció de Janés torna a ser molt seca i poc matisada: ‘*No le reprocho nada*’ (1.62), i prescindeix, com he comentat més amunt, de l’explicitació del subjecte oracional, gramaticalment supèrflua, però des del punt de vista expressiu molt important.

Pel que fa al pallaso, cal fer les següents observacions:

– Ja hem vist com Sommerwild en un moment de la conversa explicava el conflicte intern de Marie com una lluita entre ‘natura i sobrenatura’. La resposta immediata del pallaso és despectiva i burleta. L’original fa: ‘*Ach ... wo ist denn da die Übernatur?*’ (1.32, ‘Ah ... i on para aquí, la sobrenatura’). Amb aquesta resposta el pallaso vol caricaturitzar l’aire de superioritat del prelat utilitzant un llenguatge artificial i pretensions en una pregunta formulada de forma absolutament col·loquial. La resposta en la traducció de Janés perd part d’aquest valor, perquè no és prou despectiva, en part per la traducció de ‘*Übernatur*’ per un terme habitual en castellà ‘*sobrenatural*’. La traducció fa: ‘*Ah, ¿y dónde está eso sobrenatural?*’ (1.34)

– Una mica més endavant, en el mateix context, el prelat retreu al clown ignorància teològica absoluta, a la qual cosa contesta indignat el pallaso: ‘*Soviel verstehe ich aber davon, ..., daß ihr Katholiken einem Ungläubigem wie mir gegenüber so hart seid...*’ (1.35-36, ‘Però n’entenc prou per saber ... que vosaltres els catòlics sou tan durs amb un no creient com jo...’). La traducció de Janés fa: ‘*Pero lo que sí entiendo es que ustedes, los católicos, se comportan con un infiel como yo de una manera tan dura...*’ (1.37-38). A banda del problema amb ‘*infel*’, que ja he analitzat, Janés no recull

el canvi brusc de tracte en el discurs del pallaso, que, de cop, tuteja el prelat. A més, quan es refereix al grup de catòlics ho fa amb un menyspreu absolut *'ihr Katholiken'*, sense comes, to que Janés, fent ús d'una aposició explicativa, *'ustedes, los católicos,..'* desvirtua.

– La intervenció anterior del clown acaba amb la referència al contracte matrimonial, que ja hem analitzat a la traducció de Casas. Janés tampoc no acaba de reproduir el to d'indignació de Hans. L'original fa: *'und das alles im Grunde genommen nur wegen eines idiotischen Fetzens Papier, den der Staat – der Staat ausstellen muß'* (l.36-38, 'i tot plegat en el fons només per causa d'un estúpid tros de paper que l'Estat, l'Estat ha d'estendre.'). La traducció de Janés: *'y todo esto en el fondo sólo por un papelucho que tiene que expedir... el Estado'* (l.39-40). A la frase de Janés, hi falta l'adjectiu *'idiotisch'*, i encara que el sintagma *'Fetzens Papier'* es converteixi adequadament en *'papelucho'*, es perd la contundència de l'expressió del clown. La frase de Janés, a banda, no acaba amb la repetició emfàtica de la paraula *'Staat'*, que, sigui quina sigui la interpretació que li donem, apareix repetida en el text, sinó que acaba amb uns tres punts suspensius que fàcilment poden induir a pensar que el pallaso no sap amb exactitud qui estén aquest document.

– Encara cal comentar la no adaptació de dues partícules del text original, elements que, com hem anat veient al llarg del text, són dipositaris de matisos expressius importants. Apareixen en la mateixa intervenció del clown: a la línia 44 de l'original, diu el protagonista, tot aventurant una suposició, que és un atac: *'Ich bin wohl nicht feinsinnig und nicht Künstler... genug'* (l.44-45, 'Segurament no sóc prou sensible, ni prou artista...'), Janés ho converteix en una afirmació contundent: *'No soy lo suficientemente delicado y artista...'* (l.45-46). A la línia 46 de l'original, el clown aventura una frase hipotètica de Sommerwild, molt expressiva i molt sarcàstica gràcies a l'ús de la partícula *'doch'*, que reforça l'obvietat del que es diu: *'Schnier, hätten Sie's doch beim Konkubinat gelassen.'* ('Schnier, home, si ho hagués deixat en un concubinat.) Reforça el caràcter col·loquial de l'expressió el fet que el pronom neutre *'es'* aparegui elidit, *'Sie's'*, elisió característica de la llengua parlada i poc formal. Janés tradueix: *'Schnier, hubiera podido seguir con el concubinato'* (l.47-48), oració en què no és recognoscible cap expressivitat per part de qui la formula.

Per acabar aquest apartat cal referir-se breument altra vegada a la veu del narrador. En el darrer paràgraf, ja ho he comentat a CAMP, Janés comet algunes



imprecisions lèxiques que afecten també el TENOR, perquè no reproduïen l'estat en què es troba el narrador: *'Ich schwieg. Er hatte recht, die Erkenntnis war schlimm. Marie war weggegangen, und sie hatten sie natürlich mit offenen Armen aufgenommen...'* (l.61-62, 'Vaig callar. Tenia raó, la constatació era terrible. Marie se n'havia anat, i evidentment ells l'havien acollida amb els braços oberts...') La traducció de Janés no recull exactament la sensació de desassossec complet del pallasso, sinó que el mostra més aviat expectant. Fa: *'Me mantuve en silencio. Tenía razón, malo era reconocerlo. Marie se había ido y como era natural la habían acogido con los brazos abiertos'* (l.63-64)

### ELABORACIÓ FORMAL

Hi ha, com comentava a l'inici, una modificació d'un tret formal del text original en la traducció que resulta sorprenent, perquè no és possible descobrir-ne la motivació. Es tracta de la supressió per part de la traductora de gairebé totes les indicacions de torn de parla que fa el narrador al llarg de la conversa entre el pallasso i el prelat Sommerwild. Els *'sagte ich'* (vaig dir jo) o *'sagte er'* (va dir ell) desapareixen en les següents línies (l.8, 10, 11, 16, 23, 27, 32, 34, 37, 41, 42, 51, 57). Aquesta freqüència amb què el narrador interromp el discurs dels interlocutors té la funció precisament de recordar que la discussió és, en el fons, narrada, i que el narrador observa i reviu l'enfrontament, i que en el fons és ell qui ens el torna a reproduir. A banda de les supressions, hi ha tres alteracions en l'ús d'aquest element:

– A la línia 13 de la traducció la col·locació d'aquesta marca divergeix de la seva col·locació en l'original, tot normalitzant la seva posició en la frase i no interrompent de forma brusca, com passa al text original, un període sintàctic: *'Sé muy bien que no me tiene simpatía –dijo–'*, quan en l'original tenim: *'»Ich weiß sehr wohl«, sagte er, »daß Sie mich nicht mögen«* (l.11, 'Sóc ben conscient –va dir ell– que no li caic bé, a vostè'). El fet d'interrompre el període sintàctic al mig de la seva formulació ens recorda l'existència del narrador, com deia, i reforça l'atenció en el que s'està dient; d'alguna manera la situació guanya en tensió i dramatisme perquè el narrador va intercalant esperes. La traductora, en canvi, sembla voler respectar el període sintàctic complet i no interrompre una formulació, que en l'original està interrompuda.

– A la línia 17 de la traducció, Janés escriu: *' – No –dijo con voz clara–'*, mentre

en l'origina tenim: '»Nein«, sagte er, seine Stimme klang klar...' (l.15, '–No –va dir ell, la seva veu sonava clara–'). La separació dels comentaris sembla important perquè al comentari habitual se n'hi afegeix un altre que centra ara l'atenció del lector.

– Un últim cas a comentar perquè il·lustra clarament la funció d'aquesta acotació conversacional, el trobem en una repetició de les línies 40-41: '»Sie verwechseln Anlaß und Ursache«, sagte er, »ich verstehe Sie, Schnier«, sagte er, »ich verstehe Sie.« ('– Confon l'ocasió amb la causa, vostè –va dir–, l'entenc, Schnier –va dir–, l'entenc.'). En aquest passatge queda clar que aquestes petites intervencions tenen, efectivament, una funció en la reproducció de la conversa, i que s'han de respectar igual com la resta del text. La insistència de la presència del narrador aquí eleva el dramatisme del que es diu, ressalta la importància i concentra l'atenció en les paraules del prelat, que d'altra manera s'escaparien en el descabdellament continuat de la conversa. Janés fa: 'Confunde usted motivación y causa. Le comprendo, Schnier, le comprendo' (l. 40) i després segueix amb una altra frase.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Si fins ara havíem vist que la traducció de Janés era molt escrupolosa en la reproducció dels matisos i de les característiques del text original, en aquest fragment dialogat veiem que en el text traduït cal assenyalar una sèrie de divergències en relació al text original que tenen com a efecte, en darrer terme, una alteració de la naturalesa del text. Hi ha un anivellament de registres a causa de la supressió de nombrosos elements expressius i col·loquials del text original, i també una reducció de veus, amb la pràctica desaparició de la veu de narrador en tot el passatge. Les alteracions de Janés a CAMP, TENOR i a ELABORACIÓ FORMAL contribueixen a fer aquest passatge més monòton i més poc diferenciat, menys expressiu.

## **Anàlisi de la traducció catalana de Carme Gala**

La traducció de Carme Gala presenta algunes imprecisions a CAMP, motivades bàsicament per l'afany explicatiu en la traducció, algunes alteracions en el tractament del TENOR, i, igual com en la traducció de Janés, en l'ELABORACIÓ FORMAL també cal consignar la supressió de bona part de les indicacions del narrador.

### REGISTRE

#### CAMP

##### *Lèxic*

Els punts conflictius pel que fa a l'adequació en la traducció del lèxic són els següents:

– En una de les seves primeres intervencions, el prelat Sommerwild intenta deixar molt clar quin paper té cadascú en la conversa, i així formula la frase següent: *'und Sie werden mir das Recht zugestehen müssen, gewisse Ordnungen ... durchzusetzen'* (1.12-13, 'i haurà d'atorgar-me el dret de fer prevaler certes ordenacions...'). Gala va un pas més enllà en les atribucions que el mateix Sommerwild s'autoconcedeix: *'i haurà de reconèixer que tinc el dret de fer prevaler certs ordres...'* (1.14). És diferent atorgar o concedir un dret, a haver de reconèixer que aquest dret es té; bàsicament, malgrat que el fons semàntic sigui el mateix, hi ha una implicació de matisos diferent a l'hora de fixar quina és la relació comunicativa que Sommerwild vol establir amb el seu adversari dialèctic: clara i concisa, sí, però cordial i dialogant, i l'opció de Gala és massa taxativa.

– També és força problemàtic el tractament que Gala fa del passatge on Sommerwild parla del conflicte en què es troba Marie en abandonar el pallaso, i que el prelat defineix amb les termes de *'Widerstreit zwischen Natur und Übernatur'* (1.30-31, 'en conflicte entre natura i sobrenatura'). En l'oració el prelat vol deixar clar al clown que Marie va prendre lliurement la decisió d'abandonar-lo, per bé que condicionada pel conflicte ja esmentat. La traducció de Gala planteja una situació diferent i els termes estan traduïts de forma molt inadequada: *'Sí, d'una manera totalment voluntària, tot i que possiblement perquè la natura estava en contradicció amb l'ordre sobrenatural'* (1.30-31). La traducció de Gala pretén ser explicativa i aclarir el que el prelat ha volgut dir, però en realitat afegeix elements molt distorsionadors a la frase. La justificació en la frase de Gala és molt menys personal i està plantejada de forma molt més transcendental: no és Marie, en el text de Gala, la que pateix un conflicte sinó la natura:

*'la natura estava en contradicció amb l'ordre sobrenatural'*. La justificació en el text de Gala és molt més elaborada, explicativa, i molt menys efectista, i en el fons caricaturesca, que en el text original. Les connotacions freudianes també es perden com fins ara a totes les traduccions en traduir *'Übernatur'* per l'adjectiu *'sobrenatural'*.

– També és problemàtica la traducció de Gala del terme *'Ungläubigen'* (l. 36, 'no creient'). Gala opta pel terme *'agnòstic'* (l.35), que és un terme molt més precís des del punt de vista teològic, fet que té la seva importància en aquesta conversa.

– Altres termes que no reben un tractament adequat són: *'Sie verkennen den theologischen Kern...'* (l.47, 'Vostè malinterpreta el nucli teològic...'), que Gala tradueix per *'vostè no veu el fons teològic...'* (l.45), rebaixant també així la consideració que el prelat pugui tenir de la preparació intel·lectual del pallaso, ja prou minsa. Tampoc és adequat el terme *'Verein'* (l.50, 'associació') que el pallaso utilitza per referir-se de forma despectiva a l'Església Catòlica, i que Gala tradueix amb un terme menys despectiu: *'lliga'* (l.48). Finalment cal parlar del terme *'bestehen'* en la frase: *'Wenn Sie auf Recht und Gesetz bestehen...'* (l.57-58, 'Si vostè s'atén al dret i a la llei...'), que Gala tradueix per un terme excessivament emocional i no aplicable en aquesta situació: *'Si s'aferra a la llei i al dret...'* (l.55-56)

### *Text*

La voluntat per part de la traductora de precisar la significació de les frases i de les connexions entre elles es manifesta textualment en dos passatges concrets. Es tracta exactament dels mateixos passatges que Janés precisava en la seva traducció, i les solucions emprades per Gala també són les mateixes: *'El sorprendrà, però jo sí que l'aprecio...'* (l.13); en l'oració original, la conjunció *'però'* no hi és: *'es wird Sie überraschen, ich mag Sie'* (l.11-12, 'el sorprendrà, vostè a mi sí'). En segon lloc cal comentar un doble punt en la següent connexió de la línia 40, separada per un punt en l'original: *'la conseqüència serà un doble adulteri: el que Marie cometrà...'* (l.40), a l'original: *'die Folge wird ein doppelter Ehebruch sein. Der, den Marie begeht...'* (l.42-43).

A banda d'aquesta qüestió, a la línia 20 trobem una resposta del prelat Sommerwild a una pregunta del pallaso, que en la formulació de Gala resulta equívoca. L'original (pregunta/resposta) fa: *'»Warum sagen Sie Person und nicht Marie?« »Weil mir daran liegt, die Sache so objektiv wie nur möglich zu halten«'* (l.17-18, '– Per què

diu persona i no Marie? – Perquè per mi és important de mantenir l'assumpte tan objectiu com pugui ser'), Gala tradueix: '*–Per què diu persona i no Marie? Perquè em pertoca mantenir-hi el màxim d'objectivitat*' (1.19-20). D'una banda ens trobem amb la referència del pronom 'hi'; tal com ho formula Gala, sense traduir '*die Sache*' ('l'assumpte', 'la cosa'), aquest pronom només pot referir-se a Marie, amb la qual cosa, el prelat afirmaria que només és objectiu amb Marie. D'altra banda cal comentar que la traducció del verb '*weil es mir daran liegt*', per '*em pertoca*', tampoc no és adequada: en la traducció s'entén que Sommerwild actua només perquè és el seu deure objectiu; en canvi en el text original la qüestió té clarament connotacions d'implicació personal i subjectiva. Més que res, però, cal destacar l'estranyesa que provoca aquesta frase en la lectura, perquè no acaba de construir un significat coherent en el text.

## TENOR

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

En la traducció de Gala cal consignar un anivellament cap amunt del registre emprat pels interlocutors i el narrador, que té com a conseqüència una disminució de la seva expressivitat i també una pèrdua del seu contrast com a personatges. L'elevació del registre en el cas de Gala es produeix no només a través del tractament inadequat d'algunes expressions o formes especialment col·loquials del text original, sinó en general també per la tria de paraules o construccions més formals o més literàries, fet que ja hem pogut observar en l'anàlisi d'altres fragments. Es fa difícil, segons com, destriar la naturalesa d'aquests elements, de manera que agruparé tots els comentaris segons les veus que es vegin afectades.

Pel que fa al pallaso convé assenyalar els següents exemples:

– A l'inici diu: '*und wenn hier etwas Doppeltes geschieht*' (1.5-6, 'i si aquí està passant alguna cosa doble'), i Gala tradueix: '*I en cas d'haver-hi res doble*' (1.5-6), context on particularment el pronom '*res*' té un efecte molt literari. A banda d'això, amb l'ús del verb 'haver-hi' per traduir '*geschehen*' ('passar, esdevenir') perdem la noció de flux en l'acció.

– A la línia 38 diu el pallaso '*im Grunde genommen nur wegen eines idiotischen Fetzens Papier*' ('en el fons només per causa d'un estúpid tros de paper'), i Gala tradueix: '*i en el fons, tot plegat només per un maleït tros de paper*' (1.37-38), tot evitant recórrer a una paraula malsonant com és el cas de '*idiotisch*'

– A la línia 44 diu: '*indem sie eines Tages mit mir wieder von dannen zieht*' ('el

dia que torni a **tocar el dos** amb mi'), i Gala emprà una solució més neutral '*el dia que el deixarà per tornar amb mi*' (1.41-42)

– A la línia 50, el pallasso diu de forma caricaturesca: '*und für euren Verein eine wichtige Glaubenslokomotive?*' ('i per a la vostra associació una important locomotora de la fe?'), i Gala tradueix '*i que és una bona locomotora per a la vostra lliga?*' (1.47 - 48), tot emprant la paraula '*lliga*', que per referir-se a una institució com l'Església no implica tan menyspreu com 'associació'. L'oració perd força, a més a més, pel fet que Gala no tradueix 'locomotora de la fe', com sembla que caldria fer, i part de l'efecte humorístic pretès pel pallasso es perd.

Pel que fa al narrador/pallasso, que naturalment participa dels mateixos trets lingüístics que el personatge/pallasso, encara que la seva situació comunicativa sigui diferent, cal observar els següents aspectes del darrer paràgraf:

– '*...die Erkenntnis war schlimm ... sie hatten sie natürlich mit offenen Armen aufgenommen, aber wenn sie hätte bei mir bleiben wollen, hätte keiner sie zwingen können, zu gehen*' (61-63, '*...la constatació era terrible..., i evidentment ells l'havien acollida amb els braços oberts, però si ella s'hagués volgut quedar amb mi, ningú no l'hauria pogut obligar a marxar.*') El registre de l'original és molt neutral i fins hi ha una frase en què l'ordre dels elements no s'ajusta exactament al que la gramàtica prescriu; es tracta de l'oració subordinada '*wenn sie hätte bei mir bleiben wollen*' on el verb conjugat no ocupa el lloc que en aquesta estructura li pertoca '*wenn sie bei mir hätte bleiben wollen*': La traducció de Gala fa: '*...era terrible reconèixer-ho ... ells l'havien rebuda amb els braços oberts, però si hagués volgut restar amb mi, ningú no l'hauria poguda forçar a anar-se'n.*' (1. 59-61). Els elements de la traducció que he ressaltat amb negreta són els que es poden considerar d'un registre més formal. És difícil trobar una solució de formalitat neutral per a l'infinitiu '*reconèixer-ho*', amb el pronom '*ho*' al darrere, però aquesta combinació té una connotació formal perquè no s'articula ni pronuncia mai així en un registre lingüístic neutral o de formalitat mitjana. Pel que fa a la concordança del participi amb el complement directe, en el primer cas, '*rebuda*', podria considerar-se molt habitual, però en el segon, on forma part d'una perífrasi verbal complexa, té un efecte formalitzant. El verb '*restar*' també és clarament literari i la doble negació '*ningú no*' també.

Pel que fa a les intervencions del prelat Sommerwild, en la traducció de Gala desapareixen les partícules eminentment expressives, amb les quals el personatge matisa les seves intervencions en un sentit o en un altre, com ja hem anat veient:

– A la línia 10 apareix ‘*Ach... kommt es **wirklich** so sehr darauf an?*’ (‘Au va ...té tanta importància realment això’), i Gala tradueix: ‘*Ah! Tanta importància té això?*’ (1.11)

– A la línia 24 diu el prelat: ‘*lassen Sie Heribert **doch** aus dem Spiel*’, i Gala Tradueix: ‘*Deixi Heribert de banda*’ (1.24), en una ordre molt seca.

### ELABORACIÓ FORMAL

De la mateixa manera que en el text de Janés, també en la traducció de Gala desapareixen la majoria de les indicacions i interrupcions fetes pel narrador al llarg del diàleg mantingut per Sommerwild i el clown en aquest passatge, i l’efecte és naturalment el mateix. Les supressions dels ‘*vaig dir*’, ‘*va dir*’ es produeixen en les següents línies: 1.11, 16, 21, 25, 30, 32, 35, 39, 40 i 47. A més, hi ha tres modificacions a comentar:

– A la línia 13 hi ha un desplaçament de la indicació cap al final de la frase, motivat per la intenció de respectar i no trencar un període sintàctic: ‘*Sé prou bé que no m’aprecia –continua–*’; la indicació del narrador hauria d’anar després del ‘*prou*’. Amb aquest desplaçament, Gala, com feia Janés, sóna prioritat a la fluïdesa del diàleg en detriment d’el’expressivitat.

– Cal parlar, encara, de dues modificacions: la primera té lloc a la línia 17, i Gala, com Janés, converteix dues indicacions del narrador, separades per coma: ‘*sagte er, seine Stimme klang klar*’ (1.15, ‘*va dir ell, la seva veu sonava clara*’) en una de sola: ‘*la seva veu sonà clara*’. I finalment cal parlar d’una petita modificació de la línia 39 en què Gala afegeix un complement indirecte ‘*em va dir*’, que personalitza aquesta situació, que en l’original no hi és. El context té un dramatisme especial; és el passatge on Sommerwild es mostra més comprensiu: ‘*L’entenc, Schnier –em va dir–, l’entenc.*’ (1.39)

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Les alteracions que hem vist en la traducció de Gala tenen com a efecte que els personatges presentin menys contrastos que en l’original i que el registre lingüístic de què es valen sigui també més homogeni, en general pertanyent a un registre més elevat

de la llengua. D'altra banda, i igual com passava amb la traducció de Janés, l'estructura del diàleg, comentada a ELABORACIÓ FORMAL, es veu alterada per la supressió de les intervencions del narrador, aparentment insignificants, però amb un valor prosòdic evident de cara a destacar i subratllar parts dels enunciats.



#### 2.2.4. Anàlisi del quart fragment

##### **Text original**

Es wird geflüstert in der Stadt, gnädige Frau, daß Sie Ihre Kinder nackt umherlaufen lassen. Das geht zu weit. Und Sie haben ein kleines m vergessen, gnädige Frau, an entscheidender Stelle; wenn Sie sagen, daß Sie nur einen Mann lieben –hätten Sie sagen müssen: meinen. Es wird auch geflüstert, daß Sie über den dumpfen Groll

5 lächeln, den jeder hier gegen den nährt, den sie den Alten nennen. Sie finden, daß alle ihm auf eine vertrackte Weise ähnlich sind. Schließlich – finden Sie – halten sich alle für so unersetzlich, wie er sich hält, schließlich lesen alle Kriminalromane. Natürlich passen die Umschläge der Kriminalromane nicht in die geschmackvoll eingerichteten Wohnungen. Die Dänen haben vergessen, ihren Stil auf die

10 Umschläge für Kriminalromane auszudehnen. Die Finnen werden so schlau sein und ihre Umschläge den Stühlen, Sesseln, Gläsern und Töpfen anpassen. Sogar bei Blothert liegen Kriminalromane herum, waren nicht schamhaft genug versteckt an jenem Abend, als man das Haus besichtigte.

Immer im Dunkel, gnädige Frau, in Kinos und Kirchen, in dunklen Wohnzimmern

15 bei Kirchenmusik, die Helligkeit der Tennisplätze scheuend. Viel Geflüster. Die Dreißig-, die Vierzig-Minuten-Beichten im Münster. Kaum verhohlene Empörung im Blick der Wartenden. Mein Gott, was hat denn die soviel zu beichten: hat den hübschesten, nettesten, fairsten Mann. Richtig anständig. Eine entzückende kleine Tochter, zwei Autos.

20 Die gereizte Ungeduld da hinterm Gitter, das endlose Hin- und Hergeflüster über Liebe, Ehe, Pflicht, Liebe und schließlich die Frage: »Nicht einmal Glaubenszweifel –was fehlt Ihnen denn, meine Tochter?«

Du kannst es nicht aussprechen, nicht einmal denken, was ich weiß. Dir fehlt ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker, keiner Kirche steuerpflichtig.

25 Ich humpelte vom Balkon ins Badezimmer, um mich zu schminken. Es war ein Fehler gewesen, Vater ungeschminkt gegenüberzustehen und gegenüberzusitzen, aber ich hatte mit seinem Besuch ja am wenigsten rechnen können. Leo war immer so erpicht drauf gewesen, meine wahre Meinung, mein wahres Gesicht, mein wahres Ich zu sehen. Er sollte es sehen. Er hatte immer Angst vor meinen »Masken«, vor

30 meiner Spielerei, vor dem, was er »unernst« nannte, wenn ich keine Schminke trug.

Mein Schminkkoffer war noch unterwegs zwischen Bochum und Bonn. Als ich im Badezimmer das weiße Wandschränkchen öffnete, war es zu spät. Ich hätte daran denken müssen, welche tödliche Sentimentalität Gegenständen innewohnt. Maries Tuben und Tiegel, Fläschchen und Stifte: es war nichts mehr davon im Schrank, und  
35 daß so eindeutig *nichts* mehr von ihr darin war, war so schlimm, als wenn ich eine Tube oder einen Tiegel von ihr gefunden hätte. Alles weg. Vielleicht war Monika Silvs so barmherzig gewesen, alles einzupacken und wegzutun. Ich blickte mich im Spiegel an: meine Augen waren vollkommen leer, zum erstenmal brauchte ich sie nicht, indem ich mich eine halbe Stunde lang anblickte und Gesichtsgymnastik trieb,  
40 zu leeren. Es war das Gesicht eines Selbstmörders, und als ich anfang, mich zu schminken, war mein Gesicht das Gesicht eines Toten. Ich schmierte mir Vaseline übers Gesicht und riß eine halb eingetrocknete Tube weißer Schminke auf, quetschte heraus, was noch drin war, und schminkte mich vollkommen weiß: kein Strich Schwarz, kein Tupfer Rot, alles weiß, auch die Brauen überschminkt; mein Haar sah  
45 darüber wie eine Perücke aus, mein ungeschminkter Mund dunkel, fast blau, die Augen, hellblau wie ein steinerner Himmel, so leer wie die eines Kardinals, der sich nicht eingesteht, daß er den Glauben längst verloren hat. Ich hatte nicht einmal Angst vor mir [...] Es gab also außer Schwarz, Dunkelbraun und Blau noch eine Alternative, die Rot zu nennen wieder zu euphemistisch und zu optimistisch wäre, es  
50 war Grau mit einem sanften Schimmer von Morgenrot drin. Eine traurige Farbe für eine traurige Sache, in der vielleicht sogar Platz für einen Clown war, der sich der schlimmsten aller Clownsünden schuldig gemacht hatte: Mitleid zu erregen. [...] Ich ging vom Spiegel weg; es gefiel mir zu gut, was ich dort sah, ich dachte keinen Augenblick daran, daß ich es selbst war, den ich sah. Das war kein Clown mehr, ein  
55 Toter, der einen Toten spielte.

## Traducció de treball

Corre el rumor per la ciutat, distingida senyora, que deixa voltar els seus fills despullats. Això va massa lluny. I ha oblidat un petit detall, distingida senyora, en un lloc decisiu; quan diu que només estima un home, hauria d'haver dit: el meu. També corre el rumor que vostè es riu del sord ressentiment que tothom alimenta aquí en  
5 contra d'aquell que anomenen el Vell. Troba vostè que d'una manera enrevessada tothom s'hi assembla. Al cap i a la fi –troba vostè– tothom es considera tan insubstituïble com ell ho fa, al cap i a la fi tothom llegeix novel·les policíiques. Evidentment les cobertes de les novel·les policíiques desentonen en les cases moblades amb tant de gust. Els danesos han oblidat d'estendre el seu estil fins a les  
10 cobertes de les novel·les policíiques. Els finesos seran molt astuts i adaptaran les seves cobertes a les cadires, butaques, vasos i cassoles. Fins i tot a casa de Blothert hi ha escampades novel·les policíiques pertot arreu, no estaven prou pudorosament amagades aquell vespre en què hom visità casa seva.

Sempre a les fosques, distingida senyora, a cinemes i esglésies, en sales d'estar  
15 fosques sentint música sacra, tement la claror de les pistes de tennis. Molts rumors. Les confessions de trenta, quaranta minuts, a la catedral. Indignació a penes dissimulada en els que esperen. Déu meu, què carai confessa tant aquesta: té l'home més ben plantat, més simpàtic, més honrat. Ben bé com cal. Una filleta encisadora, dos cotxes.

20 La irritada impaciència allà darrere de les gelosies, l'interminable xiuxiueig sobre amor, matrimoni, obligació, amor i al final la pregunta: «Ni tan sols dubtes de fe – què troba a faltar, doncs, filla meva?»

No pots expressar-ho, ni tan sols pensar el que jo sé. Et falta un pallasso, denominació oficial de la professió: còmic, no contribuent de cap església.

25 Vaig anar ranquejant des del balcó fins al bany per tal de maquillar-me. Havia estat un error d'estar-me dret i seure sense maquillar davant del pare, però amb la seva visita és amb el que menys podia comptar. Leo tenia la fixació de voler veure sempre la meva veritable cara, la meva veritable opinió, el meu veritable jo. Que ho veiés, doncs. Sempre tenia por de les meves «màscares», de les meves criaturades, d'allò  
30 que ell anomenava «poc seriós» quan jo no duia maquillatge. El meu maletí de maquillatge viatjava encara entre Bochum i Bonn. Quan vaig obrir al bany l'armariet de paret blanc, ja era massa tard. Hauria d'haver pensat en el mortífer sentimentalisme inherent als objectes. Els tubs i els pots de Marie, les ampolletes

i els llapis: ja no en quedava res a l'armari, i que d'una manera tan òbvia no hi  
35 hagués *res* més d'ella a dintre era tan terrible com si hagués trobat un tub o un  
pot seus. Tot fora. Potser Monika Silvs havia estat tan compassiva de recollir-ho i  
llençar-ho tot. Em vaig mirar al mirall: els meus ulls estaven completament buits, per  
primera vegada no necessitava, tot mirant-me durant mitja hora i fent gimnàstica  
facial, buidar-los. Era la cara d'un suïcida, i quan vaig començar a maquillar-me la  
40 meva cara era la cara d'un mort. Em vaig escampar vaselina per damunt la cara i  
vaig aconseguir obrir un tub de maquillatge blanc mig sec, vaig espremer el que  
encara quedava a dins i em vaig maquillar completament de blanc: cap ratlla negra,  
cap mica de vermell, tot blanc, les celles també cobertes pel maquillatge; per sobre  
de tot el meu cabell semblava una perruca, la meva boca sense maquillar fosca,  
45 gairebé blava, els ulls, blau clar com un cel de pedra, tan buits com els d'un cardenal  
que no es confessa que fa temps que ha perdut la fe. Ni tan sols tenia por de mi  
mateix [...] Hi havia, doncs, a banda del negre, el marró fosc i el blau una altra  
alternativa encara, que anomenar-la vermell també seria massa eufemístic i massa  
optimista; era gris amb un lleu reflex de vermell crepuscular. Un color trist per a una  
50 cosa trista, en la qual fins i tot hi havia lloc per a un pallaso que havia comès el  
pitjor de tots els pecats que un pallaso pot cometre: despertar compassió [...] Vaig  
allunyar-me del mirall; m'agradava massa el que hi veia, ni un sol moment vaig  
pensar que era jo mateix aquell que veia. Ja no era un pallaso allò, un mort que feia  
de mort.

## Traducció castellana 1 (Lucas Casas)

Se rumorea por la ciudad, señora mía, que usted deja que sus niños anden desnudos. Es demasiado. Y una vez, al hablar, se descubrió usted con imprudencia: dijo que quería a «un hombre», en vez de decir a «mi marido». Se rumorea también que usted se sonríe ante el resentimiento sordo que aquí alimentan todos contra ese viejo  
5 carcamal político que nunca acaba de marcharse. A usted le parece que todos son como él, con menos descaro. Todos se creen imprescindibles. Todos leen novelas policíacas. Y claro que es una pena que las tapas de las novelas policíacas no encajen en los pisos decorados con tanto gusto. Los daneses han olvidado extender su estilo a las tapas de las novelas policíacas. Los finlandeses serán más listos, y ofrecerán  
10 sobrecubiertas por el estilo de sillas, sillones, copas y ollas. Hasta en casa de Blothert se encuentran novelas policíacas; no estaban bastante escondidas aquella noche en que registraron la casa.

Siempre a oscuras, señora mía, en el cine y en la iglesia, a oscuras en la sala oyendo música sacra, siempre huyendo de la claridad de las pistas de tenis. Muchos susurros.  
15 Las confesiones de treinta y cuarenta minutos en la catedral. Indignación apenas disimulada en los rostros de los que aguardan. Dios mío, ¿qué pecados tendrá que confesar?: tiene el más encantador, guapo y honrado marido. Bonísima persona. Una hijita encantadora, dos coches.

Irritada impaciencia detrás de la reja, el inacabable susurro que va y viene sobre el  
20 amor, el matrimonio, el deber, el amor, y por último la pregunta: «Pero si ni siquiera se entibia su fe, ¿por qué sufre usted, hija mía?»

Tú no puedes expresar, ni siquiera pensar, lo que yo sé. Sufres por un payaso, de profesión designada oficialmente como «cómico», no afiliado a ninguna iglesia. Desde el balcón fui cojeando al cuarto de baño para maquillarme. Fue un error  
25 encararme con papá sin maquillaje, pero su visita era la que menos esperaba. Leo estaba siempre tan ávido por saber mi verdadera opinión, por ver mi verdadero rostro, mi verdadero yo. Esta vez lo vería. Él siempre tuvo miedo de «mi máscara», de mi frivolidad, de lo que él llamaba «no serio», cuando yo no llevaba maquillaje. Mi maletín estaba aún en camino entre Bochum y Bonn. En el cuarto de baño abrí el  
30 armario blanco de la pared. Demasiado tarde ya, una vez abierto. Debí pensar antes en el mortífero sentimentalismo que late en los objetos. Los tubos y los tarros, los frasquitos y los lápices de Marie: nada había ya en el armario, y el que tan marcadamente no hubiese *nada* de ella dolía tanto como encontrar un tubo o un tarro

suyo. No quedaba nada. Puede que Monika Silvs, compasiva, lo empaquetara todo y  
35 se lo llevara. Me miré en el espejo: mis ojos estaban completamente vacíos, por  
primera vez no tuve necesidad de vaciármelos antes de pasar media hora mirándome  
al espejo y haciendo gimnasia facial. Era el rostro de un suicida, y cuando comencé a  
maquillarme mi rostro era el de un muerto. Me extendí vaselina por toda la cara y  
40 desgarré un tubo de maquillaje blanco que estaba medio seco, extraje lo que pude y  
me teñí del todo blanco: ningún trazo negro, ni un punto rojo, todo blanco, incluso  
las cejas. Encima, el pelo parecía una peluca; la boca no maquillada era oscura, casi  
azul; los ojos azul claro como un cielo de verano, vacíos como los de un cardenal  
que se niega a reconocer que hace tiempo que ha perdido la fe. Ni siquiera tenía yo  
miedo de mí [...] Además de lo negro, lo pardo oscuro y lo azul, quedaba otra  
45 opción, y llamarla roja sería demasiado eufemista y demasiado optimista, pero era de  
un gris levemente teñido de aurora. Un triste color para una cosa triste, en la cual  
quizá había lugar para un payaso que se había hecho culpable del peor de los pecados  
en un payaso: despertar compasión [...] Me aparté del espejo; me gustó lo que vi allí,  
ni por un momento pensé que me veía a mi mismo. No era un payaso, era un muerto  
50 que hacía de muerto.

## Traducció castellana 2 (Alfonsina Janés)

Señora, en la ciudad se rumorea que deja correr por ahí a sus hijos desnudos. Eso va demasiado lejos. Y ha olvidado algo, señora, un punto decisivo: cuando dice que sólo ama a un hombre, hubiera tenido que decir: al mío. También corre el rumor de que usted se burla del rencor reprimido que aquí todo el mundo alimenta contra  
5 aquél que llaman el viejo. Usted encuentra que todos se le parecen terriblemente. Por último usted encuentra que todos se consideran tan insustituibles como le ocurre a él y que, al fin y al cabo, todos leen novelas policíacas. Claro que las tapas de las novelas policíacas no armonizan con las cosas decoradas con buen gusto. Los daneses han olvidado extender su estilo a las tapas de las novelas policíacas. Los  
10 finlandeses serán tan astutos que harán que sus tapas armonicen con las sillas, las butacas, los vasos y las cacerolas. Incluso en casa de Blothert andan tiradas las novelas policíacas, y la noche en que registraron la casa no estaban suficientemente escondidas.

Siempre en la oscuridad, señora, en cines e iglesias, en salas de estar, a oscuras,  
15 oyendo música religiosa, evitando la claridad de los campos de tenis. Muchos murmullos. Las confesiones de treinta, de cuarenta minutos en la catedral. Indignación apenas disimulada en la mirada de los que esperan. Díos mío, ¿cómo es que tiene tantas cosas que confesar? Su marido es el hombre más guapo, simpático y educado. Respetable de verdad. Una niñita encantadora, dos coches.  
20 Impaciencia y excitación allí, detrás de la reja, los eternos murmullos sobre amor, matrimonio, deber, amor, y al final la pregunta: «¿Ni siquiera problemas de fe? ¿Qué más necesitas, hija mía?»

No puedes decirlo, ni siquiera pensar lo que yo sé. Necesitas un payaso, denominación oficial de su oficio: cómico. Libre de pagar impuestos a ninguna  
25 iglesia.  
Me fui cojeando del balcón al baño para maquillarme. Había sido un error permanecer frente a mi padre sin maquillar, pero con su visita es con lo que menos había contado. Leo siempre se había obstinado en conocer mi verdadera opinión, mi verdadero rostro, mi verdadero yo. Lo vería. Él siempre sintió miedo de mis  
30 «máscaras», de mi juego, que él denomina «frívolo», cuando no estaba maquillado. La maleta con mis maquillajes todavía estaba en camino, entre Bochum y Bonn. Cuando abrí el armario blanco del baño era demasiado tarde. Hubiera debido recordar el mortal sentimentalismo que es inherente a los objetos. Los tubos y tarros

de Marie, sus botellitas y lápices: en el armario ya no había nada de eso y el hecho de que allí ya no hubiera absolutamente *nada* era tan horrible como si hubiera  
35 encontrado un tubo suyo o un tarro. No había nada. Tal vez Monika Silvs había sido tan compasiva que lo había envuelto todo y se lo había llevado. Me miré al espejo: mis ojos estaban completamente vacíos, por primera vez no tuve necesidad de vaciarlos mirándome durante media hora y haciendo gimnasia facial. Era el rostro de un suicida y cuando empecé a maquillarme mi rostro era el rostro de un cadáver. Me  
40 unté la cara de vaselina y abrí un tubo de maquillaje blanco, medio seco, hice salir lo que aún quedaba y me maquillé totalmente de blanco, sin ninguna raya negra, sin ningún toque rojo, todo blanco, incluso las cejas. Encima el pelo parecía una peluca, mi boca sin maquillar, oscura, casi azul, los ojos, azul claro como un cielo de piedra, tan vacíos como los de un cardenal que no se confiesa a sí mismo, que hace tiempo  
45 ha perdido la fe. Ni siquiera sentí miedo de mí mismo [...] Así pues además del negro, del castaño oscuro y del azul, había otra alternativa; llamarla rojo sería un eufemismo y un optimismo demasiado grande, era gris con un ligero brillo del rojo de la aurora. Triste color para un asunto triste en el que tal vez había lugar incluso para un payaso que ha cometido el peor error que puede cometer un payaso:  
50 despertar compasión [...] Me aparté del espejo; lo que estaba viendo allí me gustaba demasiado; no pensé ni por un momento que era yo aquel a quien veía. Ya no era un payaso sino un muerto haciendo de muerto.



## Traducció catalana (Carme Gala)

A la ciutat corren rumors, senyora meva, diuen que deixa que els seus fills corrin despullats. Això passa de mida! I s'ha oblidat de dir una petita cosa, senyora meva, la qüestió més important: si afirma que solament estima un home, hauria d'haver dit «el meu» home. També corre el rumor que vostè se'n riu, del sord ressentiment que  
5 tothom alimenta contra el qui vostè anomena el vell. Vostè troba que, d'alguna manera rara, tots se li assemblen. Al capdavant –segons que vostè troba–, tots es creuen tan insubstituïbles com ell, al capdavant tots llegeixen novel·les policíiques. Evidentment, les encuadernacions de les novel·les policíiques no escauen en cap pis ben decorat. Els danesos han oblidat d'expandir el seu estil a les cobertes de  
15 novel·les policíiques. Els finesos ja seran prou vius de fer que les encuadernacions dels seus llibres s'adiguin amb les cadires i les butaques, amb els gots i els pots. A casa de Blothert també hi ha novel·les policíiques escampades, no havien tingut prou vergonya d'amagar-les el vespre que ens van ensenyar la casa.

Sí senyora, sempre a les fosques, als cinemes i a l'església, sense la llum a la saleta  
20 sentint música sagrada, fugint de la claror de la pista de tennis. Molts rumors. I les confessions de trenta o quaranta minuts a la catedral? Indignació amb prou feines dissimulada a les mirades dels qui esperen. Déu meu, tanta cosa té per confessar! Té l'home més ben plantat, més agradable, més correcte. Veritablement com cal. Una encisadora filleta i dos cotxes.

25 Rere l'enreixat, una irritada impaciència pel xiuxiueig que no s'acaba mai, voltes i més voltes sobre l'amor, el matrimoni, els deures, l'amor... finalment, la pregunta: «Ni tan sols dubtes de fe? I doncs, què li manca, filla meva?».

No pots dir-ho, no pots ni pensar-ho, això que jo sé. Et manca un pallasso, de professió dita oficialment «còmic», ni membre contribuent de cap Església.

30 Vaig anar ranquejant des del balcó fins al bany per pintar-me. Havia estat un error restar davant del pare, dempeus i assegut, sense maquillar, però la seva visita era amb el que menys podia comptar. Leo sempre es delia per conèixer el meu veritable parer, la meva veritable cara, el meu veritable jo. Doncs ara ho coneixeria. Sempre tenia por de les meves màscares, dels meus jocs, d'allò que ell anomenava poc seriós  
35 quan anava sense pintar. La meva maleta de pintures encara estava per arribar de Bochum a Bonn. Quan vaig obrir l'armariet blanc del bany, ja era massa tard. Havia d'haver pensat en el fatal sentimentalisme que és inherent als objectes. Dels tubs i potets de Marie, de les ampolletes i els llapis, dins l'armari no en quedava res, i que

fos tan clar que no hi havia *res* més d'ella era tan greu com haver-hi trobat un tub o  
40 un potet seu. Tot net. Potser Monika Silvs havia estat tan compassiva de treure tot  
allò d'allà. Em vaig mirar al mirall: els meus ulls estaven totalment buits, per  
primera vegada no necessitava a Marie per mirar-m'hi mitja hora, fent exercicis  
facials, i buidar-me. Era la cara d'un suïcida, i quan vaig començar a maquillar-me,  
la meva cara era la d'un mort. Després de posar-me una capa de vaselina, vaig  
45 trencar un tub mig sec de pintura blanca i el vaig anar esclafant per treure'n el que  
encara en quedava, i em vaig pintar totalment de blanc: cap mica de negre, cap toc de  
vermell, tot blanc, les celles també. Els cabells semblaven una perruca al damunt; la  
boca fosca, sense pintar, gairebé blava; els ulls blaus com un cel clar empedrat, tan  
buits com els d'un cardenal que no reconeix que ja fa temps que ha perdut la fe. Ja  
50 no em feia por ni jo mateix [...] De manera que, a banda del negre, del marró fosc i  
del blau, encara hi havia una alternativa, i anomenar-la roja tanmateix hauria estat  
massa eufemístic i massa optimista, perquè era grisa, amb un suau besllum del roig  
de matinada. Un color trist per a una causa trista, on potser hi havia lloc fins i tot per  
a un que havia comès el pitjor de tots els pecats que pot cometre un pallaso: fer pena  
55 [...] Em vaig allunyar del mirall, m'agradava massa el que hi veia, no vaig pensar en  
cap moment que era jo mateix, aquell qui jo veia. Ja no era cap pallaso, era un mort  
que feia el mort.

## **Anàlisi del text original**

### REGISTRE

#### CAMP

##### *Text*

Aquest fragment correspon a la part final de la novel·la, concretament al capítol 23, i en ell comencen els preparatius per a l'escena final de l'obra. El pallaso, desenganyat de tot, renuncia a Marie i al seu passat i comença a maquillar-se com si fos un mort. Al final (capítol 25) Hans, ja maquillat, seurà a les escales de l'estació de Bonn i cantarà, acompanyat d'una guitarra, una tonada dedicada a Joan XXIII, tot demanant almoïna.

En aquest passatge hi ha dos períodes clarament diferenciats, que cal comentar separatament també. Pel que fa a CAMP, la primera part (línies 1-22) representa una especulació gairebé oracular sobre la vida futura de Marie en el món que ha triat per viure, formulada per una nova veu en certa manera externa al conflicte –però que per la seva implicació emocional i el seu to admonitori s'identifica amb la veu del pallaso. En la segona part el narrador recupera el seu to habitual, i descriu amb tot detall el ritual de transformació a què se sotmet tot maquillant-se (ell ho descriu com si es tractés d'un suïcidi): Hans inicia aquí l'escenificació de la pròpia mort, que alhora inclou l'esperança d'una nova vida. Del fragment original, n'he retallat dos passatges en què el narrador al·ludeix a un personatge secundari de l'obra, la inclusió dels quals en aquesta anàlisi demanaria una extensa contextualització que entorpiria el treball. Es tracta d'una referència intertextual que no conté material nou de cara a l'anàlisi de la construcció de la veu narrativa. En el capítol 23 així doncs, el protagonista s'enfronta definitivament amb la seva nova situació –sense feina, sense diners, i sobretot sense Marie. Si en aquest fragment domina la desesperació més absoluta, la sensació d'haver tocat fons, al capítol 25 trobarem el pallaso disposat a començar una nova vida, de moment com a captaire.

Com veurem amb detall a MODE, ja ho avançava més amunt, en aquest fragment fa irrupció una veu narrativa nova, que parla des de l'omnisciència, i que adreça el seu discurs directament a Marie, en una mena d'invectiva admonitòria; ve a ser un conversió momentània de la veu del pallaso en veu omniscient, que a més focalitza el pensament de Marie i el de la gent que l'envolta. Aquesta veu ocupa des de

la línia 1 fins a la línia 22 d'aquest fragment. Des del punt de vista de la fixació del CAMP, cal destacar el caràcter extern d'aquesta veu, com deia, la qual fa al·lusions al context cultural i històric en què té lloc l'obra. Així, entre les línies 4 i 5 hi ha la següent referència al canceller alemany Konrad Adenauer, que ocupà aquest càrrec entre 1949 i 1963: *'Es wird auch geflüstert, daß Sie über den dumpfen Groll lächeln, den jeder hier gegen den nährt, den sie den Alten nennen'* ('També corre el rumor que vostè es riu del sord ressentiment que tothom alimenta aquí en contra d'aquell que anomenen el Vell.'). La referència a Adenauer és recognoscible en aquest passatge, entre altres coses, per l'al·lusió del narrador al seu gust per la novel·la policíaca, que era conegut de tothom.<sup>111</sup> El fet de llegir novel·les policíques adquireix caràcter simbòlic en el text: *'Sogar bei Blothert liegen Kriminalromane herum, waren nicht schamhaft genug versteckt an jenem Abend.'* (1.11-12, 'Fins i tot a casa de Blothert hi ha escampades novel·les policíques pertot arreu, no estaven prou pudorosament amagades aquell vespre...'). Queda clar en aquest passatge que el fet de llegir aquest tipus de novel·la s'ha d'interpretar com a distintiu de combregar amb les mateixes idees i de pertànyer al mateix partit polític que el canceller Adenauer, cosa que alguns membres de l'Església fan de la forma menys pudorosa imaginable. El narrador parla també de danesos i finesos com a capdavanters en el desenvolupament del disseny industrial més modern, en un comentari irònic referit al fet que les cobertes de les novel·les no lliguen amb la decoració de la casa.

A partir de la línia 23 la veu narrativa torna al pallaso, el qual, molt breument, s'adreça primer directament a Marie, tot retornant després al seu estadi natural de narrador. A partir de la línia 25 es reprèn la narració tal com discorria abans d'aquest petit excurs. Pel que fa a la fixació del moment argumental, el pallaso indica aquí haver arribat al final del camí: *'Das war kein Clown mehr, ein Toter, der einen Toten spielte'* (1.54-55, 'Ja no era un pallaso allò, un mort que feia de mort.');

per tant hem arribat a l'inici del final de l'obra.

Interessant de cara a la construcció del personatge, a tall conclusiu, és la presentació que Hans fa de si mateix i de com l'han vist sempre els seus familiars, concretament el seu pare i el seu germà. El maquillatge adquireix un valor simbòlic i serveix per distingir què és i què no és real: *'Es war ein Fehler gewesen, Vater ungeschminkt gegenüberzustehen und gegenüberzusitzen...'* (1.25-26, 'Havia estat un

---

<sup>111</sup> Així ho assenyala Marianne Maid (1993:28) en el seu estudi sobre aquesta novel·la de Böll.

error d'estar-me dret i seure sense maquillar davant del pare...'). Les opinions de Leo al respecte clarifiquen el valor del maquillatge per a Hans: '*Leo war immer so erpicht drauf gewesen, meine wahre Meinung, mein wahres Gesicht, mein wahres Ich zu sehen. Er sollte es sehen. Er hatte immer Angst vor meinen »Masken«, vor meiner Spielerei, vor dem, was er »unernst« nannte, wenn ich keine Schminke trug.*' (1.27-30 , 'Leo tenia la fixació de voler veure sempre la meva veritable cara, la meva veritable opinió, el meu veritable jo. Que ho veiés, doncs. Sempre tenia por de les meves «màscares», de les meves criaturades, d'allò que ell anomenava «poc seriós» quan jo no duia maquillatge.')

L'essència de Hans, doncs, el Hans que mostra la seva realitat més profunda i despullada, la veritable, és el Hans maquillat.

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

La primera veu narrativa del fragment s'adreça en vocatiu a Marie, i fa servir una fórmula desplaçada ja de l'ús quotidià i molt formal alhora, '*gnädige Frau*' (1.1, 1.2..., 'distingida senyora'), que ens fa pensar primer en un narrador educat i molt respectuós, potser lleugerament antiquat. Alhora, però, la veu narrativa es fa ressò de determinats rumors que circulen per la ciutat al voltant de la integritat moral de la protagonista, que converteix en 'retrets' a Marie; l'ús d'aquesta fórmula és aleshores força sarcàstic.

En la resta del fragment el narrador és el mateix que ja coneixíem.

### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

## Lèxic, Sintaxi, Text

El narrador de les primeres 22 línies d'aquest fragment narra des de la distància emocional que li confereix l'omnisciència. La narració està adreçada a Marie, '*gnädige Frau*', i el narrador es val de la fórmula de cortesia: '*Sie*' per parlar-hi. En una ocasió, però, la narració se centra en el pensament de Marie –tot mantenint el mateix grau de formalitat que fins ara–; i en dos passatges més el narrador focalitza el pensament de la gent que envolta la jove, tot reproduint la seva indignació davant dels comportaments poc ortodoxos d'ella. Els següents comentaris corresponen a aquestes darreres focalitzacions: '*Das geht zu weit*' (1.2, 'Això va massa lluny'); '*Mein Gott, was hat denn die soviel zu beichten: hat den hübschesten, nettesten, fairsten Mann. Richtig anständig.*

*Eine entzückende kleine Tochter, zwei Autos.*” (l.17-19, ‘Déu meu, què carai confessa tant aquesta: té l’home més ben plantat, més simpàtic, més honrat. Ben bé com cal. Una filleta encisadora, dos cotxes’). En aquests fragments, on es reproduïen els sentiments aïrats dels conciutadans de Marie, el lèxic veu rebaixada la seva formalitat, i el text incorpora expressions molt col·loquials (‘*zu weit gehen*’, ‘*hübschesten*’, ‘*richtig anständig*’, ‘*was hat denn die*’ –per referir-se a Marie–), també les estructures sintàctiques s’allunyen del formalisme i fins de la correcció gramatical: frases sense subjecte com la primera ‘*hat den hübschesten Mann...*’ o incompletes, com les dues últimes: ‘*Richtig anständig. Eine entzückende Tochter, zwei Autos.*’

Aquestes focalitzacions apareixen combinades amb la distància emocional d’aquest narrador, el qual entre altres coses, com ja deia a CAMP, insinua irònicament la pertinença política descarada d’alguns membres de la jerarquia eclesiàstica al partit polític conservador.

Pel que fa a la resta del fragment, cal dir que el pallaso es troba en un moment terminal pel que fa a la seva actual situació, també pel que fa als seus sentiments. Tot el passatge es veu dominat així per l’autocomparació amb un suïcida, i per la presència metafòrica de la mort. El lèxic que domina en el passatge així ho demostra: ‘*meine Augen waren vollkommen leer*’ (l.38, ‘els meus ulls estaven completament buits’); ‘*...war mein Gesicht das Gesicht eines Toten*’ (l.41, ‘la meua cara era la cara d’un mort’); ‘*kein Strich Schwarz, kein Tupfer Rot, alles weiß*’ (l.43-44, ‘cap ratlla negra, cap mica de vermell, tot blanc’); ‘*die Augen, hellblau wie ein steinerner Himmel*’ (l.45-46, ‘els ulls, blau clar com un cel de pedra’)

- c) Posició del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit.

El primer narrador s’allunya momentàniament de la proximitat narrativa del pallaso i ofereix una visió del conflicte aparentment més objectiva, centrada en l’especulació sobre el futur de Marie en l’entorn social de la capital federal. Gràcies a aquest distanciament, encara que sigui de forma molt breu, coneixem a través de les focalitzacions el pensament no articulat obertament de la gent que envoltarà Marie: la societat conservadora de Bonn. Aquest narrador nou acostava la realitat de Bonn des d’una perspectiva nova al lector implícit.

En el segon fragment, un cop recuperada la veu i el protagonisme narratiu, el pallaso fa una confessió que indueix a la reflexió del lector implícit sobre la seva

relació amb aquest personatge. Diu: *‘Eine traurige Farbe für eine traurige Sache, in der vielleicht sogar Platz für einen Clown war, der sich der schlimmsten aller Clownsünden schuldig gemacht hatte: Mitleid zu erregen.’* (l.50-52, ‘Un color trist per a una cosa trista, en la qual fins i tot hi havia lloc per a un pallasso que havia comès el pitjor de tots els pecats que un pallasso pot cometre: despertar compassió.’) Aquesta afirmació no només està adreçada a si mateix per tal de fer autocrítica de les pròpies actuacions; la figura del pallasso s’obre aquí al judici del lector en tant que narrador i protagonista de la pròpia història.

d) Actitud social del narrador

El brevíssim nou narrador manté la formalitat a què ens ha acostumat el pallasso. Com deia abans, aquesta veu sembla més aviat un desdoblament de la seva veu. Ho veurem de seguida.

## MODE

El canvi de veu narrativa que he consignat en els apartats anteriors fins ara té el seu origen en un passatge del capítol 19. Es tracta dels dos únics moments en l’obra (capítols 19 i 23) en què el narrador es permet una llicència pel que fa a l’articulació del seu discurs. En el capítol 19, la narració queda focalitzada momentàniament en el pensament de Marie, i sentim alhora la seva veu, la del clown, que se li adreça en segona persona, i la d’un jove que l’entrevista furtivament en una acte social al qual acut Marie en qualitat de muller d’un representant destacat del cercle catòlic de Bonn. Aquestes tres veus apareixen en el capítol 19 clarament diferenciades mitjançant signes ortogràfics i prosòdics. També en aquell capítol, el pallasso, adreçant-se a Marie, formula la visió que encapçala el fragment actual: *‘Es wird geflüstert in der Stadt’* (‘Corre el rumor per la ciutat’.)

Tot aquest material es veu reaprofitat en el capítol 23, ara sense indicadors textuais, barrejats tots els elements i articulats per una única veu narrativa, que és externa. A l’inici sembla que cal atribuir aquesta veu narrativa al jove de qui parlava més amunt, perquè el text està formulat en el vocatiu que ell empra en aquella ocasió per adreçar-se a Marie: *‘gnädige Frau’*. També per l’al·lusió a una resposta que la protagonista li fa: *‘Und Sie haben ein kleines m vergessen, gnädige Frau, an entscheidender Stelle; wenn Sie sagen, daß Sie nur einen Mann lieben –hätten Sie sagen müssen: meinen’* (l. 2-3, ‘I ha oblidat un petit detall, distingida senyora, en un lloc

decisiu; quan diu que només estima un home, hauria d'haver dit: el meu'). Però aquesta veu inclou en la seva 'invectiva' contra Marie passatges formulats en el capítol 19 pel pallasso, també en segona persona: *'Warum diese Unruhe, dieser Wunsch, im Dunkeln allein zu sein, in Kinos und Kirchen, in dunklen Wohnzimmern jetzt mit Schokolade und Toast. Was hast du auf der Tanzparty dem jungen Bengel geantwortet...'* (cap. 19, 'Per què aquest neguit, aquest desig d'estar-se a les fosques, a cinemes i esglésies, en sales d'estar fosques ara amb xocolata i torrades. Què vas contestar al jove desvergonyat de la festa...'.)

Tot i els indicis que assenyalen el pallasso al darrere d'aquesta maniobra narrativa, aquest nou narrador evita la identificació explícita amb cap personatge concret. Així ho demostra el passatge següent: *'Sogar bei Blothert liegen Kriminalromane herum, waren nicht schamhaft genug versteckt an jenem Abend, als man das Haus besichtigte.'* (l.11-13, 'Fins i tot a casa de Blothert hi ha escampades novel·les policíiques pertot arreu, no estaven prou pudorosament amagades aquell vespre en què hom visità casa seva.'). En la visita a què es fa referència en aquesta cita, se sobreentén que hi participaren també el pallasso i Marie; l'observació al voltant de les novel·les policíiques té un aire molt propi del 'clown'. Hauria resultat molt fàcil per part del narrador, en cas d'haver estat obertament el pallasso, de recordar-nos-ho i de fer evident la seva identitat, però la formulació de l'al·lusió és intencionadament impersonal: *'als man das Haus besichtigte'* (l.13, 'en què hom visità casa seva.'). tot fent ús d'un verb (*'besichtigen'*) que resultarà problemàtic en les traduccions castellanès.

El fet afegit que la veu narrativa adopti una postura omniscient per referir-se a elements contextuals, com hem vist a CAMP, i que alhora sigui capaç de focalitzar la narració en el pensament de Marie i en els dels seus conciutadans, com hem vist a TENOR, fa que sembli enraonat de classificar aquesta veu com una veu que momentàniament esdevé externa a la història. A efectes de descriure aquest passatge des d'una perspectiva narratològica, cal dir que la focalització passa de ser 'interna' (fins ara coincidia amb el punt de vista del pallasso) a ser una focalització 0 (en què el narrador ho observa tot des de fora); el tipus de discurs també varia i en aquest passatge es barregen el discurs narrat amb el discurs directe autònom, on es recorre lliurement a la cita de veus.



Aquesta situació domina el primer passatge d'aquest fragment. A partir de la línia 23 el pallaso torna a ser l'organitzador del discurs. Com ja apuntava, en un primer moment (l.23-25) el narrador s'adreça a Marie directament, parlant-li de tu, i després retorna la posició que ha definit des del començament de l'obra.

#### ELABORACIÓ FORMAL

Sobretot a *MODE* hem vist com el narrador sotmet la narració a un procés d'estranyament. De forma breu però significativa la veu narrativa adquireix una altra personalitat a l'inici d'aquest fragment, i des d'una perspectiva externa sobtada la narració amalgama elements i motius procedents d'altres passatges de l'obra, d'autoria també diversa. La narració es veu trencada momentàniament en el seu decurs habitual i ens veiem obligats a plantejar-nos qui parla, i en nom de qui parla.

#### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Ni que sigui momentàniament tenim accés en aquest fragment a un discurs narratiu diferent del que ha caracteritzat tota l'obra fins ara, amb una veu narrativa nova i allunyada, encara que en darrer terme hi reconeguem la veu del pallaso. Acostats al final de la novel·la, això representa un intent per part del narrador de deixar sentir veus diferents i d'acostar-se a altres pensaments i altres registres que els fins ara vistos, a través de procediments diferents. El fragment és breu però significatiu. Al cap de poc es retorna a l'ordre habitual d'articulació del discurs. El pallaso inicia alhora les seves últimes reflexions, destinades a qüestionar-se a si mateix i a plantejar les mateixes qüestions al lector implícit.

## **Anàlisi de la traducció castellana de Lucas Casas**

A banda d'alguns aspectes discutibles de la traducció i d'algunes imprecisions, que no tenen massa transcendència textual, cal dir que Casas reproduceix amb fidelitat les característiques d'aquest passatge. Els comentaris afecten sobretot a CAMP en aquest cas

### REGISTRE

#### CAMP

Casas adapta en la seva traducció algunes formulacions del primer passatge del text, mogut per causes diverses. Els resultats són diversos i discutibles:

– A la segona línia ens trobem amb un problema formal que presenta el text alemany: *‘Und Sie haben ein kleines m vergessen, [...] wenn Sie sagen, daß Sie einen Mann lieben –hätten Sie sagen müssen: meinen’* (1.2-3, ‘I ha oblidat un petit detall, [...] quan diu que només estima un home, hauria d’haver dit: el meu.’). El text original juga amb les formes del pronom indeterminat *‘ein’* i el possessiu *‘mein’*, i amb el fet que el mot *‘Mann’* s’usa indistintament en alemany per referir-se a ‘home’ i a ‘marit’; el narrador, fent el joc de paraules, retreu a Marie el fet d’haver oblidat una ‘m’ en la seva resposta, i insinua que Marie de fet no estima el seu marit sinó un altre home, el pallaso. Aquest joc és irreproduïble tant en castellà com en català. La solució de Casas és: *‘Y una vez, al hablar, se descubrió usted con imprudencia: dijo que quería a «un hombre», en vez de decir a «mi marido»’* (1. 2-3). Casas es veu condicionat, a més, pel fet que en castellà l’ús de *‘hombre’* en tant que marit no és usual com en alemany (ni com en català, on es pot reproduir més fidelment aquest passatge.)

– A la línia 5 del text original apareix una al·lusió a Adenauer, en la frase *‘den sie den Alten nennen’* (‘que anomenen el Vell’). La referència queda especificada més endavant en el text quan el narrador esmenta l’afecció del Vell cap a les novel·les policíiques. Aquesta referència cultural és massa específica com per què el lector espanyol la pogués desxifrar en el seu moment. La traducció de Casas és explicativa i deixa entreveure hàbilment que cal relacionar *‘den Alten’* com a mínim amb un personatge rellevant de la política alemanya: *‘ese viejo carcamal político que nunca acaba de marcharse’* (1.4-5). El traductor, després d’aquest encert, sotmet l’oració següent a una simplificació que contribueix a fer encara més aclaridora la referència a

Adenauer : *‘Sie finden, daß alle ihm auf eine vertrackte Weise ähnlich sind. Schließlich –finden Sie– halten sich alle für so unersetzlich, wie er sich hält, schließlich lesen alle Kriminalromane.’* (1.5-8, ‘Troba vostè que d’una manera enrevessada tothom s’hi assembla. Al cap i a la fi –troba vostè– tothom es considera tan insubstituïble com ell ho fa, al cap i a la fi tothom llegeix novel·les policíacques.) El text de Casas fa: *‘A usted le parece que todos son como él, con menos descaro. Todos se creen imprescindibles. Todos leen novelas policíacas.’* (1.5-7) La simplificació és aquí més discutible, però sens dubte és eficaç.

– En aquest primer fragment cal parlar encara d’un petit error en la traducció que passa desapercebut pràcticament en la lectura tot i que afecta la interpretació d’alguns aspectes del text com les referències intratextuals i l’atribució d’aquest passatge a un o altre narrador, aspecte que ja he comentat. La frase original és: *‘Sogar bei Blothert liegen Kriminalromane herum, waren nicht schamhaft genug versteckt an jenem Abend, als man das Haus besichtigte.’* (1.11-13, ‘Fins i tot a casa de Blothert hi ha escampades novel·les policíacques pertot arreu, no estaven prou pudorosament amagades aquell vespre en què hom visità casa seva.) Casas tradueix: *‘Hasta en casa de Blothert se encuentran novelas policíacas; no estaban bastante escondidas aquella noche en que **registraron** la casa.’* (1.10-12). Tot l’error es concentra en la traducció del verb *‘besichtigen’* (‘visitar’ o ‘fer visita’) per ‘registrar’, que és un verb que té un sentit només policial i que en aquest context distorsiona molt la comprensió del passatge. En realitat, el narrador fa al·lusió velada a una visita del cercle catòlic de Bonn a casa de Blothert, un dels seus membres destacats; sembla sobreentendre’s també que Marie i Hans hi acudeixen, i el narrador, sense personificar, recull aquesta observació, que és atribuïble al pallasso.

## TENOR

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

En aquest apartat cal referir-se a tres passatges que veuen modificat, per una raó o altra, el seu registre i la intenció expressiva del narrador:

– Corresponent a la primera veu narrativa del fragment, i en un moment en què aquesta es troba focalitzada en l’opinió dels conciutadans de Marie, tenim el següent fragment: *‘Mein Gott, was hat denn die soviel zu beichten: hat den hübschesten, nettesten, fairsten Mann.’* (1.17-18, ‘Déu meu, què carai confessa tant aquesta: té l’home més ben plantat, més simpàtic, més honrat.’) Casas reproduceix aquesta opinió sense

recollir el to despectiu i indignat d'aquesta formulació: '*Dios mío, ¿qué pecados tendrá que confesar?: tiene el más encantador, guapo y honrado marido*' (l.16-17) El to desdenyós es reconeix sobretot en el pronom '*die*' ('aquesta') per parlar d'una persona, i la impaciència de la formulació en la partícula '*denn*' (que jo intento recollir a 'què carai'). Casas manté la frase en una absoluta neutralitat.

– Més endavant, quan ja hem retornat al narrador habitual i aquest ens descriu tot el procés de 'suïcidi'/transformació, diu: '*meine Augen waren vollkommen leer, zum erstenmal brauchte ich sie nicht, indem ich mich eine halbe Stunde lang anblickte und Gesichtsgymnastik trieb, zu leeren.*' (l.38-40, 'els meus ulls estaven completament buits, per primera vegada no necessitava, tot mirant-me durant mitja hora i fent gimnàstica facial, buidar-los.')

Casas comet un error de traducció que dificulta la interpretació de tot el procés que duu a terme el pallasso i la seva significació: '*mis ojos estaban completamente vacíos, por primera vez no tuve necesidad de vaciármelos antes de pasar media hora mirándome al espejo y haciendo gimnasia facial.*' (l.35-37)

– També al final del fragment Casas comet una minúscula imprecisió que afecta lleugerament el significat del text: '*Das war kein Clown mehr, ein Toter, der einen Toten spielte.*' (l.54-55, 'Ja no era un pallasso allò, un mort que feia de mort.')

Casas diu: '*No era un payaso, era un muerto que hacía de muerto*' (l. 49-50). La no traducció de l'estructura '*kein mehr*' ('ja no') permet dubtar de la identitat absoluta del pallasso en tot el text. El narrador està descrivint, però, un procés de transformació que arriba aquí al seu punt àlgid.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Les petiteses comentades en aquest fragment afecten poc la validesa de la traducció, especialment si tenim en compte que la lectura habitual del text no és tan minuciosa com la que s'efectua en una anàlisi. Tanmateix el cúmul d'imprecisions i errors comesos, i en el cas de Casas són força, globalment parlant, comporten alteracions en certa manera imprevisibles en la percepció del personatge protagonista i de l'obra, en general.

## **Anàlisi de la traducció castellana d'Alfonsina Janés**

En la traducció de Janés d'aquest fragment cal comentar alguns aspectes referents al primer dels períodes que el componen, i que afecten la seva comprensibilitat. Pel que fa al segon període del text, cal dir que el text de la germanista reproduceix amb molta adequació totes les característiques del text original.

### REGISTRE

#### CAMP

Cal dir que la traducció de Janés és molt fidel a l'original, però en aquest passatge això resulta problemàtic. Les al·lusions inicials al canceller Adenauer per part de la nova veu narrativa no eren per al lector alemany gens difícils de reconèixer, i a banda de la descripció genèrica i vaga del personatge, aquestes quedaven concretades textualment en la referència al malnom '*der Alte*' (1.5), i en el fet que li agradaven les novel·les policíiques. Per a un lector espanyol aquestes claus de lectura són del tot irrecognoscibles i la identitat del personatge al·ludit en la traducció és molt difusa i estranya, especialment perquè en aquest context és Marie el personatge central i fàcilment es podria pensar en algun dels membres del cercle catòlic amb qui ella tenia tractes. Hem vist que Casas ha optat per una traducció del tot explicativa, en algun passatge fins i tot simplificadora. Janés, en canvi reproduceix amb fidelitat l'original, i el resultat és desconcertant. A banda, hi ha alguns aspectes de la traducció que cal comentar amb deteniment:

– El malnom amb què al text la gent anomena el canceller Adenauer és, com deia, '*der Alte*' (1.5), i en el text alemany apareix en majúscula perquè es tracta d'un adjectiu nominalitzat. Escriure'l en majúscula hauria estat una possibilitat per a la traductora de destacar la referència en clau del personatge, tot i que, com deia, el text no afegeix una marca específica per a aquesta paraula. Janés tradueix '*el viejo*' (1.5)

– La traducció de la construcció adverbial '*auf eine vertrackte Weise*' en la frase, '*Sie finden, daß alle ihm auf eine vertrackte Weise ähnlich sind*' (1.5-6, 'Troba vostè que d'una manera enrevessada tothom s'hi assembla') per part de Janés no és adequada ni orientativa del que el narrador intenta expressar: '*Usted encuentra que todos se le parecen terriblemente*' (1.5). L'al·lusió a Adenauer i a la semblança d'alguna

manera encoberta i no clara que tothom hi té no queda recollida en l'adverbi 'terriblemente', que pot ser entès com a adverbi de quantitat i prou.

– El narrador intenta precisar el sentit de la frase anterior amb la frase de més avall, on apareix l'adverbi 'schließlich', el qual permet una interpretació temporal, 'al final', però també una interpretació explicativa, 'al cap i a la fi'. En el context on apareix sembla que la interpretació explicativa de l'adverbi, referida al comentari anterior, és clara. Veiem el passatge sencer: 'Sie finden, daß alle ihm auf eine vertrackte Weise ähnlich sind. Schließlich – finden Sie – halten sich alle für so unersetzlich, wie er sich hält, schließlich lesen alle Kriminalromane.' (1.5-7, 'Troba vostè que d'una manera enrevessada tothom s'hi assembla Al cap i a la fi – troba vostè – tothom es considera tan insubstituïble com ell ho fa, al cap i a la fi tothom llegeix novel·les policíacues.') Janés tradueix: 'Usted encuentra que todos se le parecen terriblemente. **Por último** usted encuentra que todos se consideran tan insustituibles como le ocurre a él y que, **al fin y al cabo**, todos leen novelas policíacas' (l. 5-7). Aquesta traducció no aclareix la referència anterior i, a més a més, canvia el to argumentatiu/explicatiu de l'original, la construcció adverbial 'por último' no té sentit.

– Per acabar cal comentar la traducció del verb 'besichtigen' (l.13) per 'registrar' (l.12) en la frase 'an jenem Abend, als man das Haus besichtigte' ('en aquell vespre en què hom visità casa seva') al qual ja he fet referència en la traducció de Casas. Janés tria el mateix mot que Casas, i el resultat és el mateix que en aquella traducció: incertesa sobre el sentit del passatge, perquè el verb 'registrar' es redueix només a una activitat policial, i no reconeixement del pallasso com a possible narrador 'camuflat' de tot aquest passatge.

– Breument cal consignar un error que amb tota certesa no és imputable a Janés; es tracta de la traducció de 'Wohnungen' (l.9) per 'cosas' (l.8) i no per 'casas'.

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

En aquest apartat cal comentar dos aspectes molt subtils que tenen a veure amb la relació existent entre els personatges, plasmada en petits detalls lingüístics:

– D'una banda la traducció de 'Gnädige Frau' (l.1 i altres) per 'Señora' (l.1, i altres): la fórmula alemanya es reserva per expressar un gran respecte, i és una forma molt antiquada que pot entendre's com a signe de gran veneració però que també pot tenir un sentit irònic. La frase prové del capítol 19, on en un passatge similar a l'actual –

amb indefinició de la veu narrativa i del valor de l'exposat– un jove s'adreça a Marie per plantejar-li preguntes molt compromeses, en un sentit moral. Janés, amb 'Señora', sí que recull el respecte expressat i present en l'original, però no permet una lectura irònica o sarcàstica, fins i tot.

– Relacionat amb el mateix problema de tractament, i amb la posició social dels personatges, hi ha més avall un passatge similar encara. En comentó tots els aspectes problemàtics en aquest apartat, tot i que també podria haver estat inclòs en el següent. Encara immersos en l'aire d'indefinició de la veu narrativa, i resseguint el futur que aquesta preveu per a Marie, apareix una pregunta formulada presumiblement pel capellà que confessa la protagonista a la catedral. La frase original fa: '»*Nicht einmal Glaubenszweifel –was fehlt Ihnen, meine Tochter? –*«' (1.21-22, '«Ni tan sols dubtes de fe –què troba a faltar, doncs, filla meva?»», i Janés tradueix '«¿*Ni siquiera problemas de fe? – ¿Qué más necesitas, hija mía?*»' (1.21-22). El tractament de 'vostè' que emprà el confessor no li impedeix expressar proximitat emocional amb Marie, '*meine Tochter*', i alhora distància social o de tracte, '*Ihnen*'. Janés tradueix per tu, i no recull exactament la naturalesa de la relació que s'estableix entre aquests dos personatges. Distorsiona encara la naturalesa de la frase del confessor i la relació que manté amb Marie la traducció de la frase '*Nicht einmal Glaubenszweifel*', que és una constatació consternada del confessor, en forma de pregunta ¿*Ni siquiera problemas de fe?*, pregunta que fins i tot podria entendre's com un retret al personatge. En el fons, la pregunta del capellà ('*was fehlt Ihnen...?*') té una resposta no expressada en el text fins unes línies més avall, en boca ja del narrador habitual: '*Dir fehlt ein Clown*' (1.23-24). Janés soluciona l'entrellat unint les dues frases amb el verb '*necesitar*', vet aquí el problema.

– La pregunta del confessor apareix precedida al text per una exclamació reproduïda en estil indirecte lliure, que cal atribuir a les persones que fan cua a la catedral esperant la confessió, i que es desesperen davant la tardança de la confessió de Marie. El to és molt diferent: '*Mein Gott, was hat **denn die** soviel zu beichten...*' (1.17). La partícula '*denn*', on es concentra la impaciència, i el pronom '*die*', on es concentra el menyspreu cap a Marie, concentren tot el valor expressiu d'aquesta exclamació, i s'acosten al llenguatge col·loquial. Janés tradueix: '*Díos mío, ¿cómo es que tiene tantas cosas que confesar?*' (1.17-18), que com a molt demostra impaciència i un cert enuig.

## FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

La traducció del primer fragment d'aquest període no compleix la mateixa funció que l'original perquè no és informativa per a un lector espanyol. El text esdevé en certa manera críptic i incompreensible, quan per a un lector alemany contenia referències força explícites. D'altra banda, hem analitzat alguns elements d'inadequació en el TENOR que no reproduïen les relacions existents entre els personatges protagonistes d'aquest passatge.



## **Anàlisi de la traducció catalana de Carme Gala**

En la traducció d'aquest passatge cal consignar una bona colla de qüestions problemàtiques. El seu abast i importància són variables, però afecten pràcticament totes les categories d'anàlisi del text. De vegades resulta difícil destriar clarament la naturalesa de les alteracions fetes en la traducció, i sovint es tracta de qüestions que afecten més d'una de les dimensions textuals; no és la primera vegada que això passa, és clar, però en aquest fragment en trobem força casos. A efectes d'evitar massa repeticions analitzaré cada qüestió problemàtica en un sol apartat, tot indicant en cada cas les repercussions produïdes en les altres categories.

A grans trets, però, cal veure en la traducció de Gala d'aquest fragment dos grans blocs de qüestions a comentar: d'una banda els problemes derivats d'una interpretació incorrecta o imprecisa de l'original; i de l'altra la voluntat ordenadora i explicativa de la traductora. Al costat d'aquests aspectes, cal fer referència a qüestions de registre lingüístic, que ja hem vist en altres passatges.

### REGISTRE

#### CAMP

Les imprecisions en la interpretació del text original per part de Gala són presents en els dos períodes narratius que caracteritzen aquest passatge, però sobretot al primer, en el qual la confusió i la poca claredat de les referències del narrador converteixen la traducció en difícilment comprensible. L'origen d'aquestes imprecisions és bàsicament la no identificació de l'al·lusió a Adenauer, o almenys així ho sembla, i el posterior joc de referències al voltant d'aquest personatge. El resultat és que la posterior traducció se'n ressent en tots els nivells d'anàlisi: lèxic, sintaxi i text, els quals analitzaré conjuntament.

#### *Lèxic, Sintaxi, Text*

Vegem el punt conflictiu primer i les seves conseqüències:

– La referència a Adenauer està formulada en el text original de forma velada a l'inici: *'Es wird auch geflüstert, daß Sie über den dumpfen Groll lächeln, den jeder hier gegen den nährt, den sie den Alten nennen'* (1.4-5, 'També corre el rumor que vostè es riu del sord ressentiment que tothom alimenta aquí en contra d'aquell que anomenen el Vell.'). A la traducció de Gala trobem, per començar, un error d'interpretació

sintàctica que condiciona molt la comprensió de tot el passatge: *‘També corre el rumor que vostè se’n riu, del sord ressentiment que tothom alimenta contra el qui vostè anomena el vell.’* (1.4-5) De cop, la referència del narrador a un sentiment i a una realitat socials col·lectives, que poden ser les de Bonn o, per extensió, les de la societat alemanya en general, esdevenen en la traducció un conflicte íntim i personal de Marie. L’error és la confusió dels pronoms ‘*sie*’ (ells) per ‘*Sie*’ (vostè), pronom aquest darrer que ha articulat les primeres frases del període. La continuació del text agreuja aquesta identificació, ja que el narrador tot seguit s’adreça confidencialment a Marie i li recorda quines són les seves impressions relatives als seus conciutadans tot fent ús del vocatiu: *‘Sie finden...’* (Vostè troba...). La interpretació de la identitat del ‘vell’, així, queda molt oberta en la traducció, i bé podria tractar-se d’algun membre de la cúria eclesiàstica de Bonn. No ajuda a clarificar el context històric i la dimensió social de la problemàtica insinuada en l’original, la llargada del mandat d’Adenauer, el fet que la traductora defineixi la manera com la gent s’ha acabat assemblant al vell amb el sintagma *‘d’alguna manera rara’* (1.5-6), reforçant el personalisme i la particularitat d’aquestes impressions, i reproduint inexactament el sentit de l’adjectiu original *‘auf eine vertrackte Weise’* (1.6, ‘d’una manera enrevessada’).

– Relacionades amb la fixació del CAMP, però amb conseqüències en el MODE, apareixen algunes alteracions en la darrera frase del primer paràgraf que cal veure amb deteniment. L’original fa: *‘Sogar bei Blothert liegen Kriminalromane herum, waren nicht schamhaft genug versteckt an jenem Abend, als man das Haus besichtigte.’* (1.11-13, ‘Fins i tot a casa de Blothert hi ha escampades novel·les policíiques pertot arreu, no estaven prou pudorosament amagades aquell vespre en què hom visità casa seva). Gala tradueix: *‘A casa de Blothert també hi ha novel·les policíiques escampades, no havien tingut prou vergonya d’amagar-les el vespre que ens van ensenyar la casa.’* (1.16-17). El primer problema és l’absència de l’adverbi ‘*sogar*’ (‘fins i tot’) al començament de la frase, que intensifica la sorpresa del narrador davant el fet que un personatge discret com Blothert demostrí clarament que llegeix novel·les policíiques –és a dir que combrega obertament amb la política d’Adenauer. En segon lloc cal comentar la traducció de la frase *‘waren nicht schamhaft genug versteckt’* (‘no estaven prou pudorosament amagades’), amb la qual el narrador reforça aquesta crítica: caldria esperar dels cercles catòlics un cert pudor a l’hora de manifestar gustos i preferències –d’ordre polític se sobreentén. En la frase catalana de Gala *‘no havien*

*tingut prou vergonya d'amagar-les*' es podria interpretar exactament el contrari: els Blothert no s'havien atrevit a dissimular una cosa tan evident, pública i notòria com els seus gustos; el narrador original, però, critica aquesta actitud de no dissimulació. Crec que el problema rau altra vegada en la interpretació d'un pronom, concretament del subjecte de la frase *'waren...'* que fa referència als llibres i apareix en una oració d'estructura passiva; naturalment el subjecte semàntic (l'agent) és el personatge Blothert, el qual actua, però, en aquest cas per omissió, és a dir no amaga els llibres. Gala converteix l'estructura en activa, i fa que Blothert (convertit en la família Blothert) no es decideixi a actuar, mogut per una excessiva decència. La frase presenta encara un altre problema: el narrador especifica en el text original que les tendències manifestes de Blothert van ser comprovades un vespre *'en què hom visità casa seva', 'als man das Haus besichtigte'* (l.13). La frase és volgutament impersonal, com ja he comentat, tot i que s'hi intueix al darrere l'autoria del pallasso; cal recordar, però, aquí que el narrador d'aquest passatge es manté en l'anonimat de l'omnisciència, i que ha barrejat en el seu discurs elements procedents de diferents veus narratives de l'obra. Gala tradueix *'el vespre que ens van ensenyar la casa'* (l.16), amb la qual cosa personalitza i fa explícita la personalitat del narrador, tot identificant-la amb el pallasso. Aquesta darrera alteració del text afectaria també la categoria de MODE, en tant que la traductora converteix l'anonimat formal del narrador d'aquest passatge en una referència específica: també l'ELABORACIÓ FORMAL, amb el seu efecte d'estranyament pretès, se'n ressent.

– En el primer període encara cal consignar algunes imprecisions d'abast molt menor. Gala converteix en llocs concrets i específics *'Sí senyora, sempre a les fosques als cinemes i a l'església, sense llum a la saleta sentint música sagrada, fugint de la claror de la pista de tennis'* (l.19-20), allò que en l'original està formulat com a referència genèrica: *'Immer im Dunkel, gnädige Frau, in Kinos und Kirchen, in dunklen Wohnzimmern bei Kirchenmusik, die Helligkeit der Tennisplätze scheuend.'* (l.14-15, *'Sempre a les fosques, distingida senyora, a cinemes i esglésies, en sales d'estar fosques sentint música sacra, tement la claror de les pistes de tennis.'*) També cal esmentar la traducció de *'gnädige Frau'* aquí per *'Sí senyora'*, explicitant molt més el to acusatori que la veu del narrador ja té. Acabarem de veure a TENOR com el narrador va explicitant molt més aquest to precisament en aquest paràgraf i en el següent.

Pel que fa al segon període cal comentar un parell d'imprecisions de traducció amb conseqüències poc importants, i una alteració de més abast. Pel que fa a les petites variacions:

– A les línies 23-24 el pallasso recupera explícitament la veu narrativa i ho fa adreçant-se primer en vocatiu a Marie. En aquesta interpel·lació el protagonista recorda a Marie el següent: *'Dir fehlt ein Clown, offizielle Berufsbezeichnung: Komiker, keiner Kirche steuerpflichtig'* (1.24, 'Et falta un pallasso, denominació oficial de la professió: còmic, no contribuent de cap església), autodescripció que ja coneixem del primer capítol i que constitueix una autèntica declaració de principis. Gala tradueix: *'Et manca un pallasso, de professió dita oficialment «còmic», ni membre contribuent de cap Església.'* (1.28-29). Sembla que Gala vulgui respectar aquí la juxtaposició acumulativa de frases de l'original, quan en el primer capítol havia traduït aquest mateix passatge per *'no sóc membre...'*, qüestió que havíem comentat en l'ELABORACIÓ FORMAL; en aquest moments, però, l'ús de la conjunció *'ni'* és desconcertant perquè no apareix en un context sintàctic apropiat, i perquè obliga a una interpretació del tipus: *'Marie, et fa falta algú que no és ni tan sols membre contribuent de cap església.'*, d'interpretació esbiaixada.

– El passatge més problemàtic d'aquest segon període, però, és el següent: *'meine Augen waren vollkommen leer, zum erstenmal brauchte ich sie nicht, indem ich mich eine halbe Stunde lang anblickte und Gesichtsgymnastik trieb, zu leeren.'* (1.38 - 40, 'els meus ulls estaven completament buits, per primera vegada no necessitava, tot mirant-me durant mitja hora i fent gimnàstica facial, buidar-los'). Gala tradueix: *'els meus ulls estaven totalment buits, per primera vegada no necessitava a Marie per mirar-m'hi mitja hora, fent exercicis facials, i buidar-me'* (1.41-43). La frase original té una estructura molt poc clara perquè enmig d'una oració d'infinitiu *'brauchte ich sie nicht,..., zu leeren'* molt breu, s'hi introdueix una subordinada temporal-modal molt llarga *'indem...'*, tot dificultant-ne la lectura i l'atribució semàntica dels elements. Gala interpreta el pronom *'sie'* (en aquest context de plural que es refereix als ulls, i no de tercera persona femení singular) com una referència a Marie, tot i que Marie no apareix en el context sintàctic immediat. D'aquesta manera, la traductora presenta precipitadament i de forma capgirada un fet que podem extreure del text en el capítol final: Hans ha de prescindir en tots el sentits de Marie, i així ho fa, però no perquè ell no la continuï necessitant, sinó perquè ella ja no el necessita.

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

En general, es pot afirmar que el registre emprat per la traductora per reproduir les veus dels dos narradors en aquest passatge és lleugerament més elevat que el registre original. Això pot modificar lleugerament les característiques personals del pallasso i de la seva actitud. Tot seguit presentaré l'anàlisi dels elements que així ho demostren i que, parcialment, també hauria pogut analitzar en el punt b) d'aquest mateix apartat. Es tracta bàsicament d'elements lèxics que semblen poc adequats per a una figura com la del pallasso, tant per l'edat com per la seva situació emocional:

– A les línies 8-9 de l'original apareix la següent descripció: '*Natürlich passen die Umschläge der Kriminalromane nicht in die geschmackvoll eingerichteten Wohnungen*' ('Evidentment les cobertes de les novel·les policíiques desentonen en les cases moblades amb tant de gust'). Gala tradueix: '*Evidentment, les enquadrernacions de les novel·les policíiques no escauen en cap pis ben decorat*' (1.8-9), no només el lèxic correspon a un registre lleugerament més elevat, la construcció '*en cap pis ben decorat*' també és culta, sinó una mica artificial.

– A la línia 28 apareix la frase '*Et manca un pallasso*', amb un verb molt culte.

– També el verb de la frase següent, així com la formulació de la frase en general, corresponen a un nivell de llenguatge més elevat: '*Havia estat un error restar davant del pare, dempeus i assegut, sense maquillar*' (1.30-31). La frase original correspon a un nivell molt més estàndard: '*Es war ein Fehler gewesen, Vater gegenüberzustehen und gegenüberzusitzen*' (1.25-26 'Havia estat un error d'estar-me dret i seure sense maquillar davant del pare.')

– Justament la paraula '*maquillar*' apareix només dues vegades per traduir el verb '*schminken*'. Gala ha emprat preferentment la traductor la paraula '*pintar*' (1.35) o '*pintar-se*' (1.30, 1.46) i el nom '*pintures*' (1.35), sense motivació aparent.

– Les dues frases següents estan articulades també amb formes lèxiques molt literàries o cultes: '*Leo sempre es delia per conèixer el meu veritable parer*' (1.32-33); '*anomenar-la roja tanmateix hauria estat massa eufemístic i massa optimista, perquè era grisa, amb un suau besllum de roig de matinada*' (1.51-52). No es pot negar la poèticitat del resultat del text traduït, així com del text original, però en el text alemany aquesta poèticitat s'aconsegueix amb elements lèxics més corrents, fins i tot col·loquials. En el primer fragment: '*Leo war immer so erpicht drauf gewesen, meine*

*wahre Meinung...* (1.27-28, 'Leo tenia la fixació de voler veure sempre...') l'element destacat en negreta és d'origen col·loquial. En el segon tenim: '*die Rot zu nennen wieder zu euphemistisch und zu optimistisch wäre, es war Grau mit einem sanften Schimmer von Morgenrot drin.*' (1.49-50, 'que anomenar-la vermell també seria massa eufemístic i massa optimista; era gris amb un lleu reflex de vermell crepuscular'), oració amb un registre lèxic no especialment culte; és més aviat la combinació d'elements i la suggestió el que converteix aquesta frase en poètica.

#### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

En aquest apartat cal comentar dos passatges molt similars (són dos paràgrafs consecutius: 1.19-24 i 25-28) en què el narrador del primer període s'adreça a Marie. En el primer d'ells, aquest li presenta un futur infeliç com a esposa de Züpfner, resultat de la mala consciència i dominat per la cerca de refugi en llocs apartats, sense llum i sense gent. Alhora el narrador li descriu les reaccions i els pensaments de la gent que l'envolta davant del seu comportament. Aquest llistat consta bàsicament de la juxtaposició d'elements, entre els quals figura una focalització en el pensament dels conciutadans de Marie. Gala altera la naturalesa d'aquest paràgraf bàsicament expositiu i acumulatiu en tres ocasions:

– En iniciar el paràgraf amb un '*Sí senyora*' (1.19), molt agressiu, enlloc de repetir la fórmula emprada fins al moment per traduir '*gnädige Frau*' (1.14), que és la fórmula present en l'original, tot iniciant un gir d'actitud agressiu en la veu del narrador, el qual es veu confirmat més endavant, en el següent punt.

– Més endavant Gala converteix una oració assertiva en una pregunta: '*I les confessions de trenta o quaranta minuts a la catedral?*' (1.20-21) sense cap justificació, tot portant un pas més enllà l'agressivitat mostrada pel narrador a l'inici.

– Finalment, cal consignar una última alteració, en aquest cas de signe contrari. Al text original, el narrador reproduïx els pensaments d'impaciència dels qui esperen la confessió a l'Església. En la seva formulació, com ja hem vist, s'hi reconeix menyspreu: '*Mein Gott, was hat denn die soviel zu beichten*' (1.17, 'Déu meu, què carai confessa tant aquesta'); Gala rebaixa el to despectiu d'aquesta frase, tot neutralitzant-la una mica: '*Déu meu, tanta cosa té per confessar!*' (1.22), i sobretot evita la referència despectiva cap a Marie, expressada a l'original amb el pronom '*die*' ('aquesta').

En el paràgraf següent, Gala, a banda d'una modificació que comentaré a ELABORACIÓ FORMAL, comet el mateix canvi que Janés havia introduït en la seva traducció, tot convertint una constatació consternada del pare confessor en una pregunta que reflecteix perplexitat o reprovació, de manera que els efectes són similars. El text de Gala fa: '«*Ni tan sols dubtes de fe? I doncs, què li manca, filla meva?*»' (1.25)

## ELABORACIÓ FORMAL

En aquest apartat cal comentar tres passatges en què l'autora intervé en diverses disposicions formals del text, modificant unes estructures que al llarg de la novel·la ja han esdevingut recurrents, i per tant significatives:

– Entre les línies 14 i 22, i al llarg de dos paràgrafs, el primer narrador inicia un període d'acumulació de sintagmes que culmina amb la formulació de la pregunta que acabem de veure en l'apartat anterior: '*was fehlt Ihnen denn, meine Tochter?*' (1.22). Aquesta acumulació de sintagmes és el llistat de pensaments tortuosos i de situacions que la veu narrativa presenta a Marie amb una evident intenció de crear-li mala consciència. En l'apartat anterior ja hem vist com Gala convertia dues fases assertives en dues preguntes, i com així modificava el valor d'aquest passatge. Aquesta alteració també repercuteix en l'ELABORACIÓ FORMAL en tant que aquest recurs, ja ho hem vist al primer dels fragments analitzats, és altament productiu en aquesta obra de Böll de manera que adquireix un valor altament expressiu. Aquesta tirallonga d'elements encara es veu modificada per Gala en un altre passatge, concretament a la línia 20 de la traducció. Allà, la traductora converteix dos elements de l'enumeració en un de sol tot connectant-los de forma lògica, cosa que s'escapa de la voluntat del narrador. L'original fa: '*Die gereizte Ungeduld da hinterm Gitter, das endlose Hin- und Hergeflüster über Liebe...*' (1.20, 'La irritada impaciència allà darrere de les gelosies, l'interminable xiuxiueig sobre amor...'). Gala tradueix: '*Rere l'enreixat, una irritada impaciència pel xiuxiueig que no s'acaba mai, voltes i més voltes sobre l'amor...*' (1.25-26), tot unint els dos elements a través d'una connexió causal, i canviant també la continuació final de la frase.

A banda d'aquesta alteració en la forma d'aquest paràgraf, hi ha dos elements més que cal comentar:

– A les línies 51-52 trobem a l'original: '*Eine traurige Farbe für eine*

*traurige Sache*’ (‘Un color trist per a una cosa trista’). La traducció de Gala substitueix la repetició d’un element, amb valor expressiu naturalment, per un joc formal, molt efectista: ‘*Un color trist per a una causa trista*’ (1.53)

– En la darrera frase del fragment reproduït, encara, trobem una regularització, similar a la que ja hem comentat en algun altre moment. El text original presenta la següent disposició: ‘*Das war kein Clown mehr, ein Toter, der einen Toten spielte*’ (l. 53-54, Ja no era un pallaso allò, un mort que feia de mort’). En el text de Gala això esdevé: ‘*Ja no era cap pallaso, era un mort que feia el mort*’ (1.56-57), tot arrodonint una frase en certa manera abrupta i incompleta.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

En aquest passatge les modificacions introduïdes per Gala en relació al text original afecten sobretot la configuració del CAMP, tant en el primer període del text, que he definit a l’inici com un període d’‘estranyament’ narratiu, com en el segon període, on el procediment narratiu torna a ser l’habitual. A banda d’això hi ha algunes alteracions en el TENOR del text que el converteixen en un text en ocasions més agressiu i en ocasions més literari, obra d’un narrador lleugerament diferent al de l’original. Les lleugeres modificacions a ELABORACIÓ FORMAL queden compensades d’alguna manera entre elles, tot i que, com deia en un altre passatge, la traductora tendeix a l’arrodoniment explicatiu de les formes.



## ANNEX 2.3.

### Die verlorene Ehre der Katharina Blum

#### 2.3.1. Anàlisi del primer fragment

##### Text original

I

Für den folgenden Bericht gibt es einige Neben- und drei Hauptquellen, die hier am Anfang einmal genannt, dann aber nicht mehr erwähnt werden. Die Hauptquellen: Vernehmungsprotokolle der Polizeibehörde, Rechtsanwalt Dr. Hubert Blorna, sowie dessen Schul- und Studienfreund, der Staatsanwalt Peter Hach, der –vertraulich, 5 versteht sich– die Vernehmungsprotokolle, gewisse Maßnahmen der Untersuchungsbehörde und Ergebnisse von Recherchen, soweit sie nicht in den Protokollen auftauchen, ergänzte; nicht, wie unbedingt hinzugefügt werden muß, zu offiziellem, lediglich zu privatem Gebrauch, da ihm der Kummer seines Freundes Blorna, der sich alles nicht erklären konnte und es doch »wenn ich es recht bedenke, 10 nicht unerklärlich, sogar fast logisch« fand, regelrecht zu Herzen ging. Da der Fall der Katharina Blum angesichts der Haltung der Angeklagten und der sehr schwierigen Position ihres Verteidigers Dr. Blorna ohnehin mehr oder weniger fiktiv bleiben wird, sind vielleicht gewisse kleine, sehr menschliche Unkorrektheiten, wie Hach sie beging, nicht nur verständlich, auch verzeihlich. Die Nebenquellen, einige 15 von größerer, andere von geringerer Bedeutung, brauchen hier nicht erwähnt zu werden, da sich ihre Verstrickung, Verwicklung, Befäßtheit, Befangenheit, Betroffenheit und Aussage aus dem Bericht selbst ergeben.

## Traducció de treball

I

Per al següent informe hi ha diverses fonts secundàries i tres de principals, que s'anomenaran ara al començament però més endavant deixaran d'esmentar-se. Les fonts principals: declaracions dels interrogats als funcionaris policials, l'advocat Dr. Blorna, així com el seu amic d'escola i d'universitat, el fiscal Peter Hach, el qual

5 completà –en confiança, s'entén– les declaracions dels interrogats, i afegí certes mesures dels responsables de la investigació i certs resultats de les recerques, sempre que aquests no apareixien en els informes; no, com tot seguit cal afegir, per a ús oficial, exclusivament per a ús privat, ja que l'aflicció del seu amic Blorna, el qual tot plegat no ho podia acabar d'entendre, però ho trobava «si ho penso bé, no

10 inexplicable, fins i tot gairebé lògic», li arribava veritablement al cor. Ja que el cas de Katharina Blum, en vista del comportament de l'acusada i de la posició delicada del seu advocat defensor Dr. Blorna, quedarà en qualsevol cas més o menys restringit a l'àmbit de la ficció, certes incorreccions, petites i molt humanes, són potser, tal com les cometé Hach, no només comprensibles sinó també perdonables.

15 Les fonts secundàries, unes d'una importància més gran, les altres menor, no cal esmentar-les aquí ja que el seu enrevessament, complicació, dedicació, cohibició, consternació i testimoniatge es desprenen del mateix informe.

## Traducció castellana

1

El informe que sigue se basa en algunas fuentes secundarias y en tres principales, que se nombran al principio una vez, pero que más tarde no se vuelven a mencionar. Las fuentes principales son atestados policíacos, el abogado doctor Hubert Blorna y el fiscal Peter Hach, compañero de estudios del anterior, quien –de manera

5 confidencial, se entiende– completó el sumario, añadiendo ciertas actuaciones de la autoridad y los resultados de diversas pesquisas. Huelga subrayar que este trabajo tuvo carácter extraoficial, y que sus conclusiones se destinaron exclusivamente a uso privado, porque al fiscal le llegaba al alma el disgusto de su amigo Blorna. Éste no encontraba una explicación para todo lo ocurrido y, a pesar de ello, «si lo analizaba

10 bien, no le parecía inexplicable, sino más bien lógico». El caso de Katharina Blum, en vista de la actitud de la acusada y de la difícil posición de su defensor, doctor Blorna, aparecerá, de todos modos, más o menos ficticio, y ciertas pequeñas incorrecciones, como las que cometió Hach, resultan comprensibles e incluso disculpables. No hace falta mencionar aquí las fuentes secundarias, unas de mayor y

15 otras de menor importancia, ya que el mismo informe demostrará sus vínculos, enredos y confusiones, y pondrá de manifiesto la consternación que produjeron.

## **Anàlisi del text original**

### REGISTRE

#### CAMP

Es tracta de la primera unitat, completa, de les 58 en què es divideix el text. La llargada i el contingut d'aquestes unitats és variable. El narrador qualifica d'informe ('*Bericht*') la narració que tot just comença, i n'esmenta la base documental ('*Neben-, Hauptquellen*' ('fonts principals i secundàries')). Encara no reconeixem en aquest fragment indicis argumentals clars, però se'ns informa que ens les havem amb un cas policial delicat que provoca maldecaps seriosos a aquells que hi estan involucrats: l'advocat defensor Hubert Blorna, el fiscal Peter Hach i l'acusada Katharina Blum. El tractament del cas presentat, així ens ho assenyala el narrador, es belluga entre la realitat i la ficció, però la gravetat dels fets ha fet aconsellable la seva presentació en un pla 'més o menys' fictici. En aquest sentit cal reproduir la nota inicial del llibre:

*Personen und Handlungen dieser Erzählung sind frei erfunden. Sollten sich bei der Schilderung gewisser journalistischer Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der >Bild<-Zeitung ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich.*

[Els personatges i les accions d'aquesta narració són fruit de la imaginació. Si en la descripció de determinades pràctiques periodístiques es detecten similituds amb les pràctiques del *Bild-Zeitung*, aquestes similituds no són intencionades ni fruit de la casualitat, són inevitables.]

La base documental de la narració està constituïda per informes policials i altres fonts que el narrador no especifica encara, però que anirà introduint a mesura que avanci en l'escriptura de l'informe. La formulació del text és una emulació dels informes judicials, administratius o policials, no exempta d'un cert to irònic i de determinades ingerències per part del narrador. Per tant, el llenguatge i l'estil del narrador en aquest fragment tendeixen a l'objectivitat, a la precisió i a l'exactitud –i precisament sobre aquests elements es produeix l'efecte irònic.

#### *Lèxic*

El lèxic es caracteritza per la voluntat de precisió del narrador: classificació del text en un gènere textual determinat, '*Bericht*' (1.1, 'informe'); especificació de la base documental primària sobre la qual se sustenta l'informe, '*Vernehmungsprotokolle der*

*Polizeibehörde*’ (1.3, ‘declaracions dels interrogats als funcionaris policials’); matisació acuradíssima en la descripció dels trets que caracteritzen les fonts secundàries, ‘*Verstrickung, Verwicklung, Befäßheit, Befangenheit, Betroffenheit und Aussage*’ (1.16-17, ‘enrevessament, complicació, dedicació, cohibició, consternació i testimoniatge’) – en la voluntat extrema d’exactitud reconeixem la ironia del narrador, el qual tria sis paraules parcialment sinònimes, agrupades a partir de la lletra amb què comencen, per realitzar aquesta descripció.

Altrament cal classificar el lèxic com a corresponent a la varietat de la llengua estàndard i en una lectura actual, em diuen els informants, no s’hi reconeixen paraules o expressions que hagin caigut en desús o que hom pogués qualificar de passades de moda.

### *Sintaxi*

La complexitat sintàctica d’aquest fragment també és el resultat de la voluntat de precisió del narrador i conseqüentment els períodes sintàctics són llargs i enrevessats, i la puntuació complexa. Les principals estructures a què recorre el narrador són: les aposicions ‘*Rechtsanwalt Dr. Hubert Blorna, sowie dessen Schul- und Studienfreund, der Staatsanwalt Peter Hach*’ (1.3-4, l’advocat Dr. Hubert Blorna, així com el seu amic d’escola i d’universitat, el fiscal Peter Hach’); els parèntesis explicatius, ‘...*soweit sie nicht in den Protokollen auftauchten...*’ (1.6-7, ‘...sempre que aquests no apareixien en els informes...’), els quals, en oposició a l’objectivitat pretesa que he destacat, serveixen al narrador en algunes ocasions per deixar entreveure que no es mantindrà imparcial en l’elaboració del seu informe, ‘ – *vertraulich, versteht sich* – ’ (1.4-5, ‘–en confiança, s’entén–’), ‘*wie es unbedingt hinzugefügt werden muß*’ (1.7, ‘com tot seguit cal afegir’); l’ús de construccions causals, ‘*da ihm der Kummer seines Freundes Blorna...*’ (1.8-9, ‘ja que l’aflicció del seu amic Blorna...’); l’ús de frases de relatiu explicatives, ‘*der sich alles nicht erklären konnte und...*’ (1.9, ‘el qual tot plegat no ho podia acabar d’entendre’); l’ús de la cita, ‘*»wenn ich es recht bedenke...«*’ (1.9-10, ‘«si ho penso bé...»’), que cal entendre com un intent per part del narrador de fornir aquest informe d’autenticitat i objectivitat.

### *Text*

Aquest fragment coincideix amb la primera de les unitats textuals en què es divideix la narració. En les obres narratives, les unitats del text –els capítols,

bàsicament– acostumen a ser més llargues, i els fragments que se seleccionen per a l'anàlisi –com ha passat en l'anàlisi de les obres anteriors i passarà també en aquesta narració més tard– no hi coincideixen gairebé mai. Aquest fragment, contràriament al que és habitual, doncs, és una unitat de discurs completa. Això es pot reconèixer en l'estructura del fragment, que es podria qualificar de tancada i perfecta. En aquest text el narrador es concentra en la classificació de la narració que emprèn dins un gènere discursiu concret, l'informe, i en la precisió de la naturalesa d'aquest informe i de les característiques de la seva base documental. A banda d'això, en el fragment apareixen citats amb el seu nom propi els protagonistes de la narració, Blorna, Hach, Blum, fet que dotarà de cohesió textual la narració. També es citen les bases documentals a què ja ens hem referit: els informes policials, que aniran apareixent al llarg de tota la narració i la dotaran igualment de cohesió. Així mateix, cal entendre com a característica textual l'ús de testimonis directes en l'elaboració de l'informe (en aquest cas en forma de discurs directe, '»*wenn ich es recht bedenke...*«' (1.9-10, '«si ho penso bé...»)), que aniran apareixent al llarg de tota l'obra i contribuiran a la seva cohesió, i a reforçar les seves peculiaritats de gènere.

## TENOR

- a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

### *Lèxic, Sintaxi, Text*

En aquest fragment no és possible detectar elements lingüístics que permetin associar el narrador a un determinat grup social, geogràfic o a una generació històrica determinada. El màxim que es pot arribar a deduir, tal com hem vist en l'apartat anterior, és que es tracta d'una persona amb una formació cultural sòlida que li permet no només de valer-se del registre estàndard amb total solvència, sinó d'ironitzar-hi.

- b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

El narrador demostra una voluntat clara d'allunyar-se dels fets que narra, de manera que la seva implicació emocional és nul·la, encara que intel·lectualment, i malgrat que adverteix el contrari implícitament, s'involucra en l'exposició dels fets, tot valorant-los.

### *Lèxic*

La precisió lèxica i conceptual per part del narrador, que he descrit més amunt, és l'exponent més clar de la seva manca d'implicació emocional i del seu distanciament en relació als fets. El fet que caracteritzi les anomenades fonts secundàries amb sis atributs, '*Verstrickung, Verwicklung...*' (l.16, 'enrevessament, complicació') demostra distanciament i ironia.

### *Sintaxi*

Però és potser la formulació sintàctica allà on es reflecteix amb més claredat la distància volguda del narrador amb el material narrat. En les frases en què d'una manera o altra s'al·ludeix a la seva activitat com a narrador, s'evita clarament qualsevol menció a la seva responsabilitat d'autor, de manera que abunden especialment les construccions en veu passiva. La primera frase del text és ja molt reveladora: '*Für den folgenden Bericht gibt es einige Neben- und drei Hauptquellen, die hier am Anfang einmal genannt, dann aber nicht mehr erwähnt werden.*' (l.1-2, 'Per al següent informe hi ha diverses fonts secundàries i tres de principals, que s'anomenaran ara al començament però més endavant deixaran d'esmentar-se.'). No només la veu passiva determina la impersonalitat del passatge, també l'ús del verb existencial '*es gibt*' ('hi ha'), quan hagués estat clarament possible –i potser més lògic– presentar les indagacions del narrador d'una manera similar a aquesta: 'en el següent informe m'he valgut de tals i tals fonts...'.  
'

La impersonalitat del breu passatge queda reforçada per l'ús de les següents construccions impersonals en veu passiva: '*wie unbedingt hinzugefügt werden muß*' (l.7, 'com tot seguit cal afegir'), '*Da der Fall [...] mehr oder weniger fiktiv bleiben wird*' (l.10-13, 'Ja que el cas [...] quedarà [...] més o menys restringit a l'àmbit de la ficció); '*Die Nebenquellen [...] brauchen hier nicht erwähnt zu werden*' (l.14-16, 'Les fonts secundàries [...], no cal esmentar-les aquí'). Fins i tot hi ha alguna altra construcció que evita la personalització, '*sind vielleicht gewisse kleine, sehr menschliche Unkorrektheiten, wie Hach sie beging, nicht nur verständlich, auch verzeihlich*' (l.13-14, 'certes incorreccions, petites i molt humanes, són potser, tal com les cometé Hach, no només comprensibles sinó també perdonables'.)

Tanmateix, i com ja he assenyalat, el narrador recorre a alguns procediments sintàctics, bàsicament els parèntesis o acotacions, per deixar clar que la seva imparcialitat és relativa. El narrador acota els fets amb expressions del següent tipus:

‘–*vertraulich, versteht sich*–’ (1.4-5, ‘–en confiança, s’entén–’); ‘*wie unbedingt hinzugefügt werden muß*’ (1.7, ‘com tot seguit cal afegir’), ‘*mehr oder weniger fiktiv bleiben wird*’ (1.12-13, ‘quedarà ... més o menys restringit a l’àmbit de la ficció’.) Aquests comentaris demostren la no imparcialitat del narrador, el qual troba escletxes en l’estil impersonal del text per inserir comentaris molt valoratius i molt personals.

### *Text*

Com en el cas del lèxic, les conseqüències textuais de la distància emocional del narrador en relació al material narrat es concreten en l’elaboració exacta d’un text perfectament cohesionat i amb una concreció absoluta.

- c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

Els trets que he descrit en l’apartat anterior són vàlids també per descriure les característiques d’aquest. El narrador sembla desvincular-se del material narrat amb els procediments d’impersonalització que acabem de veure i per tant sembla que la seva posició en relació als fets narrats és externa. Al mateix temps, hem vist que no evita les valoracions, i que tot judicant adopta una postura crítica. Ambdues qualitats del narrador han d’orientar el lector implícit en la manera com ha de llegir el text. El narrador presentarà objectivament les dades i proves existents en el cas ‘Blum’, i no s’estarà de dir-hi la seva. Sembla que el narrador, implícitament, compti ja amb la complicitat del lector a l’inici, perquè ja s’atreveix a deixar clara quina serà la seva postura.

- d) Actitud social del narrador

La llengua emprada pel narrador a l’inici, també ho hem vist, es caracteritza per una extrema correcció i una formulació precisa. Cal associar el registre lingüístic d’aquest passatge indubtablement a la llengua estàndard i a un grau de formalitat alt. L’estil del text, el lèxic i els períodes sintàctics –el ‘tiquismiquisme’ estilístic–, recorden l’estil administratiu i burocràtic.

### MODE

La posició del narrador en aquesta obra és la de la veu que domina absolutament tot el món de ficció. Parlem en aquest cas de focalització 0. En aquest primer fragment,



el narrador cita les fonts documentals en què basarà el seu informe, en judica el valor, presenta els principals implicats en aquest cas judicial, cita les seves paraules, i s'erigeix en organitzador de tot el material presentat en l'obra, '*Die Hauptquellen: Vernehmungsprotokolle der Polizeibehörde,...*' (1.2-3, 'Les fonts principals: declaracions dels interrogats als funcionaris policials,...'); '*Die Nebenquellen, einige von größerer, andere von geringerer Bedeutung, brauchen hier nicht erwähnt zu werden...*' (1.14-15, 'Les fonts secundàries, unes d'una importància més gran, les altres menor, no cal esmentar-les aquí'). A banda d'això, el narrador és coneixedor del món interior dels personatges, com demostra la frase següent en què parla del fiscal Peter Hach, '*da ihm der Kummer seines Freundes Blorna [...] regelrecht zu Herzen ging*' (1.8-10, 'ja que l'afflicció del seu amic Blorna [...] li arribava veritablement al cor'). La seva posició de coneixement absolut sembla que li atorga, igualment i amb una ironia clara, el dret a valorar moralment els fets que narra, '*...sind vielleicht gewisse kleine, sehr menschliche Unkorrektheiten, wie Hach sie beging, nicht nur verstündlich, auch verzeihlich.*' (1.13-14, '...certes incorreccions, petites i molt humanes, són potser, tal com les cometé Hach, no només comprensibles sinó també perdonables.') I no només això, sinó que potser a partir de la seva superioritat moral, el narrador s'atorga el dret de manipular el material narrat, '*Da der Fall der Katharina Blum angesichts der Haltung der Angeklagten und der sehr schwierigen Position ihres Verteidigers Dr. Blorna ohnehin mehr oder weniger fiktiv bleiben wird*' (1.10-13, 'Ja que el cas de Katharina Blum, en vista del comportament de l'acusada i de la posició extremament delicada del seu advocat defensor Dr. Blorna, quedarà en qualsevol cas més o menys restringit a l'àmbit de la ficció...'). En aquest joc que presenta el narrador hi ha una al·lusió clara a les pràctiques de determinada premsa, que tot seguit tematitzarà a la resta de la narració.

Pel que fa al tipus de discurs, en aquest fragment domina àmpliament el 'discurs narrat', tot i que en un breu fragment el narrador recorre a la citació, fent ús del 'discurs directe autònom', '*»wenn ich es recht bedenke...«*' (1.9, '«si ho penso bé...»'). A través de l'ús del discurs narrat el narrador demostra, malgrat la formulació en oracions impersonals, que és ell qui domina el fil de la història. La cita directa serveix per fonamentar la seva credibilitat com a narrador objectiu.

## ELABORACIÓ FORMAL

La disposició formal del text, en aquest fragment, serveix per reforçar la voluntat del narrador de dotar d'autenticitat i rigor el seu discurs, com ja he dit, i en aquest sentit la descripció del registre usat ens és útil també en aquest apartat. Però al mateix temps el narrador crea una distància irònica amb els fets. Formalment, això es reconeix d'una banda en la ja citada enumeració d'atributs que caracteritzen les fonts secundàries de la base documental, '*Verstrickung, Verwicklung, Befäßtheit, Befangenheit, Betroffenheit und Aussage*' (1.16-17, 'enrevessament, complicació, dedicació, cohibició, consternació i testimoniatge'), agrupats alfabèticament, i rítmicament –a partir de l'accent i el nombre de síl·labes–, tot provocant solapaments en els seus significats; d'altra banda es reconeix en l'ús de les oracions causals, de vital importància en un informe destinat a aclarir la veritat d'un cas com el de Katharina Blum. Les oracions causals (tres, concretament) apareixen a partir de la segona meitat d'aquest fragment, estan sempre introduïdes per la conjunció causal *da*, tot produint un efecte de paral·lelisme estructural, i serveixen per adduir justificacions més aviat poc 'objectives':

- 1- '*da ihm der Kummer seines Freundes [...] regelrecht zu Herzen ging*' (1.8-10, 'ja que l'afflicció del seu amic [...] li arribava veritablement al cor.')
- 2- '*Da der Fall [...] mehr oder weniger fiktiv bleiben wird*' (1.10-13, 'Ja que el cas [...] quedarà ... més o menys restringit a l'àmbit de la ficció.')
- 3- '*da sich ihre Verstrickung, [...] aus dem Bericht selbst ergeben*' (1.16-17, 'ja que el seu enrevessament, [...] es desprenen del mateix informe.')

Es pot concloure, doncs, que l'elaboració formal del text està parcialment al servei del pretès efecte de distanciament i ironia.

Com ja he indicat, el REGISTRE d'aquest fragment és l'estàndard alemany en la seva varietat de llenguatge administratiu i judicial. Tal com indiquen els informants alemanys el text no ha 'envellit' en aquest sentit i aquest registre continua avui igualment vigent com en el moment d'aparició d'aquesta obra.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Com a fragment que inicia la narració la FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT és predisposar el lector a una narració objectiva, contrastada i basada en els documents reals, a pesar de la manipulació de les dades 'històriques' –expressada pel narrador– a fi

de no causar perjudici en els afectats en aquest procés. Tot i que, òbviament, ens movem en el terreny de la ficció, el narrador proposa un joc que pretén acostar la narració que escriu al gènere periodístic, per fer-ne visibles i evidents els seus punts febles. La crítica és, en certa manera, autocrítica. I l'objectivitat i autenticitats preteses estan en mans del lector.

## Anàlisi de la traducció

### REGISTRE

#### CAMP

En aquest apartat, la traducció respecta les característiques bàsiques de l'estil del text original, que permeten associar-lo a un determinat tipus de llenguatge administratiu i judicial. Tanmateix, la traductora altera en diverses ocasions la formulació sintàctica del text original, i en conseqüència les seves característiques globals, amb una clara intenció de clarificar-ne l'estructura i el sentit i facilitar-ne així la lectura, la qual cosa resta efecte a la intenció clara del narrador de tractar irònicament aquest gènere discursiu i els seus excessos. Aquestes intervencions afecten en un menor grau el lèxic. El resultat és un text atribuïble a un gènere discursiu similar, però en una versió molt més llegidora i senzilla, i en qualsevol cas gens susceptible d'una lectura irònica.

#### *Lèxic*

La voluntat de precisió lèxica del narrador es veu alterada en dues ocasions, '*...y el fiscal Peter Hach, compañero de estudios del anterior...*' (1.4). En el text original s'assenyala que fiscal i advocat defensor són amics d'escola i d'universitat ('*...Schul- und Studienfreund...*'), informació que no queda recollida en la traducció.

Més clara és l'alteració produïda en l'enumeració dels atributs que caracteritzen les fonts secundàries, '*...ya que el mismo informe demostrará sus vínculos, enredos y confusiones, y pondrá de manifiesto la consternación que produjeron.*' (1.15-16, '*Verstrickung, Verwicklung, Befäßtheit, Befangenheit, Betroffenheit und Aussage*'). No només es veu reduït el nombre d'atributs –de sis a quatre–, sinó també la seva disposició en el text. En l'original apareixen totes sis paraules una darrere l'altra, seguint una ordenació alfabètica i rítmica. Reproduir fidelment aquesta darrera característica era difícil, encara que potser hagués estat possible imaginar alguna compensació formal; sí que era possible, però, traduir els sis elements i disposar-los un després de l'altre. En la traducció en tenim tres de junts, i el quart formant part d'una altra oració, que la traductora hi afegeix ('*pondrá de manifiesto la consternación que produjeron*'). Aquesta darrera frase, que no existeix en l'original, és un bon exemple de la voluntat clarificadora i simplificadora d'aquesta traducció.

## Sintaxi

Les alteracions més clares produïdes en aquest fragment afecten la seva formulació sintàctica, la puntuació i, amb això, la voluntat de precisió del text original, en el sentit de reproduir els enrevelaments del llenguatge jurídic-administratiu. Sembla clar, com ja apuntava abans, que la voluntat de la traductora és de clarificar les estructures del text original per facilitar-ne la lectura i la comprensió. El resultat és que el text és més clar però menys precís, encara que d'entrada això sembli una contradicció. Tot plegat porta la traductora a cometre les següents alteracions:

– supressió total del parèntesi explicatiu ‘...soweit sie nicht in den Protokollen auftauchen...’ (l. 6-7, ‘..., sempre que aquests no apareixien en els informes,...), acotació feta en relació al material de la investigació que el fiscal afegeix de forma extraoficial.

– supressió total del parèntesi explicatiu ‘wie es unbedingt hinzugefügt werden muß’ (l.7, ‘com tot seguit cal afegir’). Aquesta supressió està relacionada amb la formulació d’aquesta frase en la traducció, que comentaré més endavant perquè afecta la relació del narrador amb el material narrat.

– transformació de frases complexes en frases menys complexes: el període sintàctic iniciat a l’original amb ‘nicht, wie unbedingt...’ (l.7), després de punt i coma, es veu transformat en una oració nova que comença amb ‘Huelga subrayar...’ (l.6); l’oració de relatiu que comença amb ‘der sich alles nicht erklären konnte und...’ (l.9-10, ‘el qual tot plegat no ho podia acabar d’entendre...’) i que conté unes paraules citades també es converteix en la traducció en una nova oració que conté aquests dos elements i prou ‘Éste no encontraba una explicación para todo lo ocurrido y...’ (l.8-9).

– transformació de la cita formulada en l’original com a ‘discurs directe autònom, ‘»wenn ich es recht bedenke...« (l.9, ‘«si bé ho penso...») en discurs indirecte en la traducció ‘«si lo analizaba bien...»’ (l.9-10)

– transformació de l’oració subordinada causal ‘Da der Fall der Katharina Blum ... bleiben wird, sind vielleicht...’ (l.10-11, ‘Ja que el cas de Katharina Blum... quedarà.... restringit..... són potser...’) en una oració assertiva coordinada ‘El caso de

*Katharina Blum ... aparecerá..., y...* (l.10-12). En aquesta darrera oració coordinada desapareix també la paraula '*vielleicht*' (l.13, 'potser')

– simplificació del sintagma nominal '*gewisse kleine, sehr menschliche Unkorrektheiten*' (l.13, 'certes incorreccions, petites i molt humanes'), que presenta la posició pre-nominal dels adjectius típica de l'alemany, en el sintagma '*y ciertas pequeñas incorrecciones...*' (l.12-13)

– transformació de la frase subordinada causal de l'original, '*da sich ihre Verstrickung... aus dem Bericht selbst ergeben*' (l.16-17 'ja que el seu enrevessament,... es desprenen del mateix informe') en dues oracions coordinades en la traducció, '*ya que el mismo informe demostrará sus vínculos,... y pondrá de manifiesto la consternación que produjeron.*' (l.15-16)

### *Text*

Les quatre frases del text original passen a ser sis en la traducció. Tenint en compte que el fragment és breu és un canvi notable. L'estil propi dels informes administratius es veu d'aquesta manera alterat. La transformació de la cita expressada en l'original com a 'discurs directe autònom' en 'discurs indirecte' afecta també la pretensió d'autenticitat que domina en el text original.

### TENOR

Pel que fa al narrador, la traducció reproduïx bé el seu distanciament en relació al material narrat, que es manifesta sobretot en l'ús de construccions impersonals. La intervenció del narrador en els fets narrats que detectem en l'original i que denota una postura entre irònica i crítica es veu lleugerament alterada en la traducció.

#### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Amb el comentari expressat en el parèntesi '*wie unbedingt hinzugefügt werden muß*' (l.7, 'com tot seguit cal afegir'), el narrador remarca la necessitat d'aclarir el fet que el fiscal proporcionés a l'advocat defensor determinades proves de la instrucció del cas per a un ús privat i no oficial. Després d'aquest aclariment, el narrador justifica aquesta acció 'punible' del fiscal, amic de l'advocat, per la preocupació que el seu estat anímic –el del l'advocat– li provoca –al fiscal. La formulació de la frase sencera és:

*‘nicht, wie unbedingt hinzugefügt werden muß, zu offiziellem, lediglich zu privatem Gebrauch’* (1.7-8, ‘no, com tot seguit cal afegir, per a ús oficial, exclusivament per a un ús privat’). La traducció:

*‘Huelga subrayar que este trabajo tuvo carácter extraoficial, y que sus conclusiones se destinaron exclusivamente a uso privado’*. (1.6-8). A banda de la transformació òbvia del text i dels afegits lèxics de collita pròpia, la formulació *‘huelga subrayar...’* de la traducció introdueix un matís diferent en la valoració dels fets per part del narrador. En l’original s’insisteix en el caràcter reprobable d’aquest fet, que, altrament, és humanament justificable –el narrador es manté així allunyat d’aquest afer i, malgrat que entén humanament el fiscal, també s’allunya del seu procediment irregular–; en la traducció es dona per fet que tals procediments són obvis i que el lector –tal com ja fa el narrador– els entendreà sense que calgui insistir-hi més.

En un altre passatge es veu malmesa la voluntat de rectitud i de distanciament del narrador: es tracta de la cita de les paraules de Blorna, l’advocat defensor. En l’original apareixen citades en ‘discurs directe autònom’, *»wenn ich es recht bedenke,...«* (1.9, ‘si ho penso bé...’), de manera que sentim la veu de l’autor de tals afirmacions. El narrador pretén demostrar així que es mantindrà fidel als fets narrats tot aportant materials de primera mà. En la traducció, malgrat que aquestes paraules apareixen entre cometes, la formulació és en ‘discurs indirecte’, *«si lo analizaba bien,...»* (1.9), de manera que el filtre del narrador continua sent present.

## MODE

La manera d’enfocar el relat per part del narrador no es veu alterada en la traducció, a banda de l’exemple de ‘discurs indirecte autònom’ que acabo de comentar, el qual tant serveix per il·lustrar la relació del narrador amb els fets narrats, com acabem de veure, com els modes de narració. En aquest cas una veu ‘nova’ en l’original es veu filtrada per la veu del narrador en la traducció.

## ELABORACIÓ FORMAL

Ja he comentat en el comentari a CAMP l’alteració de l’estil del text original en la traducció, amb els efectes consegüents pel que fa a l’atribució exacta del fragment a un gènere discursiu determinat. L’alteració de la forma lingüística, com veurem en els

dos exemples que segueixen, té conseqüències en la construcció literària de la figura del narrador i el seu text.

Ja hem comentat la simplificació i reducció en el text traduït dels atributs que serveixen per descriure les fonts considerades secundàries en l'elaboració de l'informe, '*Verstrickung, Verwicklung, Befäßtheit, Befangenheit, Betroffenheit und Aussage*' (1.16-17). La seva agrupació a partir de la lletra amb què comencen i després per estructura rítmica, sil·làbica i accentual, confereix a aquesta tirallonga de paraules un efecte humorístic que distancia el lector dels fets i demostra ironia per part del narrador. La traductora obvia absolutament aquest efecte en la traducció, i no mira de compensar-lo de cap manera, '*vínculos, enredos y confusiones, y pondrá de manifiesto la consternación que produjeron*' (1.15-16).

Un altre efecte estructural que queda descompensat en la traducció, no tan obvi com aquest anterior potser, és l'aparició de tres frases causals en les darreres set línies del fragment, totes elles introduïdes per la conjunció causal alemanya *da*. En la traducció no es conserva aquest paral·lelisme estructural, i com ja hem vist, una de les oracions subordinades causals és transformada en una oració principal de tipus asseveratiu.

Així, les oracions següents:

- 1- '*da ihm der Kummer seines Freundes [...] regelrecht zu Herzen ging*' (1.8-10, 'ja que l'afflicció del seu amic [...] li arribava veritablement al cor')
- 2- '*Da der Fall [...] mehr oder weniger fiktiv bleiben wird*' (1.10-13, 'Ja que el cas [...] quedarà ... més o menys restringit a l'àmbit de la ficció')
- 3- '*da sich ihre Verstrickung, [...] aus dem Bericht selbst ergeben*' (1, 16-17, 'ja que el seu enrevessament, [...] es desprenen del mateix informe')

es veuen convertides en:

- 1'- '*porque al fiscal le llegaba al alma el disgusto de su amigoBlorna*' (1.8)
- 2'- '*El caso de Katharina Blum [...] aparecerá [...] más o menos fictico* (1.10-12)
- 3'- '*ya que el mismo informe demostrará sus vínculos...*' (1.15)

Els possibles efectes d'ironia i distanciament no queden recollits formalment en el text traduït.



Resumint, en el nivell de REGISTRE el text queda alterat pel que fa a la seva caracterització com a gènere discursiu específic –veient simplificades les estructures característiques del llenguatge administratiu i judicial– i pel que fa a la seva forma –veient desaparèixer els efectes d’ironia i distanciament elaborats a través de la construcció lingüística del text.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Sembla clar que les alteracions i modificacions més amunt comentades influeixen també en la FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT. Si tenim en compte, a més, que es tracta del fragment amb què s’inicia l’obra, sembla clar que aquestes alteracions tenen un efecte més gran. El text traduït és més simple en la seva formulació i més neutre, desapareix qualsevol rastre d’ironia.

### 2.3.2. Anàlisi del segon fragment

#### **Text original**

Wenn der Bericht –da hier so viel von Quellen geredet wird– hin und wieder als »fließend« empfunden wird, so wird dafür um Verzeihung gebeten: es war unvermeidlich. Angesichts von »Quellen« und »Fließen« kann man nicht von Komposition sprechen, so sollte man vielleicht statt dessen den Begriff der

5 Zusammenfassung (als Fremdwort dafür wird Konduktion vorgeschlagen) einführen, und dieser Begriff sollte jedem einleuchten, der je als Kind (oder gar Erwachsener) in, an und *mit* Pfützen gespielt hat, die er anzapfte, durch Kanäle miteinander verband, leerte, ablenkte, umlenkte, bis er schließlich das gesamte, ihm zur Verfügung stehende Pfützenwasserpotential in einem Sammelkanal *zusammenführte*,

10 um es auf ein niedrigeres Niveau ab-, möglicherweise gar ordnungsgemäß oder ordentlich, regelrecht in eine behördlicherseits erstellte Abflußrinne oder in einen Kanal zu lenken. Es wird also nichts weiter vorgenommen als eine Art Drainage oder Trockenlegung. Ein ausgesprochener Ordnungsvorgang! Wenn also diese Erzählung stellenweise in Fluß kommt, wobei Niveauunterschiede und –ausgleiche eine Rolle

15 spielen, so wird um Nachsicht gebeten, denn schließlich gibt es auch Stockungen, Stauungen, Versandungen, mißglückte Konduktionen und Quellen, die »zusammen nicht kommen können«, außerdem unterirdische Strömungen usw. usw.

## Traducció de treball

Si l'informe –ja que aquí es parla tant de fonts– de tant en tant fa un efecte «fluid», es demanen, doncs, disculpes: ha estat inevitable. Pel que fa a «fonts» i al «fluir» no es pot parlar de composició, de manera que s'hauria d'introduir potser el concepte de convergència (com a manlleu lingüístic es proposa el mot conducció)<sup>112</sup>, i aquest

5 concepte hauria de resultar aclaridor per a tothom que de nen (o ja d'adult) hagi jugat mai en, al voltant de o *amb* bassals, els quals unia, connectava a través de canals, buidava, desviava, reconduïa fins que al capdavall *feia convergir* en un canal col·lector el potencial complet d'aigua dels bassals que estava a la seva disposició, per tal de desviar-lo cap a un nivell més baix, tal vegada seguint les disposicions

10 pertinents o ordenadament, tal com cal cap a un regueró o canal disposat per les autoritats. No es pretén altra cosa, doncs, que una mena de drenatge o dessecació. Un autèntic procés d'ordenació! Si, així doncs, aquesta narració en alguns punts flueix, tenint en compte que les diferències de nivell i els anivellaments hi juguen un paper, es demana, doncs, paciència, ja que al capdavall també hi ha embussos,

15 estancaments, obstruccions de sorra, conduccions fallides i fonts «que no poden ajuntar-se», a banda de corrents subterranis, etc., etc.

---

<sup>112</sup> En català no resulta possible reproduir el joc existent a l'original entre un mot propi i un estrangerisme encunyat per l'autor (*Zusammenfassung* i *Konduktion*). He optat per recórrer a dues paraules sinònimes i per fer aquesta nota a peu de pàgina. En una traducció pròpia potser hauria jugat amb 'cultismes' o 'termes inventats'.

## Text traduït

Si el informe –pues aquí se habla tanto de fuentes– resulta a veces «fluido», se ruega que lo disculpen: era inevitable. Los términos «fuentes» y «fluir» no parecen compatibles con el concepto de *composició*n literaria; les convendría mejor el de *conducció*n. Esto debería comprenderlo todo aquel que alguna vez, siendo niño (o  
5 incluso ya mayor), haya jugado en, al lado de y *con* unos charcos, uniéndolos mediante pequeños canales, vaciándolos y desviándolos hasta *conducir*, finalmente, toda el agua hacia un canal colector, para desviarla a un nivel inferior o tal vez, incluso, para encauzarla debidamente, de forma oficial y regular, hacia un desagüe o un canal construido por las autoridades. Es decir, se procede a una especie de drenaje  
10 que constituye un verdadero proceso de ordenación. De modo que si cuanto aquí se narra parece en ocasiones fluido, gracias a las diferencias de nivel y a su igualación, se solicita indulgencia, pues también se producen atascos, embotellamientos y obstrucciones, y tampoco faltan los canales que no conducen a ninguna parte, las fuentes inaccesibles, las corrientes subterráneas, etc., etc.

## Anàlisi del text original

### REGISTRE

#### CAMP

Aquest segon fragment a analitzar coincideix també amb la segona unitat completa de l'obra, el seu segon 'capítol'. El narrador hi precisa el doble significat amb què al llarg del seu 'informe' emprarà el terme «fonts» ('*Quellen*'), que en el primer fragment, com ja hem vist, serveix per fer al·lusió a la base documental i empírica en què l'obra descansa. En aquest fragment, el narrador defineix el terme, al costat d'un conjunt d'altres termes que semànticament s'hi relacionen, com el concepte central d'un segon nivell de discurs present a l'obra, de caràcter metafòric, que discorre paral·lel al primer nivell. Aquest segon nivell constitueix no només una forma metafòrica i literària de presentar les causes i orígens del cas Katharina Blum i la seva posterior evolució, amb clara intenció 'pedagògica', sinó que esdevé un autèntic metallenguatge que serveix per reflexionar a l'entorn dels procediments narratius i informatius que el narrador es disposa a emprar en l'elaboració del seu text.

La metàfora global de les «fonts» i el «fluir dels corrents» és recurrent al llarg de tota l'obra, i el narrador en fa ús sempre que necessita precisar la naturalesa dels fets que descriu. La fixació exacta del valor de les imatges presentades en aquest segon fragment depassa els objectius d'aquest estudi i caldria relacionar la seva significació amb l'evolució de les instàncies narratives en l'obra de Böll. Més importància per aquesta anàlisi té, en canvi, l'anàlisi de la funció contrapuntística que té aquest narrador, que en aquest fragment acaba de perfilar els seus trets, i que s'autoerigeix en autèntic 'investigador' de la realitat i 'cercador' de la veritat, justament en oposició als mètodes emprats pel *Bild Zeitung*, insinuats en la nota introductòria de l'obra. Si la pretesa objectivitat del narrador és o no plausible, si és possible, és una qüestió que no sembla fàcil de decidir. Continuem bellugant-nos, malgrat tot, en el camp de la ficció, com el narrador efectivament ens assenyalava en el primer fragment de l'obra, i aquesta dimensió literària de l'obra queda reforçada en aquest segon fragment.

Cal relacionar finalment la llengua utilitzada en aquest fragment amb un registre més formal que no pas l'anterior. Prenent com a base el registre estàndard que caracteritza el primer fragment, en aquest segon podem reconèixer procediments propis

de la llengua literària, bàsicament la metàfora, i d'un registre més científic, en l'elaboració d'un metallenguatge destinat a definir la pròpia activitat narrativa.

### *Lèxic*

El narrador defineix bàsicament a través del lèxic el segon nivell discursiu del text, tot creant clarament un camp semàntic nou de caràcter metafòric. La seva voluntat de precisió l'obliga a l'ús constant de sinònims totals o parcials, i a la creació de termes nous de significació molt concreta com '*Pfützenwasserpotential*' (1.9, 'potencial d'aigua dels bassals). Els substantius defineixen el camp i el significat dels verbs s'hi adequa '»*Quellen*« (1.1, 1.3, 'fonts'); »*Fließen*« (1.2, 1.3, 'fluir'); '*Pfützen*' (1.7, 'bassals'); '*anzapfen*' (1.7, 'connectar'); '*Kanäle*' (1.7, 'canals'); '*miteinander verbinden*' (1.7, 'connectar'); '*leeren, ablenken, umlenken*' (1.8, 'buidar, desviar, reconduir'), entre d'altres. L'objectiu final del narrador en aquesta narració/ informe queda especificat metafòricament amb les paraules '*Dränage oder Trockenlegung*' (1.12, 'drenatge o dessecació') i les característiques del procés de la investigació, així com el maneig de les 'fonts', queda fixat en els termes '*Niveauunterscheide und -ausgleiche*' (1.14, 'les diferències de nivell i els anivellaments').

També l'aparició d'un metallenguatge relatiu a la reflexió sobre la naturalesa de la narració té repercussions lèxiques '*Komposition*' (1.4, 'composició'); '*Zusammenfassung*' (1.5, 'convergència'); '*Konduktion*' (1.5, 'conducció').

### *Sintaxi*

La voluntat de crear un segon nivell discursiu, obliga el narrador a justificar aquest procediment, i igualment l'obliga a precisar exactament de quina manera articularà el nou llenguatge figurat.

Per al primer dels dos objectius, observem l'ús de construccions causals i consecutives, '*...da hier so viel von Quellen geredet wird*' (1.1, '...ja que aquí es parla tant de fonts'); '*...so wird dafür um Verzeihung gebeten*' (1.2, '...es demanen, doncs, disculpes'); '*...so sollte man [...] den Begriff der Zusammenfassung [...] einführen*' (1.4-5, '...de manera que s'hauria d'introduir potser el concepte de convergència.') Lligat amb això hi ha l'ús dels dos punts, '*...: es war unvermeidlich*' (1.2-3, '...: ha estat inevitable'), que tenen valor explicatiu. També l'ús del verb modal '*sollen*' (1.4-6, 'haver de') contribueix a precisar la validesa d'aquest intent, '*...und dieser Begriff sollte*

*jedem einleuchten, der...*' (l. 6 '...i aquest concepte hauria de resultar aclaridor per a tothom que...')

Per al segon objectiu, la presentació del nou món discursiu, s'observa l'acumulació de conceptes o formes destinades a precisar el valor del que es vol dir: preposicions en el cas següent, '*...der je als Kind (oder gar Erwachsener) in, an, und mit Pfützen gespielt hat...*' (l.6-7, '...tothom que de nen (o ja d'adult) hagi jugat mai en, al voltant de o *amb* bassals'); acumulació de verbs: '*...miteinander verbinden, leeren, ablenken, umlenken und zusammenführen...*' (l.7-9, '...connectar, buidar, desviar, reconduir i *fer* convergir'); o substantius '*...denn schließlich gibt es auch Stockungen, Stauungen, Versandungen, mißglückte Konduktionen und Quellen, [...] außerdem unterirdische Strömungen usw. usw...*' (l.15-17, '...ja que al capdavant també hi ha embussos, estancaments, obstruccions de sorra, conduccions fallides i fonts, [...] a més de corrents subterranis, etc. etc...')

En general es pot definir la sintaxi d'aquest fragment com a complexa, amb profusió de frases subordinades de tipus diferent (condicionals, causals, de relatiu), '*Wenn der Bericht...*' (l.1, 'si l'informe...'), '*...der je als Kind...*' (l.6, '...que de nen...'); de parèntesis, '*(als Fremdwort dafür wird Konduktion vorgeschlagen)*' (l.5, '(com a manlleu lingüístic es proposa el mot conducció'); aclariments, '*...wobei Niveauunterschiede und –ausgleiche eine Rolle spielen...*' (l.14-15 '...tenint en compte que les diferències de nivell i els anivellaments hi juguen un paper...'), etc.

### *Text*

Aquest fragment, com ja he dit, constitueix una unitat sencera en la narració. En aquest cas l'element que confereix al text més cohesió és la referencialitat del camp semàntic relacionat amb les 'fonts', que en tot aquest passatge té una dimensió metafòrica. Així, determinades paraules apareixen entre cometes en el text, o en cursiva, procediments destinats a marcar-ne la seva preponderància textual i la seva funció aglutinadora de sentit: »*Quellen*«, »*Fließen*« (l.3, '«fonts», «fluir»'), '*mit*' ( en cursiva, l.7, 'amb') i '*zusammenführen*' (en cursiva, l.9, '*fer* convergir').

D'altra banda el 'capítol' presenta dues estructures paral·leles, tan formalment com semànticament, que serveixen per obrir-lo i per tancar-lo:

- 1) ‘*Wenn der Bericht [...] als »fließend« empfunden wird, so wird dafür um Verzeihung gebeten...* (1.1-2, ‘Si l’informe [...] fa un efecte «fluid», es demanen, doncs, disculpes...)
- 2) ‘*Wenn also diese Erzählung stellenweise in Fluß kommt, [...] so wird um Nachsicht gebeten,...*’ (1.13-15, ‘Si, així doncs, aquesta narració en alguns punts flueix, [...] es demana, doncs, paciència...)

Un altre element que confereix cohesió al text –dins la narració completa– i defineix el seu caràcter literari és una referència intertextual, que es reprèn en la unitat 41 de la narració: ‘*zusammen nicht kommen können*» (1.16-17, ‘que no poden ajuntar-se’), cita que tal com m’indiquen els informants és un fragment d’una cançó popular antiga i molt coneguda a Alemanya, que duu per títol ‘*Zwei Königskinder*’ (‘Els dos fills del rei’), la qual apareix amb variacions en nombrosos reculls de poesia popular alemanya. La versió que he consultat jo apareix a *Das Knaben Wunderhorn*,<sup>113</sup> cèlebre recull de poesia popular alemanya publicat per Achim von Arnim i Clemens Brentano l’any 1806. En aquest passatge, la referència afecta la formulació del text i no pas el seu contingut, com serà el cas del capítol 41. Es tracta d’una referència difícil de reconèixer, però el fet que el narrador faci ús de les cometes per destacar-la, fa evident que vol ressaltar per algun motiu aquestes paraules, que, per a un lector alemany de mitjana edat són de referència diàfana.

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

Amb aquest passatge es veu reforçada la impressió inicial que el narrador és una persona amb una formació cultural sòlida. L’ús literari i formal de la llengua ens ho confirma. D’altra banda, l’al·lusió a una cançó popular avui molt menys coneguda, relaciona la narració i el narrador amb una època passada. Aquesta cançó popular citada en aquest text era identificada pel públic lector alemany adult dels setanta sense problemes, el públic lector jove actual hi tindria més dificultats.

### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

---

<sup>113</sup> von Arnim (1984)



La volguda impersonalitat que caracteritza el primer fragment de la narració es manté en aquest segon, malgrat la introducció per part del narrador d'un altre nivell de tractament de la realitat 'narrada'. També es manté, igualment, la intervenció del seu judici personal i una certa ironia.

### *Lèxic*

El lèxic del fragment tendeix a la precisió analítica i al distanciament del narrador. Aquest, sovint, presenta o formula una idea a través de dos o més mots, sinònims o parcialment sinònims, '*Dränage oder Trockenlegung*' (l.12-13, 'drenatge o dessecació'). Aquesta voluntat de precisió, amb evidents efectes irònics, es reconeix també en l'ús d'una estructura paral·lela a la tirallonga de sinònims amb què conclouia el primer fragment, '*...schließlich gibt es auch Stockungen, Stauungen, Versandungen...*' (l.15-17 '...al capdavant també hi ha embussos, estancaments, obstruccions de sorra...'), que també consta de sis elements.

La ironia és també recognoscible en l'ús d'un terme tècnic per descriure el joc infantil amb els bassals, '*Pfützenwasserpotential*' (l.9, 'el potencial d'aigua dels bassals').

La intervenció personal del narrador en els fets es reconeix aquí en l'ús de determinades partícules o connectors oracionals, '*Wenn also diese Erzählung...*' (l.13, 'Si, així doncs, aquesta narració...'), '*denn schließlich...*' (l.15, 'ja que al capdavant...')

### *Sintaxi*

Continua dominant aquí l'ús d'oracions impersonals, molt especialment de l'oració passiva, '*so viel von Quellen geredet wird*' (l.1, 'es parla tant de fonts'), '*Es wird also nichts weiter vorgenommen als...*' (l.12-13, 'No es pretén altra cosa, doncs, que...'), la qual cosa, confereix un to objectiu al text.

Aquesta objectivitat té un contrapès en les intervencions del narrador, siguin amb intenció crítica o irònica, com ja hem vist. En aquest fragment localitzem una oració exclamativa, '*Ein ausgesprochener Ordnungsvorgang!*' (l.13, 'Un autèntic procés d'ordenació!'), que demostra el judici favorable i entusiasta del narrador cap al seu propi treball. Anteriorment trobem una oració final que remarca aquesta precisió a través de l'exageració, la repetició de termes sinònims i l'enrevessament sintàctic, i d'aquesta manera provoca un efecte irònic, '*...um es auf ein niedriges Niveau ab-, möglicherweise gar ordnungsgemäß oder ordentlich, regelrecht in eine*

*behörderlicherseits erstellte Abflußrinne oder in einen Kanal zu lenken.*’ (1.10-12, ‘...per desviar-ho cap a un nivell més baix, tal vegada seguint les disposicions pertinents o ordenadament, tal com cal cap a un regueró o un canal disposat per les autoritats.’)

També té un efecte irònic la descripció del joc infantil en termes i construccions molt tècniques, com ja hem vist en el lèxic, ‘...*bis er schließlich das gesamte, ihm zur Verfügung stehende Pfützenwasserpotential in einem Sammelkanal zusammenführte*’ (1.8-9, ‘fins que finalment *feia convergir* en un canal col·lector el potencial complet d’aigua dels bassals que estava a la seva disposició.’)

- c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit.

Com ja he indicat, malgrat la introducció d’un nivell de discurs diferent en l’obra, el narrador manté en aquesta segona unitat les característiques que el definien en el primer. En aquest passatge confirmem, doncs, que el narrador es distancia d’uns fets amb els quals no té cap relació directa per tal de presentar-los d’una forma objectiva i ‘ordenada’, tal com insisteix en la metàfora dels ‘canals i reguerons’. Això no vol dir que la seva veu desaparegui del tot de la presentació dels fets, com també he assenyalat, sinó que el narrador els judica i hi ironitza.

Ara que el narrador se’ns ha presentat en les seves facetes diferents podem confirmar que la seva relació amb el lector es basa en una complicitat sobreentesa i en la presumpció per part de la instància narrativa que la seva objectivitat és efectivament veritable, malgrat la ironia de què ocasionalment fa ostentació.

- d) Actitud social del narrador

El registre d’alta formalitat que caracteritzava la primera unitat es veu reforçat i enriquit en aquesta segona a través de l’ús d’una metàfora molt elaborada per al·ludir al pla ‘real’ del primer nivell de discurs, la metàfora de les ‘fonts’. L’autoreflexió i l’ús del discurs en funció ‘metalingüística’ fan créixer la formalitat inicial del text.

## MODE

Les característiques de la narració es mantenen en aquesta segona unitat i es veuen reforçades pel que fa al paper del narrador en relació a la presentació dels fets narrats: és a dir, malgrat la impersonalitat que caracteritza la narració, la figura del

narrador veu fins i tot ampliat el seu poder de controlar, organitzar i judicar els fets que explica. En aquest passatge, el narrador introdueix un nou nivell de discurs, destinat a il·lustrar, fent ús d'una metàfora, de quina manera discorrerà el seu informe. En aquest segon fragment el discurs, per tant, es converteix en un metadiscurs al voltant del MODE de la narració, plantejat en termes de metallenguatge, d'una banda, i il·lustrat amb una metàfora, de l'altra, que dotarà de cohesió la narració sencera fins al final. En la primera part d'aquesta segona unitat, el narrador defineix globalment el seu procediment narratiu i introdueix la metàfora de què es valdrà, i en la segona desenvolupa detalladament la metàfora. Vegem la primera part:

*“Wenn der Bericht –da hier so viel von Quellen geredet wird– hin und wieder als »fließend« empfunden wird, so wird dafür um Verzeihung gebeten: es war unvermeidlich. Angesichts von »Quellen« und »Fließen« kann man nicht von Komposition sprechen, so sollte man vielleicht statt dessen den Begriff der Zusammenfassung (als Fremdwort dafür wird Konduktion vorgeschlagen) einführen,...”* (l.1-5, ‘Si l’informe –ja que aquí es parla tant de fonts– de tant en tant fa un efecte «fluid», es demanen, doncs, disculpes: ha estat inevitable. Pel que fa a «fonts» i al «fluir» no es pot parlar de composició, de manera que s’hauria d’introduir potser el concepte de convergència (com a manlleu lingüístic es proposa el mot conducció)).

El narrador defineix d'aquesta manera de quina manera es veurà organitzat el material narratiu, i ho fa destacant la inevitabilitat d'aquest procediment. D'aquesta manera sembla que els fets s'imposen al narrador i aquest es veu obligat a fer-los discórrer tal com els fets mateixos es produeixen. Tanmateix, els conceptes que serveixen per definir aquest procediment ‘*Komposition, Zusammenfassung, Konduktion*’, són termes que impliquen un agent protagonista (potser ‘*Zusammenfassung*’ en menor grau). I aquest protagonisme és patrimoni del narrador. La metàfora que serveix per il·lustrar tot això és encara més clara: la d'un nen que, tot jugant, es dedica a connectar bassals diferents amb canals per, finalment, fer arribar tota l'aigua a un canal de recollida. El protagonisme de l'acció, malgrat que s'insisteixi en el seu caràcter ‘legal’ (‘...*ordnungsgemäß oder ordentlich...*’ (l.10-11, ‘...seguint les disposicions pertinents o ordenadament...’), recau en el narrador/ investigador/ enginyer.

## ELABORACIÓ FORMAL

Tot i que el narrador mateix defineix el seu procediment narratiu amb el concepte de *'Zusammenfassung'* ('convergència') o de *'Konduktion'* ('conducció'), en aquest segon fragment domina clarament la *'Komposition'* ('composició'): aquesta unitat presenta, malgrat el canvi en el nivell de discurs, paral·lelismes evidents amb la unitat anterior, pel que fa a la disposició formal, l'estructura i també la voluntat irònica i de distanciament per part del narrador. Així, en ambdós passatges tota referència a l'activitat narrativa està expressada amb la veu passiva; la descripció dels fets narrats està feta (aquí metafòricament) amb una voluntat exhaustiva i irònica de precisió: la darrera frase d'aquest segon passatge és un calc gairebé de la darrera frase del primer, *'denn schließlich gibt es auch Stockungen, Stauungen, Versandungen, mißglückte Konduktionen und Quellen, die »zusammen nicht kommen können«, außerdem unterirdische Strömungen usw. usw.'* (1.15-17, 'perquè al capdavant hi ha també embussos, estancaments, obstruccions de sorra, conduccions fallides i fonts que «no es poden ajuntar», a més de corrents subterranis, etc. etc.); és a dir sis atributs que serveixen per qualificar els trets del 'fluir' informatiu. En aquesta segona unitat, l'acumulació de conceptes no segueix un ordre alfabètic o rítmic com en la primera, però es produeix igualment. El paral·lelisme d'aquest llistat amb el llistat d'obstacles que descriuen les fonts secundàries en la primera unitat sembla evident, i la seva col·locació al final del passatge reforça aquesta impressió.

També en aquest passatge apareix una cita, la ja esmentada cita a la cançó popular *'Zwei Königskinder'*, aquesta vegada en clau literària, tal com s'escau a la naturalesa del fragment en què ens trobem.

L'elaboració formal demostra igualment el caràcter en certa manera irònic del narrador i el seu poder, que, com ja he dit, li permet aleshores judicar la pròpia activitat narrativa, *Ein ausgesprochener Ordnungsvorgang!* (1.13, 'Un autèntic procés d'ordenació!')

A banda del paral·lelisme formal i estructural d'aquest fragment amb el primer, hi ha un segon tret que caracteritza la forma d'aquesta segona unitat: l'elaboració d'una metàfora, que es convertirà en referència al llarg de tota l'obra. El narrador fa entrar de ple, així, el discurs en el discurs literari: en la capacitat de la literatura d'aportar claredat –a través d'una imatge elaborada– als esdeveniments ocorreguts en el pla referencial de

la realitat descrita. Tenint en compte el caràcter fictici de l'informe, això no deixa de ser un joc dins d'un joc, de la qual cosa el lector és perfectament conscient.

Tornant, finalment, a la definició de 'convergència' ('conducció') per descriure el procediment narratiu emprat en l'informe que tot just comença, en oposició al concepte 'composició', cal reconèixer aquí un intent del narrador de formular una categoria poètica, reforçada per la metàfora dels canals i els aqüífers, que s'ha de relacionar amb l'evolució de l'obra de l'autor. En les anteriors obres que he analitzat en aquest treball, ens hem trobat amb narradors que al mateix temps protagonitzaven la història que escrivien. En una obra anterior a *Die verlorene Ehre..., Gruppenbild mit Dame*, escrita l'any 1971 concretament, Böll recorre ja a la figura d'un narrador/investigador que construeix el seu text a partir dels cops que la fortuna li va procurant. El narrador, en aquella novel·la, confessa l'amor cap a la seva heroïna, el qual el porta a emprendre una magna obra de reconstrucció de la seva vida, assenyalada per molts crítics com el 'testament literari' de Böll. Allà, el narrador, malgrat que és espectador i es deixa emportar pels 'corrents narratius' participa en la història i deixa entreveure alguns trets personals. A *Die verlorene Ehre...* el narrador es distancia absolutament, com estem veient, dels fets reproduïts fins a reduir-se a la categoria d'elaborador d'un informe equiparable a un funcionari escrivent de qualsevol administració –i sobre això ironitzava a través de la forma el narrador en el primer fragment d'aquest text. Però no ho fa absolutament; en aquest segon fragment, el narrador es perfila com el creador d'un metallenguatge literari, a través d'una metàfora, i com a espectador actiu dels fets que narra: *Ein ausgesprochener Ordnungsvorgang!* (l.13, 'Un autèntic procés d'ordenació!'). De manera que el terme més adequat per definir la seva figura en relació als corrents d'aigua sembla ser la de 'conductor' que no pas la del que observa les 'convergències' dels corrents.

Per concloure l'anàlisi de l'apartat del REGISTRE només cal repetir la idea que ens les havem amb un narrador que construeix un discurs molt formalitzat, en un registre lingüístic molt formal, el qual és objecte de la seva reflexió i joc, com correspon al registre literari.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Cal entendre aquest segona unitat de la narració com un complement de la primera. En ella s'acaba de perfilar la figura de la narrador, el qual incorpora al seu informe una dimensió literària, en tant que es val del llenguatge metafòric per aclarir el

primer nivell referencial del discurs. Cal insistir en el fet que ens belluguem sempre en el camp de la ficció, tot i que en el primer fragment ja ha quedat establert que el caràcter fictici de l'obra està condicionat per la necessitat de rescabalar els protagonistes dels fets que tot seguit comencen a exposar-se.

## Anàlisi de la traducció

### REGISTRE

#### CAMP

També en aquesta segona unitat la traductora reproduceix molt genèricament les característiques del text original, però també l'altera de forma molt visible tot simplificant-ne la complexitat sintàctica i la capacitat de matisos i lectures. Igual com en el fragment anterior qualsevol rastre d'ironia desapareix per complet de la traducció, i les intervencions del narrador es veuen reduïdes a la mínima expressió, fent-se de vegades irrecognoscibles.

La complexitat formal del passatge també es veu afectada en la traducció, i tot i mantenir un determinat nivell, el text traduït correspon a un nivell més baix de formalitat, del qual desapareixen pràcticament els trets del llenguatge literari i científicotècnic característics de l'original.

#### *Lèxic*

Seguint la tònica general de la traducció, el lèxic es veu simplificat pel que fa a la voluntat de precisió, tant pel que fa a l'ús de termes específics, '*Pfützenwasserpotential*' es veu reduït a '*agua*' (1.7), com en l'acumulació de sinònims per qualificar els procediments narratius emprats, reducció de sinònims a '*vaciándolos y desviándolos*' (1.6, '*leeren, ablenken, umlenken*'); o a '*drenaje*' (1.9, '*Dränage oder Trockenlegung.*')

També el metallenguatge emprat pel narrador per classificar la pròpia narració es veu alterat en la seva precisió, en aquest cas per evitar un problema de traducció que potser permetria un altre tractament. El narrador especula sobre l'adequació d'un terme per descriure el seu procediment narratiu, i després de descartar-lo, en proposa un altre, tot donant-ne un equivalent manllevat d'una altra llengua. És aquest joc entre vocabulari autòcton i manllevat el que és difícil de reproduir en castellà. En alemany és reconeixible per a tothom l'origen divers de paraules com *Zusammenfassung* (mot d'origen germànic) i *Konduktion* (mot que no apareix al diccionari Duden, però que clarament s'associa a un llatinisme); i, tanmateix, és possible endevinar el significat de la segona (ja que hi ha altres paraules derivades de la forma llatina que sí que existeixen

en alemany, com 'Kondukt'). A més a més, el procediment de fer servir una paraula llatina per anomenar un fenomen concret, especialment en el camp dels llenguatges específics, ha estat històricament molt habitual en alemany. Tot plegat no té un equivalent en castellà. De tota manera, la formulació d'aquesta problemàtica en el text original no està exempta d'ironia, que és el que la traductora d'alguna manera hauria hagut de mirar de compensar, potser fent ús d'un cultisme i d'un mot d'origen popular. El text original fa:

*'Angesichts von »Quellen« und »Fließen« kann man nicht von Komposition sprechen, so sollte man vielleicht statt dessen den Begriff der Zusammenfassung (als Fremdwort dafür wird Konduktion vorgeschlagen) einführen...'* (1.3-5, 'Pel que fa a «fonts» i al «fluir» no es pot parlar de composició, de manera que s'hauria d'introduir potser el concepte de convergència (com a manlleu lingüístic es proposa el mot conducció').

I la traductora redueix aquestes explicacions a la formulació:

*'Los términos «fuentes» y «fluir» no parecen compatibles con el concepto de composición literaria; les convendría mejor el de conducción.'* (1.2-4)

Només m'interessa destacar en aquest punt la simplificació en el lèxic que es reconeix en la traducció. Que això, però, té moltíssimes altres implicacions es pot veure clarament en aquest exemple al qual tornaré de seguida perquè és un exemple clar que l'alteració en un nivell del discurs té gairebé sempre repercussions en la resta de nivells del text.

### *Sintaxi*

La traducció presenta alteracions molt visibles del text original, amb la clara intenció de fer-lo més digerible per al lector castellà. Això comporta, com anem veient, una rebaixament en el registre lingüístic i una pèrdua de matisos. En l'exemple que acabo d'analitzar, i que no torno a reproduir, es reconeixen:

– transformació d'una construcció causal, '*Angesichts von »Quellen« und »Fließen«*', en un sintagma nominal subjecte, '*Los términos «fuentes» y «fluir»*' (1.2). Transformació d'una construcció consecutiva '*so...*' en una oració juxtaposada i separada per un punt i coma '*les convendría...*' (1.3). Transformació d'una oració impersonal '*sollte man...*', referida a l'acció de narrar, en una oració que té com a subjecte les 'fonts' i el 'fluir' i com a verb '*convendría*', termes que es converteixen així en el centre de les reflexions del narrador enlloc de ser l'acte mateix de narrar allò que



es tematitza. Supressió d'un parèntesi complet, amb les implicacions de significat que conté pel que fa al registre alemany culte.

– transformació del sintagma nominal complex '*das gesamte, ihm zur Verfügung stehende Pfützenwasserpotential*' (l.8-9, 'el total del potencial d'aigua dels bassals que està a la seva disposició') en el sintagma '*toda el agua*' (l.7)

– transformació de dues oracions en una de sola, tot alterant la naturalesa de la segona. L'oració '*Es wird also nichts weiter vorgenommen als eine Art Dränage oder Trockelegung. Ein ausgesprochener Ordnungsvorgang!*' (l.12-13, 'No es pretén altra cosa, doncs, que una mena de drenatge o dessecació. Un autèntic procés d'ordenació!) esdevé en la traducció '*Es decir, se procede a una especie de drenaje que constituye un verdadero proceso de ordenación*' (l.9-10), amb la pèrdua òbvia de l'èmfasi característic d'una oració exclamativa.

– ampliació explicativa, d'una banda, i supressió d'una cita de l'altra en el darrer període sintàctic del fragment, '*...Stockungen, Stauungen, Versandungen, mißglückte Konduktionen und Quellen, die »zusammen nicht kommen können«, außerdem unterirdische Strömungen usw. usw.*' (l.15-17, '...embussos, estancaments, obstruccions de sorra, conduccions fallides i fonts que «no es poden ajuntar», a més de corrents subterranis, etc. etc.')

esdevenen en la traducció '*...atascos, embotellamientos y obstrucciones, y tampoco faltan los canales que no conducen a ninguna parte, las fuentes inaccesibles, las corrientes subterráneas, etc., etc.*' (l.12-14). La base de l'alteració en la formulació de la traducció és el no tractament com a cita del fragment de cançó popular que ja he esmentat, destacat entre cometes, i que més tard en la narració tornarà a adquirir protagonisme, potser més justificadament. Les fonts 'que no es poden ajuntar' a què es refereix aquí l'autor són una anticipació metafòrica de l'argument, que el lector encara no està en disposició d'interpretar correctament.

La sintaxi d'aquest fragment, com la del primer, també es veu sotmesa a un procés de simplificació i de clarificació per part de la traductora que té com a conseqüència un rebaixament en el nivell formal del text.

### *Text*

Pel que fa a la 'composició' del fragment, la traductora no respecta el paral·lelisme estructural creat entre la primera i la darrera oracions, les quals presenten una formulació ben diferent:

- 1) *'Si el informe [...] resulta a veces «fluido», se ruega que lo disculpen...'* (1.1-2)
- 2) *'De modo que si cuanto aquí se narra parece en ocasiones fluido, [...] se solicita indulgencia...'* (1.10-11)

El tractament de la darrera tirallonga de substantius, com ja hem vist i com tornarem a veure, tampoc no facilita la identificació amb la tirallonga que tancava el fragment primer, la qual en la traducció primera ja havia sofert algunes alteracions.

Per concloure, cal fer referència a la supressió de la cita, a la qual ja he al·ludit, per les seves repercussions textuais. La seva absència impedeix una associació intertextual amb una cançó popular alemanya coneguda, i més endavant afectarà la cohesió interna d'aquest text, ja que aquesta cita es veu represa en un altre passatge de la narració, com ja he dit. Cal dir que la identificació d'aquesta cita m'ha estat possible mercès a la col·laboració d'informants en l'anàlisi del text, els quals van manifestar l'obvietat d'aquesta referència per a un lector alemany de mitjana edat.

## TENOR

- a) Origen social, geogràfic i històric del narrador.

La impressió que el narrador és un individu amb una formació sòlida, cosa que li permet de jugar amb el llenguatge, és molt menor en la traducció que en el text original, degut a les simplificacions a què la traductora sotmet el seu text.

D'altra banda la identificació d'una cançó tradicional popular, coneguda a Alemanya per tothom en els anys setanta, és impossible en la traducció perquè desapareix com a cita, i encara que estigués marcada com a tal, aquesta identificació no seria possible. No es pot negar la dificultat de traducció que presenta un element com aquest, començant per la seva identificació, que no és, en absolut, òbvia per a un noalemany.

- b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador.

L'aspecte que en la traducció es veu més modificat en relació al text original és el matís irònic que adquireix el discurs del narrador en determinats moments. La simplificació a tots els nivells del text fa impossible aquest joc subterrani.

### *Lèxic*

Ja he analitzat els casos de simplificació lèxica. També aquest nivell d'anàlisi es veu afectat per aquesta simplificació, ja que el distanciament extremadament analític del narrador no queda recollit en la traducció, ni el possible efecte irònic que això pot tenir en la narració. Els exemples vistos a CAMP són igualment vàlids, val la pena recordar el cas de *'Pfütztenwasserpotential'*, que es veu reduït a *'agua'* en la traducció.

### *Sintaxi*

El mateix passa amb la formulació sintàctica del text, que també hem vist a CAMP. Potser cal aquí insistir en la pèrdua de personalitat del narrador quan aquest exclama en el text original *'Ein ausgesprochener Ordnungsvorgang!'* (l.13, 'Un autèntic procés d'ordenació'), oració que en la traducció esdevé una oració assertiva coordinada, *'que constituye un verdadero proceso de ordenación'* (l.10) sense cap força expressiva. En el text original sembla que el narrador s'enorgulleixi de la seva capacitat d'elaborar l'informe que emprèn amb tots els ets i uts. Aquesta intervenció del narrador en els fets desapareix completament en la traducció.

- c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit.

La complicitat del narrador amb el lector que he assenyalat en l'anàlisi del text original desapareix completament en la traducció en tant que les vies a partir de les quals es construeix hi desapareixen: intervenció del narrador en el text i ironia poden considerar-se senyals del narrador al lector implícit absents en la traducció.

- d) Actitud social del narrador.

Ja he anat assenyalant que la traducció suposa un empobriment a tots els nivells de la llengua i dels registres emprats pel narrador. L'informe de la traducció és tan neutral que gairebé fa impossible pensar en l'existència d'un narrador que, irònicament i descaradament, s'amaga en la imparcialitat. En la traducció, efectivament, no hi ha un narrador visible.

## MODE

Ho he assenyalat abans, i és una observació vàlida aquí també: bàsicament és destacable pel que fa al MODE la pèrdua d'entitat i de registres del narrador. El narrador de la traducció no cita fins ara, no intervé ni ironitza. El seu discurs, tot i sent metalingüístic i metafòric, és neutre en la traducció.

## ELABORACIÓ FORMAL

En aquest apartat cal insistir de nou en l'empobriment formal que la traducció representa en relació a l'original. Empobriment aquí en el sentit que la forma en el text traduït no contribueix a la construcció del sentit de la mateixa manera com ho fa en l'original; concretament la traducció no recull els matisos que el narrador introdueix en la seva formulació del text. Aquest matisos es perden i la traducció manté sempre un to neutre constant, monòton i monovalent. Com a contrapartida la traducció clarifica en tot moment els passatges complexos, encara que això impliqui la supressió de fragments del text original, o la no reproducció d'estructures paral·leles.

En el text original els paral·lelismes estructurals doten de cohesió el text i en destaquen el sentit: així aquest segon fragment s'obre i es tanca amb estructures sintàctiques i semàntiques paral·leles, '*Wenn der Bericht... »fließend«..., so wird... um Verzeihung gebeten...*' (1.1-2, 'Si l'informe... «fluid», es demanen, doncs, disculpes...'); '*Wenn also diese Erzählung..... in Fluß kommt, ....so wird um Nachsicht gebeten...*' (1.13-15, 'Si, així doncs, aquesta narració .... flueix,...es demana, doncs, paciència...'), les quals desapareixen en la traducció, '*Si el informe [...] resulta a veces «fluido», se ruega que lo disculpen...*' (1.1-2), '*De modo que si cuanto aquí se narra parece en ocasiones fluido, [...] se solicita indulgencia...*' (1.10-12).

Aquesta repetició d'estructures es dona també a un nivell més ampli, i entre les dues primeres unitats de la narració se'n detecten almenys dues: d'una banda, la tirallonga de mots que clou cadascun dels fragments, que ja hem vist, i que en la traducció no es veu reproduïda i per tant no provoca l'efecte irònic volgut en l'original, i de l'altra, el recurs a material citat, que en aquest segon fragment desapareix literalment. El petit fragment citat de la cançó popular '*Zwei Königskinder*' desperta en el lector unes associacions que una traducció no pot mai reproduir amb fidelitat, i que estan estretament lligades a la cultura alemanya, en aquest cas. Detectar aquesta cita era difícil, suprimir-la com a tal, encara que la traducció temptegi una adaptació del seu sentit, no sembla una bona opció.

Per concloure cal fer una al·lusió al terme que el narrador proposa com a definidor del seu ‘informe’, ‘convergència’ (‘conducció’) en oposició a ‘composició’. Pel que fa a la traducció, s’obvia la referència feta en el text original a l’ús de mots manlevats. Aquesta qüestió està relacionada amb els hàbits creats històricament de recórrer a altres llengües per crear cultismes –fins a una època relativament recent el llatí era encara una de les fonts de creació de cultismes més importants per a les llengües occidentals. En el cas de llengües neollatines, com el castellà, la incorporació d’aquests termes no produeix estranyesa. En la traducció, però, no es recull de cap manera aquesta problemàtica.

Les alteracions en el REGISTRE produïdes en la traducció es fan evidents en aquest segon fragment i ja hem demostrat en aquest passatge un procés d’empobriment del text traduït en relació a l’original.

#### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

No cal dir que a conseqüència de les alteracions produïdes en la traducció en relació al text original, la FUNCIÓ del text es veu alterada. El perfil del narrador queda reduït en la traducció al d’un ‘administrador’ del procés narratiu, tal com el narrador, irònicament, es proposa i no aconsegueix. La ironia, la presència de la veu del narrador i el seu paper actiu com a interpretador de la realitat es redueixen als mínims en la traducció.

### 2.3.3. Anàlisi del tercer fragment

#### **Text original**

Die Tatsachen, die man vielleicht zunächst einmal darbieten sollte, sind brutal: am Mittwoch, dem 20.2.1974, am Vorabend von Weiberfastnacht, verlässt in einer Stadt eine junge Frau von siebenundzwanzig Jahren abends gegen 18.45 Uhr ihre Wohnung, um an einem privaten Tanzvergnügen teilzunehmen.

- 5 Vier Tage später, nach einer –man muß es wirklich so ausdrücken (es wird hiermit auf die notwendigen Niveauunterschiede verwiesen, die den Fluß ermöglichen)– dramatischen Entwicklung, am Sonntagabend um fast die gleiche Zeit –genauer gesagt gegen 19.04–, klingelt sie an der Wohnungstür des Kriminaloberkommissars Walter Moeding, der eben dabei ist, sich aus dienstlichen, nicht privaten Gründen als
- 10 Scheich zu verkleiden, und gibt dem erschrockenen Moeding zu Protokoll, sie habe mittags gegen 12.15 in ihrer Wohnung den Journalisten Werner Tötges erschossen, er möge veranlassen, daß ihre Wohnungstür aufgebrochen und er dort »abgeholt« werde; sie selbst habe sich zwischen 12.15 und 19.00 Uhr in der Stadt umhergetrieben, um Reue zu finden, habe aber keine Reue gefunden; sie bitte
- 15 außerdem um ihre Verhaftung, sie möchte gern dort sein, wo auch ihr »lieber Ludwig sei«.

- Moeding, der die junge Person von verschiedenen Vernehmungen her kennt und eine gewisse Sympathie für sie empfindet, zweifelt nicht einen Augenblick lang an ihren Angaben, er bringt sie in seinem Privatwagen zum Polizeipräsidium, verständigt
- 20 seinen Vorgesetzten Kriminalhauptkommissar Beizmenne, lässt die junge Frau in eine Zelle verbringen, trifft sich eine Viertelstunde später mit Beizmenne vor ihrer Wohnungstür, wo ein entsprechend ausgebildetes Kommando die Tür aufbricht und die Angaben der jungen Frau bestätigt findet.

- Es soll hier nicht so viel von Blut gesprochen werden, denn nur *notwendige*
- 25 Niveaunterschiede sollen als unvermeidlich gelten, und deshalb wird hiermit aufs Fernsehen und aufs Kino verwiesen, auf Grusi- und Musicals einschlägiger Art; wenn hier etwas fließen soll, dann nicht Blut. Vielleicht sollte man lediglich auf gewisse Farbeffekte hinweisen: der erschossene Tötges trug ein improvisiertes Scheichkostüm, das aus einem schon recht verschlissenen Bettuch
- 30 zurechtgeschneidert war, und jedermann weiß doch, was viel rotes Blut auf viel

Weiß anrichten kann; da wird eine Pistole notwendigerweise fast zur Spritzpistole, und da es sich im Falle des Kostüms ja um *Leinwand* handelt, liegen hier moderne Malerei und Bühnenbild näher als Dränage. Gut. Das sind also die Fakten.

## Traducció de treball

Els fets que, potser, caldria oferir en primer lloc són brutals: dimecres 20 del 2 de 1974, la ‘revetlla’ de dijous gras, una dona jove de vint-i-set anys surt en una ciutat de casa seva cap a les 18.45 del vespre, per tal d’acudir a una ballada de caràcter privat.

- 5 Quatre dies més tard, després d’una –cal expressar-ho realment així (amb això es remet a les diferències de nivell necessàries que fan possible el flux)– dramàtica evolució, diumenge al vespre gairebé a la mateixa hora –més exactament a les 19.04–, truca a la porta de la casa del comissari superior d’assumptes criminals, Walter Moeding, el qual justament s’està posant la disfressa, per raons de servei i no  
10 privades, de xeic àrab, i declara a l’estupefacte Moeding que ha disparat a casa seva cap a les 12.15 del migdia un tret mortal al periodista Werner Tötges, que faci les disposicions necessàries perquè la porta de la casa sigui forçada i que se l’hi «reculli»; ella mateixa ha estat deambulant per la ciutat entre les 12.15 i les 19.00 per tal de trobar penediment, però no n’ha trobat; prega, a més, que l’arrestin, voldria ser  
15 allà on també hi ha el seu «estimat Ludwig».

Moeding, que coneix la jove de diferents interrogatoris i sent per ella una certa simpatia, no dubta un segon de les seves declaracions, la porta en el seu cotxe privat a la prefectura de policia, informa el seu superior, el comissari en cap d’assumptes criminals Beizmenne, fa que condueixin la jove a una cel·la, es troba un quart d’hora  
20 més tard amb Beizmenne davant la porta de la casa on un comando instruït a tals efectes força la porta i troba confirmades les declaracions de la jove.

No es parlarà tant de sang aquí, ja que només cal considerar com a inevitables les diferències de nivell *necessàries*, i per això es remet aquí a la televisió i al cinema, a les pel·lícules musicals i a les de por, representatives d’aquest estil; si aquí ha de fluir  
25 alguna cosa, no pas sang, doncs. Potser caldria fer referència exclusivament a determinats efectes de color: Tötges, mort d’un tret, duia una disfressa de xeic àrab improvisada que estava mig embastada amb un llençol molt desgastat ja, i tothom ja sap l’efecte que pot produir molta sang vermella sobre molt blanc; aleshores una pistola esdevé a la força una pistola per pintar, i com que en el cas de la disfressa  
30 efectivament es tracta d’un *tros de tela*, la pintura moderna i l’escenografia són aquí més pertinents que el drenatge. Bé. Aquests són els fets, doncs.



## Text traduït

Los hechos que, tal vez, deberían conocerse en primer lugar son brutales: el miércoles 20 de febrero de 1974, en vísperas de las fiestas de carnaval, una mujer joven, de veintisiete años, abandona su piso, en una ciudad, alrededor de las 18.45 para acudir a un baile particular. Cuatro días después, tras unos sucesos dramáticos – realmente hay que llamarlos así (remitimos a las necesarias diferencias de nivel, sin las cuales no es posible el flujo)–, la noche del domingo, casi a la misma hora –más exactamente a las 19.04– llama a la puerta de la vivienda del comisario superior de policía criminal, Walter Moeding. Éste, no por motivos privados, sino oficiales, luce un disfraz de jeque. La mujer declara al asustado Moeding que ella misma, a las 10 12.15 del mediodía y en su piso, ha matado de un disparo al periodista Werner Tötges, y ruega al comisario que envíe a alguien allí a «buscarle». Entre las 12.15 y las 19.00 ella estuvo deambulando por la ciudad en busca de arrepentimiento, pero no lo encontró. Ruega además a Moeding que la detenga, ya que desea estar donde se halla también su «querido Ludwig».

15 Moeding, que conoce a la joven por diferentes interrogatorios y que siente por ella cierta simpatía, no duda ni por un momento de la veracidad de sus declaraciones. La acompaña en su coche particular a la jefatura, informa a su superior, el comisario general de la policía criminal, Beizmenne, interna a la joven en una celda y, un cuarto de hora después, llega junto con Beizmenne, ante la puerta del piso de la 20 mujer. Un especialista abre la puerta y hallan la confirmación a las declaraciones de la joven.

No deseamos entrar en pormenores sangrientos, y nos limitamos a considerar las diferencias de nivel *necesarias*. Por eso remitimos al lector a la televisión y a las películas del género. Si aquí ha de fluir algo no será sangre. Pero tal vez convendría 25 llamar simplemente la atención sobre ciertos efectos de color: Tötges, que muere de un disparo, iba disfrazado de jeque; el disfraz se había confeccionado con una sábana usada, y todos sabemos lo espectacular que resulta la sangre en cantidad sobre un fondo blanco. En semejantes condiciones, una pistola se convierte necesariamente en un inyector de chorro, y como en el caso del disfraz se trata de *tela*, surge con más 30 facilidad la idea de pintura moderna y de escenografía que la de drenaje. Bien; éstos son los hechos.

## Anàlisi del text original

### REGISTRE

#### CAMP

Aquesta és la tercera unitat de l'obra, també completa, i en ella, finalment, el narrador enceta de ple la narració, després d'haver traçat en les dues unitats anteriors les línies principals del seu 'informe'. A partir d'aquesta tercera unitat la definició del CAMP deixa de ser protagonista en l'articulació del text i ara caldrà afinar en l'observació de les fonts al·ludides, del seu origen, naturalesa, etc. També caldrà no perdre de vista el comportament del narrador, que en el darrer paràgraf d'aquesta unitat encara, i per darrera vegada, fa una precisió al caràcter del seu treball. Concretament exclou del seu informe aquells registres que ell considera excessivament 'macabres' i propis d'altres gèneres artístics o mitjans de comunicació. És a dir, encara en aquesta tercera unitat i ja immersos de ple en la presentació de la història, el narrador recorre al metallenguatge per referir-se a les característiques del CAMP en la seva narració. En aquest cas, la precisió que fa el narrador té un component no ja irònic sinó humorístic. Així, doncs, pel que fa al CAMP detectem en aquesta tercera unitat –primera, potser, pel que fa a l'articulació de l'informe pròpiament– dos períodes clars: el primer (1.1-23) on domina clarament l'estil d'informe, i la segona (1.24-33) on el narrador imposa el seu discurs.

Pel que fa a l'argument: seguint un estil fidelíssim al llenguatge burocraticoadministratiu, el narrador resumeix en poques frases el fil argumental essencial del 'cas Blum', allò que al final de la unitat queda sentenciat amb aquestes dues frases: '*Gut. Das sind also die Fakten.*' (1.33, 'Bé, aquests són els fets, doncs.')

#### *Lèxic*

Pel que fa al primer període, domina la precisió lèxica, com pertoca al caràcter d'informe policial que el text emula. Expressions lèxiques clarament procedents del llenguatge burocràtic són: '*um an einem privaten Tanzvergnügen teilzunehmen*' (1.4, 'per tal d'acudir a una ballada de caràcter privat'); '*die junge Person*' (1.17, 'la jove'); '*in eine Zelle verbringen*' (1.20-21, 'conduir a una cel·la). També abunden les referències exactes als temps, als llocs i a les característiques dels protagonistes de l'acció: '*Mittwoch, dem 20.2.1974, am Vorabend von Weiberfastnacht*' (1.2, 'dimecres

20 del 2 de 1974, la 'revetlla' de dijous gras'); '*eine junge Frau von siebenundzwanzig Jahren*' (1.3, 'una dona jove de vint-i-set anys'); '*abends gegen 18:45*' (1.3, 'cap a les 18.45 del vespre'); '*ihre Wohnung*' (1.3-4, 'casa seva'); '*Wohnungstür der Kriminaloberkommissars Walter Moeding*' (1.8-9, 'a la porta de la casa del comissari superior d'assumptes criminals, Walter Moeding'); '*den Journalisten Werner Tötges*' (1.11, 'el periodista Werner Tötges'); '*zum Polizeipräsidium*' (1.19, 'a la prefectura de policia'); '*seinen Vorgesetzten Kriminalhauptkommissar Beizmenne*' (1.20, 'el seu superior, el comissari en cap d'assumptes criminals Beizmenne.')

Contrasta amb això, la imprecisió del lloc on s'esdevenen els fets, '*in einer Stadt*' (1.2, 'en una ciutat'), fet que té una justificació doble. La immediata: el narrador, com adverteix en la primera unitat, desitja reproduir la història 'més o menys' en clau de ficció; la més llunyana: Böll, amb notables excepcions, no explicita la ubicació de les seves novel·les i narracions, la majoria de les quals, inequívocament, tenen Colònia com a escenari.

Pel que fa al segon període, destinat encara a precisar els límits de gènere del segon nivell de discurs del propi informe, domina en el lèxic l'intent de fixar adequadament el camp a través de paraules usades referencialment o metafòricament: '*Grusi- und Musicals einschlägiger Art*' (1.26, 'a les pel·lícules musicals i a les de por representatives d'aquest estil'); '*Farbeffekte*' (1.28, 'efectes de color'); '*Pistole... Spritzpistole*' (1.31, 'pistola... pistola de pintar'); '*moderne Malerei und Bühnenbild*' (1.32-33, 'pintura moderna i escenografia.')

### *Sintaxi*

Pel que fa al primer període d'aquesta unitat, domina l'estil paratàctic característic dels informes policials o judicials que reforça la sensació d'imparcialitat del discurs, contrarestada especialment al començament pels comentaris que el narrador formula en dos parèntesis concrets. En el segon paràgraf fa aparició el discurs indirecte, el qual, afegit a la construcció paratàctica, infon a l'informe un caràcter d'autenticitat innegable, igual com les dues breus cites que, indicades amb cometes, apareixen en aquest fragment. Tot el passatge està formulat en present d'indicatiu, la qual cosa confereix al discurs actualitat i ritme expressiu.

L'estructura paratàctica és més evident en la declaració de Katharina Blum, '*...sie habe mittags... erschossen, er möge veranlassen, daß... sie selbst habe sich..., habe aber keine Reue...; sie bitte außerdem..., sie möchte gern...*' (1.10-16, 'ha

disparat..., faci les disposicions...; ella mateixa ha estat deambulant...; prega..., voldria...' ), basada en la simple juxtaposició de frases, sense crear entre elles cap tipus de dependència sintàctica ni semàntica. També la descripció de les accions empreses per Moeding s'estructura seguint aquest principi, 'Moeding,..., zweifelt nicht..., er bringt..., verständigt...,läßt die junge Frau...,trifft sich..., wo ein...Kommando...' (1.17-23, 'Moeding,..., no dubta..., la condueix..., informa..., fa que condueixin..., es troba..., on un comando...)

De forma molt contrastada, en el segon període dominen les construccions hipotàctiques i les oracions són complexes. La finalitat d'aquest passatge és encara precisar degudament el segon nivell de discurs al qual he al·ludit en l'anàlisi de la unitat anterior.

Observem els períodes sintàctics de la primera frase d'aquest segon període: 'Es soll hier... gesprochen werden, **denn** nur... als notwendig gelten, **und deshalb** wird **hiermit**... verwiesen...; **wenn** hier... soll, **dann**...' (1.24-27, 'No es parlarà aquí..., **ja que** només... **i per això** es remet... **si aquí**..., ...,**doncs**' )

La unitat conclou amb un intent per part del narrador de donar prioritat als fets, 'Gut. Das sind also die Fakten.' (1.33, 'Bé. Aquests són els fets, doncs.')

### Text

Cal considerar aquesta unitat com a híbrida pel que fa a la naturalesa dels nivells de discurs que la integren (primer i segon nivell del discurs, tal com els hem definit), i cal intuir que la resta de l'informe es caracteritzarà precisament per aquest hibridisme. Aquesta característica cohesionava altament el text i permet al narrador passar d'un nivell a l'altre sense provocar l'estranyesa del lector, el qual ja ha estat advertit i degudament ensinistrat. Així, el narrador pot començar el seu informe amb la següent frase, que en un altre context potser provocaria recels: 'Die Tatsachen, die man vielleicht zunächst einmal darbieten sollte, sind brutal' (1.1., 'Els fets que, potser, caldria oferir en primer lloc són brutals'), no només la relativització a través del 'potser' podria provocar estranyesa, també la càrrega expressiva de l'adjectiu 'brutals'.

El recurs a la presentació de discursos d'altres veus, a través de la cita o a través del discurs indirecte és l'element que, al costat dels dos nivells de discurs, completa l'informe i que serà present al llarg de la narració. Ja hem vist que aquest element confereix a l'obra l'autenticitat que el narrador proclama; al mateix temps es converteix

en element cohesionador del discurs. Veurem que més que ‘una’ tercera veu, la cita i el discurs de terceres persones es convertirà en les ‘terceres veus’.

Pel que fa al desenvolupament del segon nivell de discurs, cal destacar el procediment humorístic amb què el narrador es desmarca de la metàfora dels canals i el flux, per introduir la metàfora de la pintura moderna. El narrador restringeix el seu informe a aquells fets que estan lliures de sang i n’exclou els que són massa sagnants, ‘*Es soll hier nicht so viel von Blut gesprochen werden*’ (1.24, ‘No es parlarà tant de sang aquí’). La justificació és també de caràcter doble: d’una banda ja hi ha qui s’ocupa dels aspectes escabrosos de la realitat (televisió, cinema, pel·lícules musicals i de por); de l’altra aquests elements solen provocar efectes excessivament escandalosos, que el narrador vol evitar, ‘*...und jedermann weiß doch, was viel rotes Blut auf viel Weiß anrichten kann...*’ (1.30, ‘i tothom ja sap l’efecte que pot produir molta sang vermella sobre molt blanc...’)

El discurs no està exempt d’una certa autoironia, ‘*wenn hier etwas fließen soll, dann nicht Blut*’ (1.27, ‘si aquí ha de fluir alguna cosa, no pas sang, doncs’). El narrador expressa així la seva crítica d’una banda als procediments del sensacionalisme d’alguns mitjans de comunicació, i de l’altra al caràcter ‘escandalós’ de determinades tendències de l’art modern.

D’aquesta manera el CAMP queda ja perfilat completament en aquesta unitat, i a través de l’humor, proper a la caricatura, també la manera com el narrador el defineix. En aquest sentit, el text presenta un element que cal contextualitzar en el moment històric d’aparició de l’obra a Alemanya, el qual confereix al text un efecte humorístic que avui dia se’ns escapa. Es tracta del fet que tant el comissari Moeding com el periodista Tötges es disfressin de xeics àrabs. El fet en si podria ser considerat com un efecte humorístic i prou; en un passatge posterior, però, el fiscal Hach comenta a un funcionari de la policia que aquesta disfressa està molt de moda precisament la temporada de 1974, «*Und gewiss ist Ihnen ebenfalls klar, Herr Kollege, daß in dieser Karnevalsaison Scheichkostüme die beste Tarnung sind, denn heuer sind aus naheliegenden Gründen Scheichs beliebter als Cowboys.*» (p.72, ‘«I de ben segur li resultarà obvi, estimat company, que en aquesta temporada de carnaval les disfresses de xec àrab són el millor camuflatge possible, ja que enguany, per raons lògiques, es prefereixen els xeics àrabs als cowboys»’). Bernd Balzer, en la seva obra *Das*

*literarische Werk Heinrich Bölls* assenyala la crisi del petroli de 1973 com l'element al qual es fa referència, amb intenció humorística.

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

En aquest fragment, a diferència del que ha passat fins ara, detectem més clarament alguns elements en la formulació del text que permeten situar històricament la figura del narrador. No es tracta tant de la data en què el narrador emplaça els fets (20.2.1974) que naturalment és molt eloqüent i té un efecte clar en la predisposició del lector davant del llibre, sinó més aviat d'alguns elements presents en el text, els quals, llegits actualment, s'associen a èpoques passades. Es tracta de paraules concretes, '*Tanzvergnügen*' (1.4, 'ballada'), que els meus informants qualifiquen de passada de moda i amb connotacions petitburgeses; o al·lusions al context com '*moderne Malerei und Bühnenbild*' (1.32-33, 'pintura moderna i escenografia'), que reproduïx un debat al voltant de l'art del qual el narrador es fa ressò i tematitza molt conscientment (en el capítol 46 hi ha una referència molt més explícita i crítica a determinades maneres de concebre l'art en el món occidental modern). Les disfresses de xeic àrab a les quals es refereix el narrador, tal com assenyala en l'apartat anterior, també tenen una dimensió històrica, la de la crisi del petroli del 1973, i l'efecte humorístic que contenen adquireix ple sentit en la interpretació que assenyala abans.

### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Els ingredients assenyalats en les dues primeres unitats continuen caracteritzant el narrador i els seus diferents nivells de discurs. Al costat de la impersonalitat i distanciament pretesos, per tant, trobem moltes mostres de la seva implicació i intervenció en el discurs. En el moments de reproduir el material extret dels informes policials és on la figura del narrador es manté més allunyada del text, sense desaparèixer del tot.

El distanciament del narrador en relació als fets narrats es produeix de dues maneres diferents en aquesta unitat: en el primer període domina la voluntat d'expressar imparcialitat, en el segon el distanciament es produeix a través de la ironia i l'humor.

## Lèxic

Pel que fa al lèxic, com ja he assenyalat, contrasta en el primer període d'aquesta unitat la precisió lèxica amb alguna paraula que demostra una càrrega emocional forta com '*brutal*' (l.1), o alguna altra que relativitza el valor categòric que presenten les dades extrems dels informes, '*vielleicht*' (l.1). L'ús de la paraula '*also*' en la darrera frase de la unitat acaba de donar a tot l'informe un aire molt personal, gairebé col·loquial, en què la intervenció del narrador es fa evident, '*Das sind also die Fakten*' (l.33, 'Aquests són els fets, doncs.')

Alguns elements lèxics del segon període de la unitat, serveixen per produir el distanciament a través de l'humor del narrador del qual ja he parlat: '*Scheichkostüm*' (l.29, 'disfressa de xeic àrab'), '*Pistole ... Spritzpistole*' ( l.31, 'pistola...pistola de pintar.')

### *Sintaxi*

L'ús d'estructures paratàctiques en la reproducció dels informes policials, que ja he destacat en la precisió del CAMP, contribueix especialment a reforçar el distanciament i la imparcialitat del narrador. Això es produeix en aquesta unitat tant en l'elaboració del propi discurs, '*Moeding, ..., bringt sie...*' (l.17 i posteriors, 'Moeding la condueix...'), com en la reproducció del discurs d'un tercer, concretament extret d'un dels informes consultats, la declaració de Katharina Blum.

Les intervencions de la veu de la consciència del narrador en el primer període queden sobretot formulades en els parèntesis que insereixen en la presentació dels fets, '*die man vielleicht darbieten sollte*' (l.1, 'que, potser, caldria oferir en primer lloc'), '*man muß es wirklich so ausdrücken*' (l.5, 'cal expressar-ho realment així').

### *Text*

La unitat explicita el distanciament del narrador a través de la imparcialitat dels informes i de la capacitat d'humor –i de caricatura– del segon nivell de discurs. En aquest fragment queda clar que les facetes diverses del narrador es barrejaran al llarg del text. Des de la primera fins a la darrera línia continua quedant clar també que el narrador, de cop, pot acostar-se als fets i pot emetre'n un judici valoratiu, '*Die Tatsachen ... sind brutal*' (l.1, 'Els fets... són brutals'), '*Das sind also die Fakten*' (l.33, 'Aquests són els fets, doncs.')

- c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit.

En aquest passatge, a banda de conservar els trets amb què he definit el narrador en les anteriors unitats, es reforça la complicitat que pressuposa el narrador amb el lector, i que sembla que va creixent a mesura que la narració va avançant. Això es concreta en el darrer paràgraf d'aquesta unitat, en el qual hi ha una referència més o menys explícita als recursos del 'sensacionalisme' periodístic i artístic. Així, el narrador estalvia al lector explícitament els aspectes més truculents de la història que relata '*denn nur notwendige Niveauunterschiede sollen als unvermeidlich gelten*' (1.24-25, 'ja que només cal considerar com a inevitables les diferències de nivell *necessàries*'), els quals reserva, per a qui l'interessi, als mitjans que s'encarreguen d'aquests nivells més 'baixos' de la cobertura informativa i de l'expressió artística.

- d) Actitud social del narrador

No varia en relació als fragments anteriors. La incorporació de l'humor i la caricatura serveixen per acostar en certa manera el narrador a un nivell més informal, però el domini de registres diferents el referma com a un narrador amb una alta voluntat formalitzadora.

## MODE

En aquest passatge no varia el MODE narratiu sinó que els trets que he definit en les dues unitats anteriors apareixen en tota la seva diversitat. El narrador es converteix en el filtre de la narració per presentar els fets extrets dels informes, '*sie habe mittags... Tötges erschossen...*' –declaració de la Blum– (1.10-16, 'ha disparat un tret mortal a Tötges...'), els pensaments dels personatges implicats: '*Moeding, der die junge Person von verschiedenen Verbehmungen her kennt und eine gewisse Sympathie für sie empfindet,*' (1.17-18, 'Moeding, que coneix la jove de diferents interrogatoris i sent per ella una certa simpatia'), així com el segon nivell del discurs, de caràcter metafòric, '*Vielleicht sollte man lediglich auf gewisse Farbeffekte hinweisen...*' (1.27-28, 'Potser caldria fer referència exclusivament a determinats efectes de color.') I en tots aquests registres, propis d'una instància narrativa omniscient, el narrador es reserva el dret de judicar, '*man muß es so wirklich ausdrücken*' (1.5, 'cal expressar-ho realment així').



## ELABORACIÓ FORMAL

Potser el tret més significatiu en aquesta tercera unitat, unitat clau en la fixació de les característiques de l'obra per part del narrador, és l'hibridisme del fragment. Això vol dir que en la resta de l'informe, a partir d'ara, es barrejaran els dos nivells discursius presentats pel narrador en les unitats anteriors, els quals malgrat la seva naturalesa diversa presentaven molts paral·lelismes ja en la seva formulació i descripció. El discurs definitiu es basarà, així, en un nivell referencial i en un nivell metafòric que, convivint, es barregen en la finalitat darrera de l'obra: el drenatge del 'cas Katharina Blum'.

La novetat en aquest fragment pel que fa al REGISTRE és la introducció de l'humor com a procediment de construcció del text, el qual fins ara presentava elements d'ironia, i la barreja dels nivells discursius formals: el nivell del llenguatge administratiu i policial, d'una banda, i el nivell del llenguatge elaborat literàriament.

## FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

La tercera unitat, com ja he assenyalat, es presenta com la primera unitat en què es barregen els nivells de discurs de la narració –nivell referencial i nivell metafòric o metadiscursiu. Al llarg de tot el text queda clar que la intervenció del judici del narrador en aquest o en aquell nivell és possible. Així el narrador relativitza en el primer període d'aquest fragment la prioritat en la tria dels fets a reproduir en el seu informe, '*...die man vielleicht zunächst einmal darbieten sollte...*' (1.1, '...que, potser, caldria oferir en primer lloc...'), i en el segon ironitza al voltant de la pròpia tria d'una metàfora per articular el segon nivell discursiu del text, '*und da es sich im Falle des Kostüms ja um Leinwand handelt, liegen hier moderne Malerei und Bühnenbild näher als Drainage*' (1.32-33, 'i com que en el cas de la disfressa efectivament es tracta d'un tros de tela, la pintura moderna i l'escenografia són aquí més pertinents que el drenatge.')

El narrador es presenta en aquesta tercera unitat com la veu absoluta a través de la qual coneixerem els fets, veu que garanteix 'objectivitat', però dins els límits d'una ètica informativa determinada –s'evita la referència als nivells més baixos de l'informe –, i una veu que és crítica i autocrítica: critica els mitjans informatius i expressius 'escandalosos' i relativitza l'encert de recórrer a una metàfora incapaç de reflectir el ventall sencer de dimensions del 'cas Blum'.

## Anàlisi de la traducció

### REGISTRE

#### CAMP

La traducció reproduïx a trets molt generals les característiques dels dos períodes assenyalats en el text original, com a representatius dels dos nivells de discurs presents en el text. La divisió en períodes en la traducció continua essent possible gràcies al seu contingut clarament diferenciat –informe, metàfora– i no pas al tractament de la forma. La traductora gairebé unifica els estils que separen tan clarament ambdós períodes en l'original i n'altera substancialment les característiques.

#### *Lèxic*

Pel que fa al primer període, la traductora no respecta l'estil burocràtic d'alguns elements lèxics, tradueix *Tanzvergnügen* (1.4), per la paraula neutra *baile* (1.4). Comet alguna imprecisió de traducció, especialment en el cas de '*ein entsprechendes ausgebildetes Kommando*' (1.22, 'un comando instruït a tals efectes'), que tradueix per '*un especialista*' (1.20), tot alterant el sintagma original i suprimint-ne una part.

És en el segon període, però, allà on la traductora intervé de forma més clara en el lèxic del text, tot alterant-ne la fesomia i els efectes de precisió i humor que té. Així, les referències del narrador als mitjans de comunicació adequats per recollir els registres truculents del seu informe, '*...deshalb wird hiermit aufs Fernsehen und aufs Kino verwiesen, auf Grusi- und Musicals einschlägiger Art...*' (1.25-26, 'per això es remet a la televisió i al cinema, a les pel·lícules musicals i a les de por representatives d'aquest estil'), es veuen reduïdes a: '*...remitimos al lector a la televisión y a las películas del género...*' (1.23-24). Tornaré en l'apartat de TENOR a l'alteració de la formulació sintàctica bàsica d'aquesta frase i a la inclusió explícita del lector en aquest passatge, absent en l'original; el preocupant aquí és la simplificació de la traductora dels referents que dona el narrador. D'aquesta manera s'estalvia el problema de traducció d'adaptació del terme 'Grusical' al castellà; es tracta d'un terme humorístic que combina en la seva forma la referència al gènere dels musicals i al gènere de les pel·lícules de por, que en alemany s'anomena '*Gruselfilm*'. Trobar una traducció exacta per a aquest terme és

impossible, però suprimir tres termes de l'original per obviar el problema no és una solució encertada.

En aquest segon període, hi ha alguna altra imprecisió i algun problema de difícil solució: el narrador descriu el procés d'elaboració de la disfressa per part del periodista Tötges amb el verb *'zurechtschneiden'* (1.30), que vol dir cosir de qualsevol manera, la traductora usa el verb neutre *'confeccionar'* (1.25). La traductora tradueix *'Leinwand'* (1.31), per *'tela'* (1.28), tot associant l'assassinat de Tötges amb la pintura i l'escenografia; *'Leinwand'* és un terme que en alemany tant vol dir *'tela'* (en tant que material), com *'tela'* per pintar un quadre, com *'pantalla'* de projecció. És difícil recollir els tres sentits en una sola paraula en castellà, però si no s'indica d'alguna manera el tercer dels significats la inclusió de l'escenografia en la metàfora del narrador no té raó de ser.

### *Sintaxi*

La reproducció dels estils bàsics del text (emulació d'informes policials i judicials, d'una banda; metadiscurs literari, de l'altra) es veu clarament alterada en la traducció, a través de l'alteració de la sintaxi. Com ja ha fet en passatges anteriors, la traductora modifica la formulació sintàctica original amb la pretensió de simplificar i fer més entenedor el text original. L'efecte és la distorsió de l'estil i els objectius del text inicial.

Les intervencions més òbvies i amb més conseqüències són:

- 1) La transformació dels passatges 'extrets' pel narrador dels informes policials, convertits en el text original en fragments on domina l'estil paratàctic.
- 2) La transformació del període 'metadiscursiu' de la unitat, on domina l'estil hipotàctic.

A banda d'això, la traductora altera el temps verbal en algun passatge, no indica de cap manera el discurs indirecte, transforma en un passatge les estructures impersonals en plural de modèstia. Vegem-ne dos casos:

a) *'La mujer declara al asustado Moeding que ella misma, a las 12.15 del mediodía y en su piso, ha matado de un disparo al periodista Werner Tötges, y ruega al comisario que envíe allí a «buscarle». Entre las 12.15 y las 19.00 ella estuvo*

*deambulando por la ciudad en busca de arrepentimiento, pero no lo encontró. Ruega además a Moeding que la detenga, ya que desea estar donde se halla también su «querido Ludwig».*' (1.9-14)

Aquest passatge es correspon amb la declaració que Katharina Blum fa a Moeding. La traductora l'inicia amb una frase separada per punt de l'anterior i iniciada amb el sintagma nominal subjecte '*La mujer*', quan en l'original és el segon període d'una oració molt més llarga. La traductora formula aquesta declaració –en l'original és una acumulació de frases separades per comes o punts i comes– en tres oracions principals separades per punt, '*La mujer...*'(1.9), '*Entre las 12.15...*'(1.11), '*Ruega además...*'(1.13), que al seu torn contenen una oració coordinada introduïda amb la conjunció 'y', '*y ruega al comisario...*' (1.11), i una oració causal absent en l'original '*ya que desea estar...*' (1.13), construcció que explicita una connexió semàntica no expressada a l'original.

La traductora canvia en dues ocasions el 'present històric' que domina tot el passatge i que accentua la seva vivacitat, pel pretèrit indefinit ( '*estuvo*' (1.12), '*encontró*' (1.13)), amb la intenció de reproduir l'estil indirecte de l'original. D'aquesta manera provoca una certa confusió en la identificació del narrador, sense acabar de reeixir en el seu intent.

La divisió sintàctica feta per la traductora, l'obliga també a explicitar el seu prec d'arrestament, '*Ruega además a Moeding*' (1.13), formulat de forma genèrica en l'original, '*sie bitte außerdem um ihre Verhaftung*' (1.14-15, 'prega, a més, que l'arrestin').

El passatge presenta a més el problema d'estar formulat en *Konjunktiv I*, temps verbal alemany emprat per a la reproducció en el propi discurs del discurs fet per altres persones (l'anomenat estil indirecte). Llegint l'original alemany sabem que tot el passatge està extret d'un informe policial on consta la declaració directa de Katharina Blum. Les formes verbals alemanyes són : '*sie habe...., er möge.... und er »abgeholt« werde; sie selbst habe sich...umhergetrieben,...,habe aber....; sie bitte..., sie möchte,... ihr »Ludwig sei«*' (1.10-15). El fragment destacat al final entre cometes accentua la referència a l'autora d'aquest discurs, tot remarcant que és Katharina qui anomena Ludwig 'estimat'. El castellà no disposa d'un temps verbal que assumeixi aquesta funció discursiva, i en la reproducció d'un protocol o d'un discurs d'un tercer no es pot saber si l'autor dels fets és el qui ho narra o aquell que ha formulat el discurs

primàriament. Per indicar-ho clarament cal incloure referències constants a l'autor de les paraules, cosa que en aquest passatge tampoc hauria estat adequada, perquè s'hauria trencat el ritme acumulatiu de l'original. El fet, però, que la traductora ordeni el període sintàctic separant unitats i introduint connectors clarificadors no ajuda precisament a reproduir l'efecte pretès en el text original.

L'alteració d'aquest estil paratàctic també es dona en la traducció del fragment, a l'original entre les línies 16-22, on es descriuen les accions empreses per Moeding. La puntuació en la traducció torna a assumir una funció clarificadora. En aquest cas, no hi ha 'discurs indirecte' i l'efecte no és tan 'nociu'.

b) *'No deseamos entrar en pormenores sangrientos, y nos limitamos a considerar las diferencias de nivel necesarias. Por eso remitimos al lector a la televisión y a las películas del género. Si aquí ha de fluir algo no será sangre.'* (1.21-23) Aquest fragment, amb el qual s'inicia el període 'metadiscursiu', està formulat en la traducció en tres frases independents quan en l'original només n'hi ha una. En aquest cas és important remarcar la funció articuladora dels connectors, típica d'un text complex. Ja hem vist que la traductora suprimeix una part d'aquest passatge –*'auf Grusi- und Musicals einschlägiger Art'* (1.25)– i converteix la impersonalitat de la narració en un plural de modèstia –qüestió a la qual ja tornaré. Aquí interessa veure de quina manera es veu afectat el 'metadiscurs' a través de la simplificació de la seva formulació sintàctica i, en conseqüència, dels seus matisos originals. El connector causal *'denn'* (1.23) de l'original està reemplaçat per una conjunció copulativa *'y'* (1.21). La connexió consecutiva *'und deshalb'* (1.24), reforçada per l'adverbi *'hiermit'* (1.24, 'aquí'), està separada en la traducció per un punt i iniciada només amb el connector consecutiu *'Por eso'* (1.22). El darrer període del passatge té caràcter conclusiu, i això es veu reforçat gràcies a la partícula *'dann'* (1.26), que desapareix en la traducció. Allò que en l'original està expressat en una frase plena de matisos i justificacions, esdevé en la traducció un llistat de fets connectats de forma gairebé òbvia i natural. La supressió del fragment abans esmentat juntament amb el procés de simplificació 'argumentativa' fan disminuir clarament l'ingredient humorístic.

### *Text*

Les intervencions de la traductora en la sintaxi de l'original tenen com a conseqüència la unificació de la forma de tot el passatge, de manera que en la traducció

no podem parlar d'hibridisme d'estils i gairebé tampoc d'hibridisme textual. Allò que en l'original permet matisos i modulacions d'un estil a un altre, amb les constants intervencions del narrador, es veu simplificat en un informe monolític en la traducció. La traductora confereix unitat al text a través de la unificació dels registres que s'hi reconeixen i no a través de la seva articulació.

## TENOR

- b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador.

### *Sintaxi*

El distanciament explícit del narrador es veu malmès en la traducció per l'alteració dels estils reproduïts en el text. El període on es reproduïen els informes a través de l'estil paratàctic es veu tan modificat en la seva articulació sintàctica, que és impossible detectar-lo com a passatge i el veiem simplement incorporat al discurs del narrador, unint-s'hi. Les alteracions que ja he indicat a CAMP són vàlides per demostrar de quina manera la intervenció de la traductora modifica la naturalesa del text i la relació canviant que hi manté el narrador.

Un fet que des de l'inici de l'obra s'ha mantingut fins ara inalterat en l'original és la formulació impersonal de tot el procediment narratiu, estratègia del narrador per garantir 'objectivitat' en el seu treball. Aquesta impersonalitat es veia contrastada per les contínues intervencions i comentaris del narrador, en aquest fragment també per la 'caricaturització' del procés sencer en el darrer paràgraf. En la traducció, per primera vegada, les estructures impersonals es veuen substituïdes pel plural de modèstia, tot provocant un canvi d'estil en el text i, en tot cas, personalitzant-lo de forma clara. Així, les següents construccions, '*remitimos*' (1.5), '*es wird....verwiesen*' (1.5-6, 'es remet'); '*No deseamos entrar*' (1.22), '*Es soll nicht....gesprochen werden*' (1.24, 'No es parlarà...'); '*nos limitamos a considerar...*' (1.21), '*...sollen als unvermeidlich gelten*' (1.25, 'cal considerar com a inevitables...'); '*Por eso remitimos al lector...*' (1.23), '*deshalb wird hiermit....verwiesen*' (1.25-26, 'per això es remet aquí...'), produeixen un canvi substancial en la construcció de la veu narrativa per part de la traductora.

### *Text*

Ja ha quedat clar que en la traducció es produeix un procés d'uniformització de registres i que els matisos diferencials originals queden diluïts en un estil que no

modula. En aquest passatge l'efecte humorístic aconseguit quan el narrador precisa el CAMP metadiscursiu també es veu modificat amb la supressió i les alteracions sintàctiques realitzades que ja hem vist. El distanciament que produeix l'humor del narrador amb els fets narrats també perd força. Encara un últim detall que demostra la tendència a la neutralitat de la traducció: les dues darreres frases d'aquesta unitat són, '*Gut. Das sind also die Fakten*' (1.33, 'Bé. Aquests són els fets, doncs'); amb aquestes dues unitats brevíssimes, el narrador tanca tot el discurs especulatiu al voltant de la pertinència o no per al segon nivell discursiu del text de la metàfora dels drenatges, i la superioritat en determinats moments de la metàfora del '*tros de tela*'. Amb el '*Gut. Das sind also die Fakten*' el narrador talla el discurs especulatiu i retorna abruptament, també autocríticament, al primer nivell del discurs: als fets. Que ell és al darrere de la narració queda reforçat en la darrera frase per la partícula '*also*' que és consecutiva i de caràcter gairebé col·loquial. La traductora converteix, contràriament al que fa habitualment, les dues frases en una de sola, i no tradueix aquest '*also*'; la traducció fa: '*Bien; éstos son los hechos*' (l. 30-31). L'efecte és similar, però ni la interrupció és tan abrupta ni el narrador recalca la seva presència darrere el text. Es manté en un to neutral.

c) Posició social del narrador en el món de ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

La complicitat del narrador amb el lector es veu perjudicada per la pèrdua de caràcter del narrador en la traducció. El fragment que comença amb '*Es soll hier nicht so viel von Blut gesprochen werden...*' (1.24, 'No es parlarà tant de sang aquí...') i que acaba amb '*...wenn hier etwas fließen soll, dann nicht Blut.*' (1.27, '...si aquí ha de fluir alguna cosa, no pas sang, doncs.') té un matís clarament justificatiu adreçat al lector, al qual es presenten les raons de la renúncia a la reproducció dels aspectes més escabrosos de l'informe. Dividint aquest fragment en tres frases diferents, com ja hem vist, i suprimint els connectors i els seus matisos, la traductora manté intacta la distància amb el lector, no s'hi adreça.

d) Actitud social del narrador

Les alteracions analitzades fan mantenir el text en un grau mig de formalitat, del qual desapareix, en aquest cas, l'humor.

## MODE

Les alteracions produïdes en el MODE narratiu d'aquest fragment tenen a veure amb l'absència en el castellà d'un temps verbal específic per a la reproducció del discurs efectuat per terceres persones. L' 'estil indirecte' de la declaració de Katharina Blum en l'original no és exactament reproduïble en castellà. El castellà construeix l'estil indirecte a partir de la modificació dels temps verbals del discurs directe original, però mai es pot arribar a precisar fins a quin punt el narrador intervé en el discurs reproduït. En la frase '*Katharina Blum declara que ha matado a Werner Tötges*', el verb 'ha matado' pot haver estat el verb usat per Katharina Blum en la seva declaració o pot ser un verb triat pel narrador. En canvi a '*Katharina Blum gibt zu Protokoll, sie habe Werner Tötges erschossen*' queda clar que l'autora de la frase és la Blum, i el narrador la reproduïx tot integrant-la en el seu discurs. Aquest passatge presenta la dificultat afegida que el narrador disposa el text en oracions breus juxtaposades, reproduint les frases originals de Katharina Blum, la qual cosa impedeix la inserció en el text traduït de comentaris de l'estil 'va dir ella', 'va continuar', etc., destinats a precisar qui és l'autor del discurs. La traductora no aprofita l'única possibilitat de què disposava per fer evident qui és l'autor d'aquest passatge: la disposició paratàctica de les frases, que reproduïxen els pensaments acumulats en el discurs de la Blum. El passatge acaba transformat en un fragment més del discurs del narrador. Només hi ha un intent d'aconseguir l'efecte de discurs de primera mà, quan en la traducció es produeix un canvi de temps, '*Entre las 12.15 y las 19.00 ella estuvo deambulando por la ciudad en busca de arrepentimiento, pero no lo encontró.*' (l.11-13). El problema d'aquesta frase és que no ve d'enlloc i no té continuïtat formal; potser si la traductora hagués accentuat l'estructura paratàctica anterior i posterior, l'efecte hagués estat més diàfan.

## ELABORACIÓ FORMAL

Si assenyalava l'hibridisme com el recurs formal a destacar en aquesta tercera unitat del text –unitat clau en la construcció formal del discurs posterior–, cal assenyalat la 'neutralitat' com la característica dominant en la traducció. Els matisos de sentit s'aconsegueixen a través de la forma, com hem vist, i la traductora uniformitza l'estil i la forma de tot el text. És precisament l'alteració d'aquesta dimensió el que converteix la traducció cada vegada més en un text fat i sense registres.



## FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Ha quedat clar que a partir d'aquest tercer fragment l'estructura de la narració sencera es basarà en el diàleg i l'articulació dels dos nivells de discurs existents en l'obra i en els registres diferents que adquireix la veu del narrador, així com en la cita a terceres veus. Aquesta unitat n'és la primera mostra. En la traducció ja reconeixem que aquest diàleg es veu rebaixat per la traductora, la qual unifica el tractament formal dels diferents períodes, de manera que només la diferència clara de continguts els fa clarament recognoscibles.

#### 2.3.4. Anàlisi del quart fragment

##### **Text original**

Da Blorna und seine Frau Katharina Blum als in sexuellen Dingen äußerst empfindlich, fast prüde schildern, muß die *Möglichkeit*, Beizmenne könnte – ebenfalls in höchster Wut über den entschwundenen Götten, den er sicher zu haben glaubte – die umstrittene Frage gestellt haben, hier erwogen werden. Beizmenne *soll*  
5 die aufreizend gelassen an ihrer Anrichte lehrende Katharina nämlich gefragt haben:  
»Hat er dich denn gefickt«, woraufhin Katharina sowohl rot geworden sein wie in stolzem Triumph gesagt haben soll: »Nein, ich würde es nicht so nennen«

## Traducció de treball

Atès que Blorna i la seva dona descriuen Katharina Blum com a extremadament susceptible en qüestions sexuals, gairebé beata, cal prendre aquí en consideració la *possibilitat* que Beizemne –rabiós també pel desaparegut Götten, que estava convençut de tenir a les mans– pogués haver formulat la polèmica pregunta.

- 5 *Sembla*, doncs, que Beizemne va preguntar a una Katharina repenjada en una actitud de provocadora serenitat al seu bufet de cuina: – T’ha follat o què?–, a la qual cosa Katharina sembla que respongué immediatament, tota enrojolada, amb un aire orgullosament triomfal: – No, jo no ho anomenaria així.

## Text traduït

Dado que Blorna y su esposa describen a Katharina como extremadamente sensible, casi mojjigata en cuestiones sexuales, hay que considerar la *posibilidad* de que Beizmenne –furioso hasta el paroxismo por la desaparición de Götten, a quien estaba seguro de encontrar– formulara la discutida pregunta. *Parece*, pues, que Beizmenne  
5 inquirió a Katharina, que se apoyaba con provocativa indiferencia en el armario de la cocina:

-Pero habéis hecho el amor, ¿eh?

Después de esto, Katharina se sonrojó, pero contestó entre un tono entre triunfal y orgulloso:

10 -No, yo no lo llamaría así.

## Anàlisi del text original i de la traducció

La tria d'aquest breu fragment del capítol 12 està motivada per l'error greu de traducció que conté, no pas gramatical. Es tracta de demostrar fins a quin punt la no adequació d'una traducció pot afectar la naturalesa d'un text i la seva coherència. En aquest cas concret es pot especular també sobre els possibles atenuants que justifiquin l'error.

Seguint l'estil ja comentat a bastament de l'informe, el narrador reproduïx aquí, tot distanciant-se'n, una pregunta presumptament formulada pel comissari Beizmenne, i la resposta feta per Katharina Blum. La formulació d'aquesta pregunta té una funció clau en l'evolució dels fets narrats en l'obra, i suposa l'inici de la no col·laboració de Katharina Blum amb la policia. El to barroer del comissari i la seva intromissió salvatge en un àmbit extremament sensible de la vida de Katharina Blum tenen com a conseqüència la reacció orgullosa d'aquesta i la seva hostilitat per a la resta de les investigacions policials.

En alemany, el to de la pregunta, remarcant per la partícula col·loquial '*denn*', el tractament de tu per part del comissari, i sobretot el verb '*ficken*', extremadament vulgar, expliquen la reacció ofesa de Blum. En la traducció res de tot això és respectat: '*-Pero habéis hecho el amor, ¿eh?*' (1.7) podria ser una pregunta formulada amb una certa complicitat i picardia per part del comissari, tot picant jocosament l'ullet a Katharina Blum: '*¿eh?*', però no hauria estat incorrecta, ni en cap cas ofensiva. '*Hacer el amor*' és una expressió completament educada. La resposta de Blum, aleshores, provoca exactament la reacció contrària a la pretesa en la traducció: '*- No, yo no lo llamaría así*'; aquesta resposta genera la pregunta en el lector: 'com ho anomenaria ella?', 'què insinua amb aquesta resposta?'. Si la resposta de Katharina Blum a la pregunta del comissari en la traducció ja provoca perplexitat, encara provoca més perplexitat la reacció de la protagonista i la seva actitud a partir d'aquest moment. Tot el que ve ara, la comunicació radical de la sospitosa de complicitat amb un presumpte criminal i la policia, té el seu origen en la manca de tacte i d'educació del comissari Beizmenne. En la traducció aquest passatge és gairebé surrealista. De tota manera no és segur que calgui atribuir aquesta frase a la traductora, bé en podria ser responsable un censor, que l'any 1975 encara seguien en actiu, o bé un corrector, que consideressin una presumpta solució de la traductora massa agosarada.

La protagonista a partir d'aquí es convertirà en autèntica censora lingüística del que els funcionaris transcriuen en els seus informes, com queda formulat en el capítol 18: *'Die Dauer der Vernehmungen ließ sich daraus erklären, daß Katharina Blum mit erstaunlicher Pedanterie jede einzelne Formulierung kontrollierte, sich jeden Satz, so wie er in Protokoll aufgenommen wurde, vorlesen ließ'* (p.29, 'La durada dels interrogatoris quedà justificada pel fet que Katharina Blum, amb una meticulositat sorprenent, controlà cadascuna de les formulacions, es féu llegir cadascuna de les oracions tal i com se les introduïa en l'atestat.')

La traducció és efectivament desafortunada. Podria buscar-se un atenuant o una explicació, com deia, en l'ambient 'cast' que encara dominava a Espanya amplis sectors socials i editorials l'any de publicació d'aquesta obra, el 1975, i on l'extrema vulgaritat de l'expressió 'follar' per escrit –paraula altrament habitualíssima– podria provocar problemes a la traductora o a l'editor. Però fins i tot acceptant això, cal retreure a la traductora –o al censor, o al corrector– la manca d'imaginació a l'hora de buscar un solució que recollís la mala educació i la grolleria del comissari en el tractament de la Blum, perquè és això el que justifica l'actitud posterior de la protagonista i l'evolució dels fets a partir d'aquest instant.

Cal insistir, pel que fa a la categoria de l'ELABORACIÓ FORMAL, en la importància que per a Böll té el llenguatge i les seves formes, tal com queda demostrat en aquest passatge i, explícitament, en el passatge del capítol 18, citat més amunt. I cal insistir en la importància que té respectar aquesta dimensió en una traducció. La versió castellana d'aquesta obra de Böll és molt desafortunada, com ja hem vist, i com continuarem veient. Això no només afecta l'estil de l'autor, que es pot veure més o menys adulterat; la mala traducció té efectes evidents en l'articulació del text, en el seu desenvolupament i en els seves estructures més profundes.

### 2.3.5. Anàlisi del cinquè fragment

#### **Text original**

»Mein Name ist Katharina Brettloh, geb. Blum. Ich wurde am 2. März 1947 in Gemmelsbroich im Landkreis Kuir geboren. Mein Vater war der Bergarbeiter Peter Blum. Er starb, als ich sechs Jahre alt war, im Alter von siebenunddreißig Jahren an einer Lungenentzündung, die er im Krieg erlitten hatte. Mein Vater hatte  
5 nach dem Krieg wieder in einem Schieferbergwerk gearbeitet und war auch staublungenverdächtig. Meine Mutter hatte nach seinem Tode Schwierigkeiten mit der Rente, weil sich das Versorgungsamt und die Knappschaft nicht einigen konnten. Ich musste schon sehr früh im Haushalt arbeiten, weil mein Vater häufig krank war und entsprechenden Verdienstaufschlag hatte und meine Mutter verschiedene  
10 Putzstellen annahm. In der Schule hatte ich keinerlei Schwierigkeiten, obwohl ich auch während der Schulzeit viel Hausarbeit machen mußte, nicht nur zu Hause, auch bei Nachbarn und anderen Dorfbewohnern, wo ich beim Backen, Kochen, Einmachen, Schlachten zur Hand ging. [...]

Von 1966 bis 1967 arbeitete ich als Wirtschafterin im Ganztagskindergarten der  
15 Firma Koeschler im benachbarten Oftersbroich, bekam dann eine Stelle als Hausgehilfin bei dem Arzt Dr. Kluthen, ebenfalls in Oftersbroich, wo ich nur ein Jahr verblieb, weil Herr Doktor immer häufiger zudringlich wurde und Frau Doktor das nicht leiden mochte. Auch ich mochte diese Zudringlichkeiten nicht. Mir war das widerwärtig.«

## Traducció de treball

«El meu nom és Katharina Brettloh, de soltera Blum. Vaig néixer el 2 de març de 1947 a Gemmelsbroich al districte de Kuir. El meu pare era el miner Peter Blum. Va morir quan jo tenia sis anys, a l'edat de trenta-set anys, d'una lesió pulmonar que havia sofert a la guerra. El meu pare havia tornat a treballar en una mina de pissarra 5 després de la guerra i també presentava símptomes de pneumoconiosi. Després de la seva mort, la meva mare tingué problemes amb la pensió, perquè l'oficina d'atenció als ferits de guerra i la corporació de miners no van poder arribar a un acord. Ben aviat vaig haver de treballar en les feines de la casa perquè el meu pare sovint estava malalt i patia les conseqüents pèrdues d'ingressos, i la meva mare anà a netejar a 10 diferents llocs. A l'escola no vaig tenir cap mena de dificultats, tot i que també durant el curs escolar havia de fer moltes feines de la casa, i no només a casa nostra, també a casa d'alguns veïns i altres habitants del poble, on jo prestava ajut a l'hora de fer pa, cuinar, fer conserves i a la matança. [...]

Des de 1966 fins a 1967 vaig treballar d'administradora a la guarderia de l'empresa 15 Koeschler, que obria tot el dia, al poble veí d'Oftersbroich, aleshores vaig aconseguir un lloc d'assistenta a cal doctor Kluthen, també a Oftersbroich, on vaig romandre només un any perquè el doctor cada vegada es posava més 'insistent' i la seva senyora no ho podia sofrir. A mi tampoc no m'agradaven aquelles 'insistències'. Em resultava repulsiu.»



## Text traduït

«Mi nombre es Katharina Blum de Brettloh. Nací el dos de marzo de 1947 en Gemmelsbroich, en la provincia de Kuir. Mi padre era el minero Peter Blum. Murió a la edad de treinta y siete años, cuando yo tenía seis, de una lesión pulmonar contraída en la guerra. Finalizada ésta, mi padre volvió a trabajar en una mina de  
5 pizarra, y es probable que padeciera, además, de silicosis. Después de su muerte, mi madre tuvo dificultades con la viudedad, pues la caja de previsión y la cooperativa de mineros no llegaron a un acuerdo. Ya de muy joven tuve que hacer el trabajo de la casa porque mi padre estaba a menudo enfermo, y por eso ganaba menos. Mi madre era asistenta en varios domicilios. En la escuela no tuve dificultades, a pesar de que  
10 no sólo trabajaba en mi casa, sino también en las de unos vecinos y de otros habitantes del pueblo. Les ayudaba en las faenas de hornear, guisar y hacer conservas, así como en la matanza. [...]

Entre 1966 y 1967 estuve empleada en el parvulario de la empresa Koeschler, en el pueblo vecino de Oftersbroich. A continuación entré a servir en casa del médico  
15 doctor Kluthen, también en Oftersbroich. Allí sólo permanecí un año porque el doctor me molestaba cada vez con más frecuencia, y eso no gustaba a su esposa. Tampoco a mí me agradaba; lo encontraba repugnante.»

## Anàlisi del text original

### REGISTRE

#### CAMP

Exemple de 'font' emprada pel narrador en l'elaboració del seu informe, corresponent al capítol 15. Es tracta d'un extracte de la declaració feta per Katharina Blum a la policia. La protagonista narra en primera persona, però filtrada per les instàncies administratives responsables de redactar i elaborar els informes policials, els fets principals de la seva biografia personal.

#### Lèxic

Vocabulari estàndard, en alguns casos específic, '*staublungenverdächtig*' (1.6, amb símptomes de pneumoconiosi); '*Versorgungsamt*' (1.7, 'oficina d'atenció als ferits de guerra'); '*Knappschaft*' (1.7, 'corporació de miners'); '*Wirtschafterin*' (1.14, 'administradora'); '*Ganztagskindergarten*' (1.14, 'guarderia ...., que obria tot el dia, '); '*Hausgehilfin*' (1.16, 'assistenta'), amb inclusió d'alguna fórmula burocràtica o formal, característica del llenguatge administratiu, '*Verdienstaussfall*' (1.9, 'pèrdua d'ingressos'); '*zur Hand gehen*' (1.13, 'prestar ajut'); '*verbleiben*' (1.17, 'romandre'). No és en cap cas un vocabulari espontani i familiar, com podria ser el cas, donat el tema.

#### Sintaxi

Oracions senzilles i breus, amb alguna estructura relativament complexa. Estil burocràtic, concís i entenedor. Donat el caràcter cronològic i explicatiu del text hi ha indicadors temporals concrets, '*Von 1966 bis 1967*' (1.14., 'Des de 1966 fins a 1967') o relacionals, '*nach dem Krieg*' (1.5, 'després de la guerra'); '*nach seinem Tode*' (1.6, 'Després de la seva mort'), i també connectors de tipus causal, '*weil mein Vater häufig krank war*' (1.8, 'perquè el meu pare sovint estava malalt')

#### Text

La narració de la biografia de Katharina Blum, i per tant la primera persona discursiva, és el que cohesiona aquest text, '*Mein Name*' (1.1, 'El meu nom'); '*Ich*' (1.1, 'Jo'); '*Mein Vater*' (1.2, 'El meu pare').

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

Aquestes informacions es desprenen no de la formulació lingüística del text sinó del seu caràcter explícit en ell, '*Ich wurde am 2. März 1947 in Gemmelsbroich im Landkreis Kuir geboren.*' (1.1-2, 'Vaig néixer el 2 de març de 1947 a Gemmelsbroich al districte de Kuir'). Cal remarcar que els noms geogràfics són inventats però les associacions amb l'àrea del Rin, pròxima a Colònia, i a la mateixa ciutat, on tenen lloc els esdeveniments, són constants al llarg de l'obra. Pel que fa a les característiques del text, el llenguatge té un caràcter marcadament neutral i estàndard, de manera que no deixa entreveure cap dels trets que caracteritzen històricament la seva protagonista.

### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Tot i estar formulat en primera persona, el caràcter d'aquest text és pràcticament impersonal. La naturalesa del text (declaració policial) i el filtre de les instàncies administratives en la seva elaboració fan que sigui irrecognoscible l'estat emocional o intel·lectual de l'autora del text, el qual té un caràcter completament neutre.

## Lèxic

Les expressions '*zur Hand gehen*' (1.13, 'prestar ajut') o '*verbleiben*' (1.17, 'romandre') són pròpies del llenguatge administratiu i no expressen implicació personal sinó més aviat el contrari. L'especificitat i la concreció del lèxic i de les informacions donades en el text contribueixen al caràcter neutral d'aquest text.

## Sintaxi

La formulació sintàctica no és complexa, les frases són majoritàriament breus, però no reproduïxen un discurs espontani i lliure sinó un discurs guiat per la lògica i la cronologia més estrictes, '*Meine Mutter hatte nach seinem Tode Schwierigkeiten mit der Rente, weil sich das Ordnungsamt und die Knappschaft nicht einigen konnten.*' (1.6-7, 'Després de la seva mort, la meua mare tingué problemes amb la pensió, perquè l'oficina d'atenció als ferits de guerra i la corporació de miners no van poder arribar a un acord.') Això reforça el caràcter impersonal del text.

## Text

El text ressegueix la biografia personal de Katharina Blum, però totes les informacions obtenen rellevància en tant que indicis d'un eventual comportament criminal o asocial, per tant interpretables en clau policial, '*wo ich nur ein Jahr verblieb, weil Herr Doktor immer häufiger zudringlich wurde und Frau Doktor das nicht leiden mochte*' (l.16-18, 'on vaig romandre només un any perquè el doctor cada vegada es posava més 'insistent' i la seva senyora no ho podia sofrir.'). Això és el que definitivament confereix un caràcter despersonalitzat al text, malgrat estar articulat al voltant de la vida de la protagonista de l'obra.

- c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

La circumstància d'aquest informe en el context de la ficció és clara i això defineix el paper del narrador en aquest fragment. Es tracta de la declaració en què Katharina Blum fa un repàs de les seves circumstàncies biogràfiques més importants. La narradora s'adreça a un públic lector molt concret, la policia, i per tant és breu i concisa; cal no oblidar que la redacció definitiva d'aquest text, tot i la primera persona gramatical que l'articula, es deu al funcionari o funcionària policial que l'escriu físicament.

- d) Actitud social del narrador

Ja ha quedat clar que la responsabilitat de l'articulació del text, tot i la primera persona de la redacció, s'ha de repartir probablement entre la protagonista i el funcionari de la policia encarregat de redactar aquest atestat policial. Sigui com sigui, la voluntat del narrador/s en aquest text és d'expressar-se clarament, concisament i correctament. L'elaboració formal del text no es pot qualificar de complexa, però sí d'absolutament correcta.

## MODE

La declaració de Katharina Blum és una cita del narrador que ocupa gairebé tota la unitat 15 de la narració. A l'inici d'aquesta unitat el narrador precisa la naturalesa i les circumstàncies exactes de la seva elaboració: és una de les fonts principals en què ell basa el seu informe. La biografia de Katharina Blum, expressada de forma distanciada i neutra en primera persona, és reproduïda íntegrament pel narrador en el seu text, sense

ni una sola intervenció de part seva. Aquest procediment confereix autenticitat i objectivitat a l'informe i també al narrador en qualitat d'investigador. El 'discurs directe' de la Blum, per més que filtrat per la ploma d'algun funcionari, és ofert pel narrador al lector com a garantia de credibilitat, amb la plena consciència que la vida exemplar de Katharina Blum parla per ella mateixa i ajuda a comprendre molts dels aspectes foscos de la investigació.

#### ELABORACIÓ FORMAL

En el passatge es respecten clarament les característiques del llenguatge burocràtic en totes les seves dimensions, de manera que la forma contribueix aquí a la credibilitat de l'informe del narrador, a la seva imparcialitat i al seu rigor.

#### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Ja ha anat quedant clar en els apartats tractats anteriorment que la funció d'aquesta cita en 'discurs directe' és la d'aportar una 'tercera veu' a l'informe del narrador, concretament la veu de la protagonista dels fets narrats. Aquesta, d'una forma neutra i concisa, exposa les dades més significatives de la seva biografia personal. El narrador aconsegueix amb la inclusió d'aquesta declaració al seu informe aportar material de primera mà en el coneixement del 'cas Blum' i contribueix a la formació d'un judici fundat en el lector.

## Anàlisi del text traduït

### REGISTRE

#### CAMP

Malgrat l'alteració de la formulació del text en alguns passatges d'aquest fragment, les característiques del CAMP fixades en l'original queden recollides en la traducció. Hi ha un aspecte interessant, però, a l'hora de judicar la traducció, que és el relatiu a l'adaptació de termes culturalment específics, com veurem de seguida.

#### Lèxic

Pel que fa al lèxic, la traductora comet dos tipus d'alteració en relació al text original:

a) Adaptació d'alguns termes específics a la realitat cultural espanyola, amb la qual cosa disminueix la referència a unes estructures socials diferents, tradueix *Rente* (1.7, 'pensió') per '*viudedad*' (1.6); '*Versorgungsamt*' (1.7, 'oficina d'atenció als ferits de guerra') per '*caja de prevision*' (1.6); '*Knappschaft*' (1.7, 'corporació de miners') per '*cooperativa de mineros*' (1.6-7); '*Ganztagskindergarten*' (1.14, 'guarderia..., que obria tot el dia,') per '*parvulario*' (1.13). Un contraexemple fóra la traducció de '*bei dem Arzt Dr. Kluthen*' (1.16, 'a cal Doctor Kluthen') per '*en casa del médico doctor Kluthen*' (1.14-15), si tenim en compte que en castellà la paraula 'doctor', a pesar del seu significat més ampli, s'aplica només al metge, independentment de si aquest és autor o no d'una tesi doctoral.

b) Adaptació de lèxic específic a un registre menys formal, '*Verdienstaussfall*' (1.9, 'pèrdua d'ingressos') esdevé '*ganaba menos*' (1.8); '*arbeitete als Wirtschaftlerin*' (1.14, 'vaig treballar d'administradora') esdevé '*estuve empleada*' (1.13). Un cas especial fóra el de la traducció de '*staublungenverdächtig*' (1.6, 'presentava símptomes de pneumoconiosi') traduït per '*es posible que padeciera... silicosis*' (1.5): el terme 'silicosis' no sembla l'adequat per traduir aquesta malaltia, ja que és més genèric que el de 'pneumoconiosi' a l'hora de definir malalties pulmonars. Concretament la pneumoconiosi és una afecció pulmonar que pateixen els miners del carbó. Per aquesta malaltia, però, hi ha una denominació popular en castellà que és '*enfermedad del pulmón negro*' que fóra, en principi, més adequada a l'hora de traduir '*staublungenverdächtig*', si tenim en compte la seva etimologia basada en mots

alemanys d'ús corrent, a diferència del terme '*Pneumoconiose*', que també existeix en alemany. Tanmateix, cal tornar aquí a les tradicions textuals i lingüístiques de cada llengua. En el camp de la medicina l'alemany disposa d'una terminologia d'origen germànic que és la d'ús habitual, també en nivells de formalitat mitjana. La terminologia d'origen llatí o grec sol estar reservada només a llenguatge mèdic específic. El castellà, en canvi, ha incorporat molt més sovint al seu llenguatge estàndard i popular la terminologia mèdica específica, basada com deia en llatínismes i hel·lenismes.

### *Sintaxi*

Les diverses alteracions en la puntuació i en la formulació del text no afecten el CAMP, tot i que en algun cas són força clares i, en principi, innecessàries. Observem el canvis de puntuació del darrer fragment, que no semblen justificats. Assenyalo en negreta les junctures alterades en la traducció:

*'Von 1966 bis 1967 arbeitete ich als Wirtschafterin im Ganztagskindergarten der Firma Koeschler im benachbarten **Oftersbroich**, **bekam** dann eine Stelle als Hausgehilfin bei dem Arzt Dr. Kluthen, ebenfalls in **Oftersbroich**, **wo** ich nur ein Jahr verblieb, weil Herr Doktor immer häufiger zudringlich wurde und Frau Doktor das nicht leiden mochte. Auch ich mochte diese Zudringlichkeiten **nicht**. **Mir** war das widerwärtig.«'* (1.14-19)

En la traducció, el primer període sintàctic d'una sola oració de l'original esdevé un fragment amb tres oracions i, en canvi, les dues darreres oracions de l'original esdevenen una sola oració en la traducció:

*'Entre 1966 y 1967 estuve empleada en el parvulario de la empresa Koeschler, en el pueblo vecino de **Oftersbroich**. **A continuación** entré a servir en casa del médico doctor Kluthen, también en **Oftersbroich**. **Allí** sólo permanecí un año porque el doctor me molestaba cada vez con más frecuencia, y eso no gustaba a su esposa. Tampoco a mí me **agradaba**; **lo** encontraba repugnante.»'* (1.13-17)

Les raons que fins ara han mogut la traductora a alterar el text, l'afany de claredat, no semblen aquí justificades, i aquestes alteracions són més aviat arbitràries.

### *Text*

Els canvis efectuats en la traducció, alguns d'ells relacionats amb les tradicions textuals i culturals diverses, no afecten el registre que caracteritza el text original. No per això deixen de ser discutibles, com en el cas de l'adaptació cultural de determinats termes.

### TENOR

#### c) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Com ja he assenyalat a CAMP, en alguns casos la traductora altera el registre de formulació original, tot provocant un acostament de la narradora al fets que narra, encara que sigui mínim i no suposi una alteració del caràcter distant de tot el passatge:

### *Sintaxi*

La formulació '*und entsprechenden Verdienstaussfall hatte*' (l.9, 'i patia les conseqüents pèrdues d'ingressos') esdevé en la traducció '*y por eso ganaba menos*' (l.8), expressió amb caràcter molt més humà del problema real i de les conseqüències que tingué per a la Blum. Un altre cas de rebaixament de la formalitat amb un acostament conseqüent de la narradora al material narrat és el següent: '*...arbeitete ich als Wirtschaftlerin im Ganztagskindergarten...*' (l.14, 'vaig treballar d'administradora a la guarderia ..., que obria tot el dia') traduït per '*estuve empleada en el parvulario...*' (l.13).

#### d) Actitud social del narrador

Les lleugeres alteracions en el registre usat per l'autora de la declaració en la traducció no modifiquen la seva actitud distant i objectivadora en la descripció de la pròpia vida.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Les alteracions comeses en la traducció no tenen, en aquest cas, conseqüències en el conjunt de la narració. Interessant en aquest passatge és el tractament particular que reben els termes culturalment específics en la traducció, la qual tendeix a l'adaptació cultural dels termes.



### 2.3.6. Anàlisi del sisè fragment

#### **Text original**

*RÄUBERLIEBCHEN KATHARINA BLUM VERWEIGERT AUSSAGE ÜBER HERRENBESUCHE. Der seit eineinhalb Jahren gesuchte Bandit und Mörder Ludwig Götten hätte gestern verhaftet werden können, hätte nicht seine Geliebte, die Hausangestellte Katharina Blum, seine Spuren verwischt und seine Flucht gedeckt.*

5 *Die Polizei vermutet, daß die Blum schon seit längerer Zeit in die Verschwörung verwickelt ist. (Weiteres siehe auf der Rückseite unter dem Titel: HERRENBESUCHE.)*

[...]

*DIE ZEITUNG BLEIBT IMMER AM BALL*

[...]

*MÖRDERBRAUT IMMER NOCH VERSTOCKT! KEIN HINWEIS AUF GÖTTENS*

10 *VERBLEIB! POLIZEI IN GROSSALARM*

## Traducció de treball

*L'”AMIGUETA” DEL CRIMINAL, KATHARINA BLUM, REBUTJA*

*DECLARACIONS SOBRE VISITES MASCULINES. El criminal i assassí Ludwig Götten, buscat des de fa un any i mig, hauria pogut ser arrestat ahir, si la seva amant, l'assistenta domèstica Katharina Blum, no hagués esborrat qualsevol rastre*  
5 *seu i hagués encobert la seva fugida. La policia sospita que la Blum ja fa temps que està implicada en la confabulació. (Per més informació veieu la contraportada sota el títol: VISITES MASCULINES.*

[...]

*EL DIARI NO PERD PASSADA*

[...]

*LA PROMESA DE L'ASSASSÍ ENTOSSUDIDA A CALLAR! CAP INDICI DEL*  
10 *PARADOR DE GÖTTEN! POLICIA EN ALERTA MÀXIMA*

## Text traduït

*KATHARINA BLUM, LA AMANTE DEL BANDIDO, SE NIEGA A DECLARAR SOBRE SUS VISITANTES MASCULINOS. El bandido y asesino Ludwig Götten, buscado desde hace año y medio, hubiera podido ser detenido ayer si su amante, la empleada de hogar Katharina Blum, no hubiera borrado sus huellas y cubierto su*  
5 *fuga. La policía supone que la Blum está complicada hace tiempo en la conspiración. (Sigue en la última página bajo el título: VISITAS DE CABALLEROS.)*

[...]

*¡EL PERIÓDICO, COMO SIEMPRE, NO PIERDE EL HILO!*

[...]

*¡LA AMANTE DEL ASESINO SE OBSTINA EN NO CONFESAR! ¡NINGÚN*  
10 *INDICIO SOBRE EL ESCONDITE DE GÖTTEN! LA POLICÍA EN ESTADO DE ALERTA.*

## Anàlisi del text original

### REGISTRE

#### CAMP

Primers extractes dels titulars del diari 'ZEITUNG' ('DIARI') presentats pel narrador de forma directa. El narrador, a partir d'ara, tindrà en compte sempre aquesta 'font' al llarg de l'elaboració del seu informe. Les cites del 'ZEITUNG' ofereixen un contrapunt a les informacions que el narrador ha obtingut a través de les altres vies d'investigació. La seva intenció és demostrar la forma com el 'ZEITUNG' presenta i manipula la informació, de manera que alguns elements del text demostrin clarament el seu caràcter tendencios, representatiu de la premsa sensacionalista.

Cal assenyalar els paral·lelismes existents entre el tractament que rep el 'cas Blum' en aquests titulars i una notícia que el *Bild Zeitung* publicà el 23 de desembre de 1971. Allà s'informava de l'atracament a una oficina bancària de la ciutat alemanya de Kaiserslautern, que acabà amb la mort d'un policia. El titular amb què el *Bild* presentà aquella notícia fou '*Baader-Meinhof-Bande mordet weiter*' ('La banda Baader-Meinhof continua assassinant'). En la data en què aparegué aquest article no hi havia encara cap indici clar sobre els autors dels fets. Tal com es va demostrar més endavant, els membres del grup terrorista RAF, als quals el *Bild Zeitung* atribuïa aquests delictes, no hi van tenir res a veure. Böll ja va denunciar en l'article '*Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?*' aquestes pràctiques habituals en determinats sectors del periodisme alemany.

En l'obra que ens ocupa també hi ha un gran desajustament entre els delictes comesos realment per Ludwig Götten –desfalc i estafa a l'exèrcit– i aquells que se li imputen –atracament i assassinat. El tractament que el 'ZEITUNG' dona al cas 'Blum' té, tal com ens adverteix el narrador en la nota inicial del llibre, un model en el món real.

Queda clar que ens trobem amb un article de diari; la formulació del text, també el seu format –els titulars en lletra grossa, per exemple– ho evidencien. També és clar que es tracta d'un tipus de premsa determinat, que es val de recursos efectistes per tal de captar l'atenció dels lectors.

*Lèxic*

El lèxic es veu reduït a la mínima expressió: les paraules concentren no només la informació essencial del cas sinó la manera com el diari la valora. La qualificació de Katharina Blum com a ‘*Räuberliebchen*’ (l.1, ‘amigueta del criminal’) i ‘*Mörderbraut*’ (l.9, ‘promesa de l’assassí’) és clarament despectiva, i impròpia d’un mitjà de comunicació objectiu. El mot ‘*Herrenbesuche*’ (l.7, ‘visites masculines’) té l’origen en el llenguatge burocràtic però està emprat aquí per qüestionar la integritat moral de la protagonista. Alguns elements inclosos en la redacció de la notícia són clarament col·loquials i efectistes, ‘*verstockt*’ (l.9, ‘entossudida’); ‘*bleibt immer am Ball*’ (l.8, expressió lexicalitzada alemanya que podem adaptar amb ‘no perd passada’). Altres cerquen la sensació: ‘*in die Verschwörung*’ (l.5, ‘en la confabulació’); ‘*Großalarm*’ (l.10, ‘alerta màxima’).

### *Sintaxi*

Es prescindeix en els titulars dels elements lingüístics de caràcter més gramatical i de menys contingut lèxic, com els articles, o el verb:

‘*RÄUBERLIEBCHEN KATHARINA BLUM VERWEIGERT AUSSAGE ÜBER HERRENBESUCHE*’ (l.1-2, ‘L’amigueta del criminal, Katharina Blum, rebutja declaracions sobre visites masculines’). Ni ‘*Räuberliebchen*’, ni ‘*Aussage*’, ni ‘*Herrenbesuche*’ tenen l’article, que en un altre context fóra completament obligatori.

A les oracions del darrer fragment citat, ‘*MÖRDERBRAUT IMMER NOCH VERSTOCKT! KEIN HINWEIS AUF GÖTTENS VERBLEIB! POLIZEI IN GROSSALARM*’ (l.8-9, ‘La promesa de l’assassí entossudida a callar! Cap indici del parador de Götten! Policia en alerta màxima.’) no hi ha cap verb conjugat. A la primera hi faltaria ‘*bleiben*’ (mantenir-se); a la segona ‘*es gibt*’ (haver-hi); i a la tercera ‘*sich befinden*’ (trobar-se). Es tracta en els tres casos de verbs gairebé buits de significat lexical i per això són prescindibles; no així en canvi el verb del primer titular ‘*verweigern*’ (rebutjar o denegar).

L’ús de l’article davant de nom de persona, ‘*die Blum*’ (l.5, ‘la Blum’) s’ha de considerar aquí col·loquial i fins i tot despectiu.

### *Text*

La lletra grossa dels titulars i l'ús dels signes d'admiració són elements propis d'un text periodístic. En el text original, a més, el narrador el presenta com a tal, '... hielt Trude ihm die ZEITUNG entgegen. Katharina auf der Titelseite. Riesenfoto, Riesenlettern.' (p.36, '...Trude li allargà el 'DIARI'. Katharina a primera pàgina. Foto enorme, caràcters enormes.')

## TENOR

L'autor de l'article no és una persona concreta, no el podem relacionar exactament amb el periodista Werner Tötges, tot i que sabem que és qui s'encarrega del 'cas Blum'. Tampoc és la pretensió del narrador que fem aquesta associació. Més aviat es tracta de reconèixer l'estil i la personalitat del diari 'ZEITUNG'.

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

#### Lèxic

L'estil de l'article no hauria de denotar en principi informacions d'aquesta naturalesa. Llegit avui, hi ha alguns elements lèxics que es perceben com a 'passats de moda' i que avui foren impensables en un article de premsa, 'Räuberliebchen' (1.1, 'l'amigueta del criminal'); 'Herrenbesuche' (1.2, 'visites masculines'); 'Bandit' (1.2, 'criminal'); 'verstockt' (1.9, 'entossudida'). Això és naturalment justificable per la ràpida evolució de la llengua, especialment en els mitjans de comunicació.

D'altra banda, el text inclou elements del registre col·loquial, 'am Ball bleiben' (1.8, 'no perdre passada'); 'verstockt' (1.9, 'entossudida'); 'die Blum' (1.5, 'la Blum') que no són característics del llenguatge estàndard de la premsa, en general, però en la premsa sensacionalista són molt habituals donat el seu caràcter expressiu.

### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

#### Lèxic

El caràcter col·loquial 'verstockt' (1.9, 'entossudida'), la força expressiva i efectista d'alguns mots: 'seine Flucht' (1.4, 'la seva fugida'); 'in die Verschwörung' (1.5, 'en la confabulació'), i el sentit pejoratiu amb què s'usen alguns termes, 'Räuberliebchen' (1.1, 'amigueta del criminal'), demostren un estat d'alteració, indignació (real o fingida), de l'autor d'aquest article i per extensió del diari 'ZEITUNG'. Justament la condemna moral que fa el 'ZEITUNG' de Katharina Blum i del seu comportament queden recollits en el terme anterior i en les dues altres

denominacions que la Blum rep en l'article, '*Geliebte*' (1.3, 'amant') i '*Mörderbraut*' (1.9, 'promesa de l'assassí).

### *Text*

L'ús en els titulars dels signes d'admiració serveix per reforçar 'l'estat d'indignació' del diari.

- c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

Més que no pas expressió d'un estat personal concret –l'article no és d'autor –, el diari pretén crear un estat emocional i d'opinió entre els seus lectors. Per això el text es val d'elements col·loquials '*Die Zeitung bleibt immer am Ball*' (1.8, 'El Diari no perd passada') per acostar-se al públic lector i esdevenir-ne còmplice. Les oracions exclamatives apel·len al públic per tal de crear un estat anímic determinat. El 'ZEITUNG', a través del llenguatge que emprava, pretén erigir-se en la veu d'un públic majoritari, per això crea una situació d'identitat entre el diari i el lector implícit.

- d) Actitud social del narrador

El narrador, el ZEITUNG, evita la distància tant amb els fets com amb el públic lector i per això el nivell de formalitat del text és, dins de la correcció, més aviat baix. Recórrer a elements col·loquials com els que hem vist ajuda a escurçar la possible distància d'un mitjà de comunicació escrit.

### MODE

Aquest fragment s'insereix a tall de cita en el discurs del narrador i forma part del que he anomenat 'terceres veus'. La peculiaritat d'aquesta 'tercera veu' és que es constitueix al llarg de l'informe en un discurs compacte –el discurs del 'ZEITUNG'– que s'oposa diametralment a totes les altres 'fonts' i terceres veus. Pel que fa al MODE, els fragments del 'ZEITUNG'són mostres de 'discurs directe'.

### ELABORACIÓ FORMAL

Es fa difícil en aquest fragment, parlar de l'elaboració formal en tant que constructora del sentit. El text reproduïx, en efecte, les característiques d'un diari sensacionalista, com ja hem vist. En aquest cas això s'aconsegueix gràcies sobretot al

tractament del lèxic, ja que la resta de característiques formals del text són comunes a qualsevol altre estil periodístic. La capacitat lúdica i creativa del narrador abstracte d'aquest text en la denominació de Katharina Blum, '*Räuberliebchen*' (1.1); '*Geliebte*' (1.3); '*Mörderbraut*' (1.9), al costat de les denominacions objectives '*Katharina Blum*' (1.1); '*die Hausangestellte Katharina Blum*' (1.4); '*die Blum*' (1.5) contribueix no només a centrar el text en la personalitat del personatge sinó a observar-lo des del punt de vista del '*ZEITUNG*', convertit en la veu de l'ortodoxia social.

L'article, i amb ell el Diari, aconsegueix la identificació definitiva amb el lector i s'erigeix en representant dels seus interessos a través de l'ús d'una frase feta, '*Die Zeitung bleibt immer am Ball*' (1.8, 'El Diari no perd passada').

El redactor del '*ZEITUNG*' és perfectament conscient del poder de la llengua i la manipula molt adequadament per crear un estat d'opinió.

#### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Els fragments del Diari serveixen de contrapunt a les informacions que el narrador va recollint en la seva investigació, acudint a diverses fonts. La seva intenció és demostrar al llarg del text tot acumulant dades, els extractes del '*ZEITUNG*', allò que s'expressa en el subtítol de l'obra '*Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*' ('Com pot néixer la violència i cap a on pot conduir'). Des del començament de l'informe, i aquest és el primer extracte d'un article del '*ZEITUNG*' que el narrador aporta com a prova, queda clara la capacitat manipuladora d'aquest mitjà de comunicació. Al llarg de l'obra s'aniran veient amb claredat els procediments poc ètics de què es valen els periodistes que treballen per aquest diari, especialment Tötges. El narrador il·lustra així determinades pràctiques periodístiques que estan al servei d'objectius ben allunyats de la funció informativa que se'ls atribueix: l'increment de vendes d'exemplars del diari i el control dels estats d'opinió de la població en estreta col·laboració amb les forces de l'Estat.

Els fragments citats del '*ZEITUNG*' són la 'Contraveu' al discurs polifònic del narrador.



## Anàlisi de la traducció

### REGISTRE

#### CAMP

La traducció reproduceix inequívocament el text, el qual identifiquem immediatament i sense preàmbuls com a fragment de diari gràcies al seu format i a les paraules introductòries de la senyora Blorna. El tractament que la traductora en fa, però, no contribueix a associar tan clarament l'extracte del diari a un tipus de premsa concret –la sensacionalista– com passa al text original. Ho veurem més exactament a l'apartat de TENOR. L'estil sintètic característic de l'article periodístic també es veu alterat en dues ocasions, concretament en els titulars:

*KATHARINA BLUM, LA AMANTE DEL BANDIDO, SE NIEGA A DECLARAR SOBRE SUS VISITANTES MASCULINOS* (1.1-2) és una frase perfectament construïda, on no falta res, mentre a l'original s'ha reduït als elements informativament imprescindibles, prescindint dels articles, '*Räuberliebchen Katharina Blum verweigert Aussage über Herrenbesuche*' (1.1-2, 'L'"amigueta" del criminal, Katharina Blum, rebutja declaracions sobre visites masculines.' El mateix passa amb la frase següent:

*¡LA AMANTE DEL ASESINO SE OBSTINA EN NO CONFESAR!* (1.9), aquí cal remarcar, a més, l'absència de verb en l'original, '*Mörderbraut immer noch verstockt!*' (1.9, 'La promesa de l'assassí entossudida!')

En una ocasió, la traductora recorre a un verb no adequat, tradueix '*seine Flucht gedeckt*' (1.4) per '*cubierto su fuga*' (1.4-5), quan el verb pertinent hauria estat '*encubrir*', de manera que la precisió del text queda afectada.

Cal no oblidar, però, que la tradició de premsa sensacionalista a Alemanya estava aleshores i continua estant profundament arrelada en la societat, i disposa d'un públic lector amplíssim i absolutament consolidat. A Espanya, encara avui, és difícil trobar un periodisme escrit que reuneixi les mateixes característiques: la premsa esportiva; en ocasions '*El Periódico*'. En l'any 1975 fóra possible citar el diari '*El Caso*', representatiu però d'una premsa dedicada al relat de 'successos' i de notícies escabroses.

Cal assenyalar, a més a més, que la polèmica mantinguda a començaments dels 70 entre Böll i altres intel·lectuals, d'una banda, i el *Bild Zeitung* de l'altra al voltant del

terrorisme, la seguretat, el poder de l'Estat i els mitjans de comunicació, conformava un rerefons perfectament recognoscible per als lectors alemanys. Aquests temes no podien despertar el mateix interès i tenir la mateixa repercussió a l'Espanya de l'any 1975.

## TENOR

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

#### *Lèxic*

En el text original es recorre a l'ús de paraules i expressions de caràcter col·loquial, *'verstockt'* (l.9, 'entossudida') o algun joc de paraules també propi d'un registre formal baix, *'Räuberliebchen'* (l.1, 'l'amigueta del criminal') *'Mörderbraut'* (l.9, 'la promesa de l'assassí'), que gairebé no tenen correspondència en la traducció. *'La amante del bandido'*(l.1) no recull el to despectiu de l'expressió *'Räuberliebchen'*, ni *'La amante del asesino'* (l.9) el de *'Mörderbraut'*. Els elements encarregats de recollir aquest to són el diminutiu *'-liebchen'* ('amigueta') i la paraula *'-braut'* (que pot ser promesa o núvia) del compost, que crea un contrast molt fort amb *'Mörder-'* (assassí).

Pel que fa a la 'historicitat' d'algunes formes d'aquest fragment que assenyalen els informants en relació a alguns termes del text original, sí que és possible establir paral·lelismes amb la traducció, *'bandido'* (l.1) és una forma que no s'usaria actualment per parlar de criminals; els termes *'visitantes masculinos'*(l.2) i *'visitas de caballeros'* l.6-7), usats per qüestionar moralment la protagonista, també es relacionen actualment en castellà amb una idea de la moral més rànica, i són termes impensables en un article actual. Seguint en aquesta direcció, en la narració original, com ja hem vist, es fa ús de tres sinònims –tots ells caiguts en desús en l'alemany actual– per designar despectivament la protagonista, *'-liebchen'*(l.1, 'amigueta'), *'Geliebte'*(l.3, 'amant' ), *'-braut'* (l.9, 'la promesa'), mentre a la traducció l'únic equivalent *'la amante'* (l.1, 3 i 9) és un terme perfectament vàlid avui dia, i neutre també en els setanta.

### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

El fet de no recollir el to despectiu d'expressions claus del fragment com *'Räuberliebchen'* o *'Mörderbraut'* provoca una despersonalització del text i un allunyament del narrador implícit dels fets i del lector. El terme *'amante'* de la traducció castellana no expressa la condemna implícita d'aquests dos termes originals esmentats i

del tercer '*Geliebte*', els quals intenten recollir, en la varietat de connotacions de les tres expressions, totes les possibilitats de la 'ignomínia moral' de Katharina Blum.

- c) Posició del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

Ja hem vist que no hi ha un narrador explícit en aquest fragment, en tot cas el lector l'associa amb el 'ZEITUNG' en abstracte. El fet que la formalitat de la traducció sigui més alta que a l'original i que en la traducció no es recullin la majoria de trets 'personalitzadors' del text original provoca una disminució de la complicitat volguda entre narrador i lector. En la traducció aquestes dues instàncies s'allunyen.

- d) Actitud social del narrador

Tot i mantenir alguns trets col·loquials de l'original, el narrador d'aquest fragment, el 'Diari', manté una formalitat neutral i mitjana que, de fet, és el to dominant de tota la traducció. El 'populisme' del text original es perd en bona mesura en la traducció.

#### ELABORACIÓ FORMAL

La traductora redueix la capacitat imaginativa del redactor del 'Diari', com hem vist, quan anomena Katharina Blum, protagonista indiscutible de l'obra que ens ocupa, només amb un mot neutre, '*amante*', a diferència del text original en què n'apareixen tres, carregats de connotacions. La resta de denominacions desapareixen i també el punt de vista implícit del 'Diari', que és l'autèntic contrapunt com ja anem intuïnt del punt de vista 'objectiu' del narrador de 'l'informe Blum', com podríem anomenar també aquesta obra.

#### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

En la traducció, la personalitat del Diari es veu en certa manera rebaixada i desdibuixada en tant que 'Contraveu' de la veu del narrador –no es pot oblidar que els extractes del Diari són cites del narrador. En el text original les veus –narrador i 'Diari'– s'oposen diametralment; en la traducció es produeix una certa unificació estilística que ja hem vist en els diferents registres de la veu del narrador analitzats en els fragments anteriors. Tot i que és absolutament recognoscible el caràcter antagònic del 'Diari' i del narrador també en la traducció, la virulència d'aquesta oposició i els diferents matisos que adopta es veuen reduïts, com acabem de veure.

### 2.3.7. Anàlisi del setè fragment

#### **Text original**

Ungemütlich auch, daß das Fehlen von Katharinas ordnender Hand so rasch und so deutlich spürbar wurde. Wie kommt es bloß, daß innerhalb einer halben Stunde, obwohl man doch nur Kaffee aufgegossen, Knäckebrötchen, Butter und Honig aus dem Schrank geholt und die paar Gepäckstücke in die Diele gestellt hat, schon das Chaos  
5 ausgebrochen zu sein scheint, und schließlich wurde sogar Trude gereizt, weil er sie immer wieder und immer wieder fragte, wo sie denn da einen Zusammenhang sehe zwischen Katharinas Affäre und Alois Sträubleder oder gar Lüding, und sie ihm so gar nicht entgegenkam, nur immer wieder in ihrer gespielt naiv-ironischen Art, die er sonst mochte, an diesem Morgen aber gar nicht schätzte, auf die beiden Ausgaben  
10 der ZEITUNG verwies, und ob ihm da nicht ein Wort besonders aufgefallen sei, und als er fragte welches, verweigerte sie die Auskunft mit dem sarkastischen Hinweis, sie wolle seinen Scharfsinn auf die Probe stellen, und er las wieder und wieder »diesen Dreck, diesen verfluchten Dreck, der einen über die ganze Welt hin verfolgt«, las er immer wieder, unkonzentriert, weil der Ärger über seine verfälschte  
15 Äußerung und die »rote Trude« immer wieder hochkam, bis er schließlich kapitulierte und Trude demütig bat, ihm doch zu helfen; er sei so außer sich, daß sein Scharfsinn versage, und außerdem sei er ja seit Jahren nur noch als Industrie-, kaum noch als Kriminalanwalt tätig, woraufhin sie trocken sagte »Leider«.

## Traducció de treball

Desagradable també que l'absència de la mà ordenadora de Katharina es fes perceptible de forma tan ràpida i evident. Com carai és possible que en l'espai de mitja hora, tot i de fet només haver preparat cafè, haver agafat de l'armari torradetes, mantega i mel, i haver deixat el parell de bosses d'equipatge al rebedor, el caos ja

5 sembli dominar-ho tot, i al final fins i tot Trude estava irritada perquè ell li preguntava una i altra vegada on dimonis veia una relació entre l'afer de Katharina i Alois Sträubleder, per no dir Lüding, i ella de cap de les maneres cedia, només el remetia una i altra vegada amb aquell tarannà fingit seu entre irònic i ingenu que a ell solia agradar-li però que aquell matí no apreciava gens ni mica a les dues edicions

10 del DIARI, i si no li havia cridat especialment l'atenció una paraula, i quan ell va preguntar quina, ella denegà la informació amb el comentari sarcàstic que volia posar a prova la sagacitat d'ell, i ell llegia una vegada i una altra «aquesta merda, aquesta maleïda merda, que et persegueix per tot el món», tornava a llegir altra vegada, desconcentrat, perquè la ràbia per la pròpia declaració falsejada i «Trude, la Roja» li

15 venia una i altra vegada, fins que finalment va capitular i va demanar humilment a Trude que malgrat tot l'ajudés; estava tan fora d'ell mateix que la seva sagacitat feia figa, i a més a més ja feia anys que només treballava d'advocat mercantilista, gairebé mai d'advocat criminalista, a la qual cosa respongué ella secament «Llàstima».

## Text traduït

Resultaba desagradable para los Blorna advertir en su propia casa, de manera tan inmediata y clara, la falta de la mano ordenadora de Katharina. ¿Cómo era posible que en el transcurso de media hora, a pesar de haber hecho sólo un café y haber cogido pan, mantequilla y mermelada del armario, y de haber dejado el escaso equipaje en el recibidor, ya pareciera haberse producido un caos? Finalmente, hasta 5 Trude estaba irritada, porque él le preguntaba una y otra vez dónde veía la relación entre los problemas de Katharina y Alois Sträubleder o Lüding, y ella no le ayudaba en absoluto, sino que una y otra vez, se limitaba a insinuar, entre ingenua e irónica, que a él, generalmente, le gustaba el PERIÓDICO, pero que aquella mañana los dos 10 números le ponían nervioso. Le preguntó si no le había llamado la atención una palabra, y cuando él, a su vez, preguntó qué palabra, Trude eludió la respuesta, diciéndole con sarcasmo que deseaba poner a prueba su perspicacia. Blorna volvió a leer una y otra vez «esta inmundicia que nos persigue a través del mundo», y leyó de nuevo sin concentrarse, pues le renacía el disgusto por su comentario falsificado y 15 por la alusión a Trude la Roja. Finalmente, capituló y pidió humildemente a Trude que le ayudara. Su desconcierto le restaba perspicacia y, además, desde hacía años, trabajaba como abogado de empresas, y prácticamente nunca actuó como criminalista. A ésto, su esposa respondió con aspereza:  
-Lástima.

## **Anàlisi del text original**

### REGISTRE

#### CAMP

Aquest fragment correspon a la unitat 38 de l'obra i és l'inici del segon paràgraf d'aquest capítol. En el primer paràgraf el narrador reproduïx en discurs indirecte una conversa telefònica entre l'advocat defensor de Katharina Blum, Hubert Blorna, el qual acaba de tornar precipitadament de les seves vacances d'hivern per fer-se càrrec del cas, i el fiscal de l'Estat, Peter Hach. A aquestes alçades de la narració, el 'cas Blum' ha esdevingut la notícia 'estrella' del 'ZEITUNG', i en àmbits no-oficials comencen a sentir-se, implicats amb el cas, noms de personalitats de l' 'establishment' social i polític de la ciutat alemanya on ocorren els fets. Katharina Blum ha entrat en contacte al llarg dels anys de servei a casa dels Blorna amb el bo i millor d'aquesta societat; Alois Sträubleder, membre d'aquest cercle d'amistats, havia mostrat en el passat i continua mostrant en el present un interès especial per Katharina, i algunes mostres tangibles d'aquest interès –un anell, una clau d'una casa– podrien ser interpretades i utilitzades pel 'ZEITUNG' en la seva reinvençió particular de la història. En aquests moments delicats, l'advocat Blorna i el fiscal Hach miren d'evitar que l'amic comú Sträubleder es vegi implicat en un escàndol públic de dimensions encara incalculables. El 'cas Blum' posarà a prova la capacitat de camuflatge, d'adaptació i d'influència d'algunes personalitats socialment prominents: Blorna en sortirà mal parat.

En el segon paràgraf del capítol, que analitzo aquí, la narració se centra en Blorna. El narrador barreja la seva veu amb el discurs interior d'aquest personatge, de manera que passem de la Focalització 0, típica d'un narrador omniscient, a la Focalització interna, en què la narració dels fets es veu filtrada per la perspectiva concreta i limitada d'un personatge. En el flux de pensaments de Blorna, s'hi integra també la conversa tensa que manté amb la seva dona, Trude. Els Blorna especulen sobre el decurs dels esdeveniments ocorreguts en les darreres hores.

Les repercussions d'aquests canvis de perspectiva en el text, com veurem a *MODE*, són notables, i els procediments narratius de què es val el narrador són complexos i de vegades de difícil reconeixement per a l'anàlisi.

*Text*

El narrador demostra en aquest passatge que el seu ús i manipulació de les fonts no és precisament ortodox, en relació amb la declaració d'intencions feta a les primeres unitats de la narració, que ja he analitzat. La seva veu es barreja aquí literalment amb la de Blorna, tot identificant-s'hi i provocant la implicació del lector, gràcies als procediments narratius emprats, en l'estat emocional de tots dos, com veurem a TENOR i a MODE. En tot cas, donada la complexitat estructural i expressiva, els elements que cohesionen l'obra sencera, noms propis majoritàriament, adquireixen aquí una especial rellevància, '»die rote Trude«' (l.15, 'Trude, la Roja'), per exemple; però també comentaris com '»seine verfälschte Äußerung' (l.14-15, 'la pròpia declaració falsejada') que fa referència a la manipulació que el 'ZEITUNG' ha fet de les primeres declaracions de l'advocat.

## TENOR

Com ja apuntava a CAMP aquest fragment es caracteritza per l'aproximació de la veu del narrador al discurs interior de Blorna, provocant una mescla de veus. En aquesta barreja, com intentaré exemplificar en l'anàlisi del fragment, podríem dir que les formes gramaticals que indiquen persona (verbs, possessius, pronoms), i la reproducció del diàleg entre els Blorna fan decantar la balança cap a la preponderància del paper del narrador com a articulador del fragment; la sintaxi, el vocabulari, les partícules expressives, en canvi, estan de banda del personatge. En tot cas, sembla que el narrador s'identifiqui de tal manera amb l'estat d'alteració de Blorna que arribi a fer-se seves l'angoixa i el torbament de l'advocat. Assenyalaré en l'anàlisi, doncs, quines característiques pertanyen a l'un i a l'altre, però em centraré en Blorna com a articulador intern del discurs.

### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

#### *Lèxic*

Les al·lusions concretes del text a la professió del personatge focalitzat, '»Industrie-, Kriminalanwalt' (l.17-18, 'advocat mercantilista, advocat criminalista') permeten la seva associació a la classe social mitja alta. El personatge, però, es val d'un llenguatge que conté vulgarismes, '»diesen Dreck, diesen verfluchten Dreck«' (l.13, '«aquesta merda, aquesta maleïda merda»), i formulacions col·loquials, '»Wie kommt es bloß' (l.2, 'Com carai és possible'), la qual cosa és perfectament justificable si tenim en



compte el trasbals emocional que sofreix Blorna i el baix nivell de formalitat de la situació comunicativa en què es troba, una conversa amb la seva dona.

b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

L'estat de Blorna, el personatge focalitzat, és una barreja de perplexitat davant un problema del tot inesperat, de contrarietat per la pròpia incapacitat de comprensió de l'abast del problema, d'irritació per la lucidesa de la seva dona, que no para de provocar-lo, i d'incomoditat per trobar-se en un entorn, casa seva, que ja presenta símptomes de degradació.

La complexitat d'aquest estat anímic troba ressò en la forma en què el narrador articula el text. De fet, només entre les línies 2 i 5 '*Wie kommt es bloß... das Chaos ausgebrochen zu sein scheint*' ('Com carai és possible...el caos ja sembli dominar-ho tot'), podem parlar de domini absolut de la veu del personatge, i la focalització completa es tradueix en l'ús del 'discurs indirecte lliure'. Més endavant la veu directa del personatge la sentim a través de les cites, en discurs directe o indirecte, que fa el narrador.

### Lèxic

Ja hem vist un element del text que cal qualificar de vulgarisme, '*diesen Dreck, diesen verfluchten Dreck*' (l.13, 'aquesta merda, aquesta maleïda merda'), i hem justificat l'ús que en fa Blorna en la seva situació emocional. Al costat d'això la presència abundant de partícules modals en el text (*Partikel* en la gramàtica alemanya) remarca el caràcter d'oralitat i de baixa formalitat del fragment; aquestes partícules són de difícil traducció i normalment informen de l'actitud del subjecte en relació a allò que diu, tot afegint un matís expressiu nou a l'oració o reforçant el sentit que l'oració ja té. Les partícules es distingeixen, doncs, per la seva associació al llenguatge parlat i per la seva expressivitat, '*Wie kommt es bloß..*' (l.2, 'Com carai és possible'), '*bloß*' reforça aquí la perplexitat del subjecte que s'expressa: Blorna; '*obwohl man doch nur...*' (l.3, 'tot i de fet només...'), '*doch nur*' reforcen el caràcter adversatiu de la frase introduïda per la conjunció '*obwohl*' ('tot i que'), i la desagradable sorpresa experimentada pel subjecte enunciant: Blorna; '*schon das Chaos*' (l.4, el caos ja...) '*schon*' reforça la sorpresa davant la constatació d'un fet; '*wo sie denn da einen Zusammenhang...*' (l.6, 'on dimonis veia una relació...'), '*denn*' reforça aquí la contrarietat i impaciència del personatge focalitzat, Blorna, formulades com a retret en la conversa mantinguda amb la

seva dona; ‘*oder gar Lüding*’ (1.7, ‘per no dir Lüding), amb ‘*gar*’ expressa Blorna que la hipòtesi esmentada és inconcebible per a ell; ‘*ihm doch zu helfen*’ (1.16, ‘que malgrat tot l’ajudés’), el ‘*doch*’ reforça el caràcter suplicant del prec; ‘*und außerdem sei er ja seit Jahren...*’ (1.17, ‘i a més a més ja feia anys...’), el ‘*ja*’ reforça el coneixement compartit i còmplice de Trude Blorna de les circumstàncies personals de l’advocat.

D’altra banda, la repetició d’alguns elements lèxics reforça la sensació d’impaciència, irritació i contrarietat en què es troba el narrador, ‘*immer wieder und immer wieder*’ (1.6, ‘una i altra vegada’); ‘*nur immer wieder*’ (1.8, només...una i altra vegada’); ‘*und er las wieder und wieder*’ (1.12, ‘i llegia una vegada i una altra’); ‘*las er immer wieder*’ (1.13-14, ‘tornava a llegir altra vegada’); ‘*immer wieder hochkam*’ (1.15, ‘li venia una i altra vegada.’)

### Sintaxi

L’estat anímic de Blorna, i del narrador per extensió, provoca que la sintaxi d’aquest passatge sigui molt enrevesada, amb constants subordinacions, coordinacions o juxtaposicions, amb connexions sorprenents i canvis en la naturalesa del discurs sense cap marca textual, com veurem a MODE.

En el fragment, tallat arbitràriament per a l’anàlisi però representatiu del capítol sencer, hi ha dues frases. A la primera frase s’ha elidit el verb de l’oració principal, ‘*Ungemütlich auch, daß...*’ (1.1, ‘Desagradable també que...’); la segona és una oració amb ramificacions constants a partir de la primera oració principal formulada com a oració interrogativa, ‘*Wie kommt es bloß...*’ (1.2, ‘Com és possible...’). Li segueix una oració subordinada completiva, ‘*...daß innerhalb einer halben Stunde...*’ (1.2, ‘...que en l’espai de mitja hora...’) amb una subordinada concessiva al seu interior ‘*...obwohl man doch nur...*’ (1.2-5, ‘...tot i de fet només haver...’). Després segueix una oració coordinada copulativa ‘*...und schließlich wurde sogar...*’ (1.5, ‘...i al final fins i tot...’) que conté una oració causal, ‘*...weil er sie immer wieder und immer wieder...*’ (1.5-6, ‘...perquè ell li preguntava una i altra vegada...’) que al seu torn conté una oració interrogativa indirecta, ‘*...wo sie denn da...*’ (1.6, ‘...on dimonis veia...’). Després apareix una altra oració coordinada copulativa amb dos membres, ‘*...und sie ... nicht entgegenkam, nur immer wieder... auf die... ZEITUNG verwies...*’ (1.7-10, ‘i ella... (no) cedia, només el remetia... (al) DIARI ), que conté al seu torn una oració de relatiu, ‘*...die er sonst mochte...*’ (1. 8-9, ‘...que a ell solia agradar-li...’). Després apareix una altra oració coordinada copulativa que introdueix una interrogativa indirecta ‘*...und ob ihm...*’ (1.10,

‘...i si no...’), seguida d’una coordinada ‘...und...verweigerte sie...’ (l.10-11, ‘...i ella... denegà...’) que conté una subordinada temporal, ‘...als er...’ (l.10, ‘...quan ell...’) i una subordinada completiva sense conjunció, ‘...sie wolle...’ (l.11, ‘...que volia...’). Immediatament després apareix una altra oració coordinada copulativa, ‘...und er las wieder und wieder ...’ (l.12, ‘...i ell llegia una vegada i una altra...’), que conté una cita amb oració subordinada de relatiu, ‘...der einen... verfolgt...’ (l.13, ‘...que et persegueix...’). Després una oració juxtaposada, ‘...las er immer wieder...’ (l.14, ‘...tornava a llegir altra vegada..’) que conté una oració causal, ‘...weil der Ärger...’ (l.14, ‘...perquè la ràbia...’) i una oració subordinada temporal, ‘...bis er schließlich...’ (l.15, ‘...fins que finalment...’) que al seu torn conté dues oracions coordinades, la segona de les quals, ‘...und Trude...bat...’ (l.16, ‘...i demanà a Trude...’) presenta la juxtaposició de diferents oracions subordinades completives. El fragment acaba amb una oració juxtaposada introduïda pel relatiu ‘...woraufhin...’ (l.18, ‘...a la qual cosa...’) La descripció del disseny sintàctic d’aquest passatge no només ha de servir per a demostrar la naturalesa de les connexions entre frases, lligada a l’expressivitat del narrador i dels personatges, sinó que ha de ser útil de cara a la comparació amb el text traduït perquè especialment en aquest fragment la traductora comet algunes alteracions importants que modifiquen el text substancialment.

### *Text*

Acabem de veure ja, de fet, els elements que donen cohesió expressiva al fragment, el qual, cal insistir-hi, no constitueix una unitat autònoma en l’obra. Bàsicament és la coordinació a través de la conjunció copulativa ‘und’ entre oracions completives depenents de ‘Wie kommt es bloß...’ el que confereix al text cohesió, tot destacant el caràcter acumulatiu de fets que contrarien fins a la irritació el personatge focalitzat, Blorna, ‘...und schließlich...’ (l.5, ‘...i al final...’), ‘...und sie ihm so gar nicht entgegenkam...’ (l.7-8, ‘...i ella de cap de les maneres cedia...’); ‘...und ob ihm da nicht ein...’ (l.10, ‘...i si no li havia...’); ‘...und er las wieder und wieder...’ (l.12, ‘i ell llegia una vegada i una altra...’). Reforça aquesta sensació acumulativa l’ús repetit de l’adverbi ‘wieder’, ‘...immer wieder und immer wieder...’ (l.6, ‘...una i altra vegada...’); ‘...nur immer wieder...’ (l.8, ‘...només...una i altra vegada’); ‘...las wieder und wieder...’ (l.12, ‘...llegia una vegada i una altra...’); ‘...immer wieder hochkam...’ (l.15, ‘...li venia una i altra vegada...’)

- c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

La figura del narrador és híbrida en aquest passatge. La focalització del discurs en un dels personatges fa que la seva veu perdi la pròpia tessitura per adoptar la de Blorna. Aquest procés, com veurem a *MODE*, no està sempre marcat textualment, de manera que és el lector el que ha de reconstruir-lo. Precisament aquest procés d'identificació narrador/ personatge a través de la focalització en el discurs interior del darrer és el que provoca un acostament del lector al personatge focalitzat. La relació narrador-lector s'estreny en el resseguiment del discurs intern.

#### *Text*

A banda dels fragments en què explícitament el narrador cita la veu de Blorna, siguin en discurs directe o indirecte, també reconeixem l'estat anímic del personatge en alguns passatges articulats formalment pel narrador però condicionats per l'estat emocional de l'advocat, '*...weil er sie immer wieder und immer wieder fragte...*' (1.5-6, '...perquè ell li preguntava una i altra vegada...'); '*...und sie ihm gar nicht so entgegenkam...*' (1.7-8, '...i ella de cap de les maneres cedia...'); '*...nur immer wieder in ihrer gespielt naiv-ironischen Art, die er sonst mochte, an diesem Morgen aber nicht schätzte...*' (1.8-9, 'només...una i altra vegada amb aquell tarannà fingit seu entre irònic i ingenu que a ell solia agradar-li però que aquell matí no apreciava gens ni mica...')

L'acostament entre narrador i personatge provoca també un acostament entre narrador i lector, procediment en darrer terme volgut i provocat pel narrador perquè d'aquesta manera pot abordar els registres més humans dels seus personatges i es desmarca de la fredor de l'omnisciència narradora, per molt objectiva que aquesta pretengui ser.

- d) Actitud social del narrador

Tot el procés més amunt descrit té com a conseqüència, com ja he indicat també, un rebaixament en la formalitat del discurs, a tots els nivells. Ja he comentat la inclusió d'algun vulgarisme i de formes col·loquials i orals en el text. L'efecte cercat és, com ja deia, el d'aproximar-se al lector per tal d'humanitzar el discurs.

## MODE

La veu que articula la unitat 38 sencera, on apareix aquest fragment, és la del narrador, la qual ja coneixem a bastament. En aquest paràgraf, el narrador focalitza el discurs en un dels personatges de la història, l'advocat Hubert Blorna, i hi barreja la veu. Com he assenyalat a CAMP es passa d'una Focalització 0 a la Focalització interna. Els procediments narratius de què es val el narrador són molt variats i val la pena de resseguir-los en la seva articulació per poder comparar aquest disseny amb el tractament que en fa la traductora (assenyalo cada passatge amb una lletra):

a) '*Ungemütlich auch, daß... spürbar wurde*' (1.1-2, 'Desagradable també que ... es fes perceptible'). Inici de la focalització en Blorna. Que no és un discurs purament extern ho demostra el fet que la frase principal té el verb elíptic, construcció que reproduceix una formulació mental del personatge. El verb de la subordinada, però, apareix conjugat en passat, a diferència del període següent on la focalització és completa i Blorna parla en present, de manera que en aquests moments el discurs encara és a mans del narrador.

b) '*Wie kommt es bloß,..., schon das Chaos ausgebrochen zu sein scheint*' (1.2-5, 'Com carai és possible que..., el caos ja sembli dominar-ho tot'). El narrador és Blorna directament aquí. L'advocat formula una pregunta en 'estil indirecte lliure', recognoscible perquè el narrador no marca amb cap element introductor el trànsit entre el fragment (a) i el (b), i tanmateix, hi ha un canvi: en el fragment (b) el temps verbals estan conjugats en present. A diferència del 'discurs indirecte', que és un procediment de citació habitual en qualsevol gènere discursiu marcat per l'ús del *Konditional I*, en el 'discurs indirecte lliure' no hi ha cap marca pròpia de discurs; es tracta, a més, d'un recurs estrictament literari. Com deia, la transició d'un període a l'altre, en aquest cas, només és recognoscible perquè el temps bàsic de la narració és el passat i el temps del fragment en 'discurs indirecte lliure' és el present.

c) '*...und schließlich...immer wieder fragte...*' (1.5-6, '...i al final...preguntava una i altra vegada...'). Passatge de transició en què el narrador torna a ser la veu dominant, tot i que, com ja hem vist, incorpora en el seu discurs formes procedents del discurs del personatge '*immer wieder und immer wieder.*'

d) '*...wo sie denn da...sehe*' (1.6, '...on dimonis veia...'). Discurs indirecte en què el narrador cita la veu de Blorna. La marca és el temps verbal i també l'ús del col·loquialisme '*denn*' en la formulació de la pregunta. El discurs indirecte permet, a diferència del discurs directe, una lleugera manipulació per part del narrador.

e) ‘...und sie ihm so gar...auf die ZEITUNG ...verwies...’ (1.7-10, ‘i ella de cap de les maneres...i el remetia...(al) DIARI’). El narrador reprèn el fil de la narració.

f) ‘...und ob ihm da...’. Discurs indirecte que reproduïx la veu de Trude Blorna, però introduït de forma directa en el discurs, sense marques, col·locant-lo al mateix nivell del discurs del narrador. No hi ha tampoc cap verb de dicció del tipus ‘dir’, ‘preguntar’, etc. que introdueixi la frase. L’efecte és sorprenent perquè el narrador connecta amb una conjunció copulativa dos procediments discursius de naturalesa diversa.

g) ‘...und als er fragte ... mit dem sarkastischen Hinweis.’ (1.10-11, ‘i quan ell va preguntar...amb el comentari sarcàstic) Discurs narrat.

h) ‘...sie wolle... auf die Probe stellen...’ (1.12, ‘...que volia posar a prova...’) Discurs indirecte citant Trude.

i) ‘...und er las...’ (1.12, ‘...i ell llegia...’) Discurs narrat.

j) ‘...»diesen Dreck...«’ (1.13 ‘...«aquesta merda»...’). Discurs directe on parla Blorna.

k) ‘...las er immer wieder ... ihm doch zu helfen...’ (1.14-16, ‘...tornava a llegir altra vegada .... que malgrat tot l’ajudés...’). Discurs narrat.

l) ‘...sei er ... als Kriminalanwalt tätig...’ (1.17, ‘...estava tan fora d’ell....d’advocat industrial...’) Discurs indirecte.

m) ‘woraufhin...’ (1.18, ‘a la qual cosa...’) Discurs narrat.

n) ‘»Leider«’ (1.18, ‘Llàstima’) Cita en discurs directe de Trude Blorna

Sembla clar que la figura articuladora del passatge és el narrador, cal recordar, però, la seva proximitat amb la perspectiva de Hubert Blorna, recognoscible en diversos elements del text.

## ELABORACIÓ FORMAL

Es tracta d’un passatge altament elaborat en què el narrador pretén un acostament al personatge focalitzat i la construcció d’un discurs unitari amb ell. L’articulació de tot el passatge es basa en la repetició d’estructures sintàctiques ‘...und...und...und...’; ‘...immer wieder...immer wieder... wieder und wieder...’, a través de les quals s’aconsegueix, a pesar de les diferents veus que hi apareixen, una unitat en el discurs dominada per l’estat anímic del personatge focalitzat. Cal recordar, així

mateix, el caràcter arbitrari de les dimensions del fragment, triat en funció de l'exemplaritat pel que fa al procediment de focalització.

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Es tracta d'un passatge en el qual el narrador incorpora un registre nou, tot acostant-se –fins a la catarsi– als personatges protagonistes del seu informe. Es pot dir que d'aquesta manera acosta també el lector al món interior dels personatges. Es tracta d'un procés 'humanitzador' de la figura del narrador en tant que abandona la seva posició externa en el relat dels fets, reforçada, com ja hem vist, per la seva postura irònica i pels seus comentaris valoradors.

## Anàlisi de la traducció

### REGISTRE

#### CAMP

En l'anàlisi del CAMP del text original ha quedat fixat aproximadament el context argumental i la característica principal d'aquest passatge de la narració, consistent en el pas d'una perspectiva omniscient per part del narrador (la Focalització 0) a la narració centrada en la perspectiva limitada d'un personatge (Focalització interna). D'aquesta manera el narrador s'acosta a la vivència d'un dels protagonistes d'aquesta història i en fa partíceps els lectors. La traducció, com aniré demostrant al llarg de l'anàlisi del REGISTRE, no respecta en absolut aquest canvi i manté, tot alterant les característiques del text, la distància 'objectivadora' del narrador en relació als fets. Fins i tot els diàlegs reproduïts en estil indirecte mantenen un to absolutament distanciat.

Els recursos emprats en la narració per reproduir l'articulació de les diferents veus són complexos. La traductora opta per simplificar-los absolutament i la traducció és monocord i monòtona. Ho repassaré a MODE amb detall.

A banda d'això, cal registrar en aquest passatge un error de traducció de força importància per les repercussions que té en la construcció del personatge de Hubert Blorna. En la traducció de Kathendal, com ja hem vist, els errors de magnitud sovintegen molt. Reprodueixo el context significatiu sencer i marco en negreta el fragment mal traduït:

a) El text original fa:

*'...weil er sie immer wieder und immer wieder fragte, wo sie denn da einen Zusammenhang sehe zwischen Katharinas Affäre und Alois Sträubleder oder gar Lüding, und sie ihm so gar nicht entgegenkam, **nur immer wieder in ihrer gespielt naiv-ironischen Art, die er sonst mochte, an diesem Morgen aber gar nicht schätzte, auf die beiden Ausgaben der ZEITUNG verwies...**'* (1.5-10, '...perquè ell li preguntava una i altra vegada on dimonis veia una relació entre l'afer de Katharina i Alois Sträubleder, per no dir Lüding, i ella de cap de les maneres cedia, **només el remetia una i altra vegada amb aquell tarannà fingit seu entre irònic i ingenu que a ell solia agradar-li però que aquell matí no apreciava gens ni mica a les dues edicions del DIARI...**)



b) La traducció fa:

‘...porque él le preguntaba una y otra vez dónde veía la relación entre los problemas de Katharina y Alois Sträubleder o Lüding, y ella no le ayudaba en absoluto, sino que una y otra vez, se limitaba a insinuar, entre ingenua e irónica, que a él, generalmente, le gustaba el PERIÓDICO, pero que aquella mañana los dos números le ponían nervioso...’ (1.6-10)

No es tracta únicament d’una confusió dels gustos de Blorna en relació al tarannà de la seva dona i el caràcter del ZEITUNG, sense més conseqüències, que ja fóra prou greu. El ZEITUNG és un diari antagònic a la manera de fer de Blorna i és difícilment imaginable que ell el llegeixi habitualment. Que justament Blorna, que veurà el seu futur professional i personal destrossat pel ZEITUNG per la seva negativa a col·laborar-hi, apreciï en la traducció aquest diari planteja una contradicció de fons en l’obra que només fóra imaginable si aquest personatge fos beneït o d’una frivolitat sense límits, quan precisament és tot el contrari. La insinuació que fa la seva dona, ‘entre ingenua e irónica’, és, en el context de la traducció, més aviat absurda i insubstancial. No cal que entri ara a analitzar més en detall aquest passatge perquè tot seguit aniran apareixent-ne fragments.

## TENOR

En la traducció no es produeix la barreja de veus que caracteritza el text original; la traductora modifica, com veurem, vocabulari, sintaxi i morfologia del text de tal manera que la focalització en el personatge de Blorna és pràcticament imperceptible o inexistent. La veu que articula el passatge continua essent la del narrador. A tall d’introducció i abans de passar a veure cada apartat, és il·lustratiu de veure de quina manera s’inicia aquest fragment. El text original comença amb ‘*Ungemütlich auch, daß...*’ (1.1), com hem vist, aquesta construcció de frase principal amb verb el·líptic és una anticipació de la focalització de la narració en el discurs intern del personatge; la traductora converteix la frase en ‘*Resultaba desagradable para los Blorna advertir...*’ (1.1), és a dir, reconstitueix un verb i especifica –inventant-se’l– un complement indirecte, tot allunyant la perspectiva narrativa de la focalització en Hubert Blorna.

a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

*Lèxic*

Desapareixen els vulgarismes i les expressions col·loquials del text original, ‘»*diesen Dreck, diesen verfluchten Dreck*« (1.12-13, ‘«aquesta merda, aquesta maleïda merda») esdevé en la traducció ‘«*esta inmundicia*»’ (1.13). Les partícules col·loquials, com ja indicaré, tot i la dificultat de la seva traducció, no troben una compensació del seu valor oral en el text, ‘*Wie kommt es bloß*’ (1.2, ‘Com carai és possible’), esdevé en la traducció ‘¿*Cómo era posible*’ (1.2), i ara deixem de banda el canvi de temps verbal, que també és significatiu.

b) Estat personal (emocional i intel·lectual ) del narrador

Els matisos de l’estat anímic de Blorna descrits més amunt es veuen reduïts a una descripció objectiva des de la veu del narrador.

### Lèxic

Deixant de banda el vulgarisme no traduït, ‘*Dreck*’, les ‘partícules’ (*Partikel*) que apareixen en el text original no reben un tractament adequat en la traducció. Com ja he dit, aquestes partícules reforcen la relació subjectiva del narrador amb allò que expressa, i són característiques del llenguatge oral. És cert que la seva traducció planteja un problema greu al traductor perquè no hi ha unes peces lèxiques equivalents en castellà que acompleixin aquesta funció. És possible, però, compensar l’absència d’aquests indicadors de subjectivitat a través del lèxic o a través d’adaptacions sintàctiques. La supressió radical de les partícules té com a conseqüència immediata l’empobriment expressiu del text i la desvinculació de la narració a un personatge concret, en aquest cas Blorna. Repassem els efectes d’aquestes supressions: ‘*Wie kommt es bloß*’ (1.2, ‘Com carai és possible’) esdevé ‘*Cómo era posible*’ (1.2); ‘*...obwohl man doch nur...*’ (1.3, ‘...tot i de fet només...’) esdevé ‘*...a pesar de...*’ (1.3); ‘*...wo sie denn da einen Zusammenhang...*’ (1.6, ‘...on dimonis veia una relació...’) esdevé ‘*...dónde veía la relación...*’ (1.6); ‘*...oder gar Lüding...*’ (1.7, ‘...per no dir Lüding...’) esdevé ‘*...o Lüding...*’ (1.7); ‘*...ihm doch zu helfen...*’ (1.16, ‘...que malgrat tot l’ajudés...’) esdevé ‘*...que le ayudara...*’ (1.16). El resultat és un text descriptiu i allunyat de ‘subjectivismes’.

### Sintaxi

La construcció sintàctica del passatge, basada en els toms que va prenent el discurs mental de Blorna, es veu alterada per la mà ordenadora de la traductora, que

introdueix diferents ‘punts i seguit’ en el seu text per tal d’escurçar el tortuós periple sintàctic original. La conseqüència és també clara: deixem de tenir la impressió que resseguim un flux de pensaments basat en les associacions d’idees i ens les havem amb un text que ‘respira’ i ens deixa ‘respirar’.

Presento tot seguit els passatges on s’altera la disposició sintàctica original i s’introdueixen elements explicatius o s’eliminen alguns elements distorsionadors.

a) La primera oració de la traducció, ja ho hem vist, presenta un verb principal i un complement indirecte que no apareixen en l’original: ‘*Resultaba desagradable para los Blorna*’ (1.1)

b) Després de l’oració interrogativa ‘¿*Cómo era posible que ... ya pareciera haberse producido un caos?*’ (1.2-5), la traductora introdueix un punt i seguit, ‘*Finalmente...*’ (1.5)

c) La traductora converteix la interrogativa indirecta, ‘*und ob ihm da...*’ (1.10), introduïda en el discurs sense cap verb de dicció i sense cap marca textual, simplement coordinant-la amb l’oració anterior, en la següent estructura, ‘*Le preguntó si no...*’ (1.10). La introducció d’un punt i seguit i del verb ‘preguntar’ té, clarament, una funció clarificadora en el text.

d) La resposta de Blorna a l’anterior pregunta, expressada també en el text original sense cap tipus de marca textual ‘*und als er fragte welches...*’ (1.10-11, ‘i quan ell va preguntar quina’) esdevé, ‘*y cuando él, a su vez, preguntó qué palabra*’ (1.11), amb la introducció amb finalitats clarificadores del sintagma amb valor adverbial ‘a su vez’, i la repetició de ‘palabra’.

e) El sintagma nominal ‘*mit dem sarkastischem Hinweis*’ (1.11, ‘amb el comentari sarcàstic’) esdevé ‘*diciéndole con sarcasmo*’ (1.12), on la traductora afegeix un verb de dicció, clarificador, i un pronom de complement indirecte que deixa clar qui és el destinatari de la nova frase.

f) L’oració coordinada ‘*und er las wieder und wieder*’ (1.12, ‘i ell llegia una vegada i una altra’) es converteix en una nova oració ‘*Blorna volvió a leer una y otra vez...*’ (1.12-13). El nom del personatge focalitzat apareix innecessàriament, però la seva aparició reforça la cohesió del text, naturalment.

g) L’oració adverbial temporal ‘*...bis er schließlich kapitulierte...*’ (1.15-16, ‘fins que finalment va capitular...’) esdevé una nova oració, ‘*Finalmente, capituló...*’ (1.15)

h) L’oració en discurs indirecte ‘*er sei so außer sich...*’ (1.16, ‘estava tan fora

d'ell mateix...') de l'original desapareix com a tal i es converteix aproximativament en el sintagma nominal que enceta una nova oració '*Su desconcierto le restaba perspicacia...*' (l.16) que també altera l'estructura de la següent oració de l'original, que és una subordinada consecutiva '*daß sein Scharfsinn versage...*' (l.16-17, 'que la seva sagacitat feia figa').

i) La darrera oració juxtaposada en el text original també esdevé una nova oració en la traducció, '*woraufhin...*' (l.18, 'a la qual cosa') esdevé '*A esto...*' (l.18)

### *Text*

La traducció presenta nous elements cohesionadors del text, que, tot i conferir-li claredat expositiva, li lleven l'expressivitat i la proximitat a l'estat anímic del personatge focalitzat. Així totes les conjuncions copulatives '*und*', que connecten els períodes sintàctics creant un discurs d'acumulació de pensaments i sentiments gairebé simultanis, desapareixen. Al seu lloc, apareixen elements referencials que enforteixen la cohesió del text: el nom Blorna a '*para los Blorna*' (l.1) i a '*Blorna*' (l.12); el pronom '*le*' a '*Le preguntó*' (l.10) i a '*diciéndole*' (l.12).

Els motius que hi ha al darrere d'aquestes transformacions semblen clars: clarificar el text. No es pot negar això, però el preu és convertir un passatge expressiu i 'humanitzador' en una simple descripció distanciada d'uns fets.

c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit.

Algunes de les característiques textuais que contribueixen a reproduir l'estat anímic del personatge focalitzat en el discurs articulat pel narrador s'han respectat en la traducció, així els adverbis '*...immer wieder...*'. Però la majoria d'elements que serveixen per la construcció d'aquesta veu híbrida han estat alterats, com hem vist, per la traductora. Els procés d'acostament del narrador al lector a través d'una figura focalitzada no es produeix en la traducció, la qual manté una distància narrativa inamovible al llarg de tot el text.

d) Actitud social del narrador

El discurs, a causa de les alteracions que hi introdueix la traductora, manté la formalitat de fragments anteriors, i deixa de recollir elements corresponents a registres de més baixa formalitat, com és el cas del text original.

## MODE

L'anàlisi dels procediments narratius emprats en la traducció –prenent sempre com a base i punt de referència l'anàlisi del text original– ens ajudarà a entendre l'abast de les intervencions de la traductora en el text. Al costat de la simplificació estructural es produeix en aquest text una simplificació de registres i veus, i tot plegat contribueix a un empobriment del text original:

a') *'Resultaba desagradable para los Blorna advertir la falta...'* (1.1-2) Presència en l'oració principal d'un verb conjugat i especificació d'un complement indirecte –ambdós elements són absents en l'original. A causa de la presència d'aquests dos elements no s'inicia en la traducció cap procés de focalització en el pensament de Hubert Blorna; el narrador manté una distància absoluta. El temps de la construcció –en l'original expressat en l'oració subordinada– és el passat; aquesta marca es pot associar amb la veu del narrador.

b') *'¿Cómo era posible que... ya pareciera haberse producido el caos?'* (1.2-5). En la traducció es manté el temps passat, marca del narrador, i se suprimeixen les partícules *'bloß'*, *'doch nur'*, marques inequívokes de Blorna. Conseqüència: no entrem directament en un període d'estil indirecte lliure sinó que ens mantenim en el discurs expositiu del narrador.

c') *'Finalmente... porque él le preguntaba una y otra vez...'* (1.5-6) El narrador segueix dominant el discurs –en l'original també. Aquí, però, fa una pausa marcada per un punt i seguit per iniciar un nou tomb en la descripció de fets. El narrador de la traducció ordena d'aquesta manera el material.

d') *'...dónde veía la relación entre los problemas de Katharina y Alois Sträubleder o Lüding...'* (1.6-7). El discurs aquí també és 'discurs indirecte' com al text original, i el narrador cita paraules de Blorna. El narrador de la traducció, però, deixa de reproduir les partícules *'denn'* –més col·loquial– i *'gar'*, de manera que eliminant aquests elements de la llengua parlada el narrador segueix mantenint la distància amb el seu personatge, i de retruc, el lector fa el mateix.

e') *'...y ella... se limitaba a insinuar...'* (1.7-10). Aquest passatge conté un error greu de traducció. A més, no recull en absolut la complexitat sintàctica de l'original,

fidel reproducció per part del narrador de les associacions de pensaments que tenen lloc en la ment del personatge focalitzat. L'he analitzat més amunt.

f') '*Le preguntó...*' (l.10). La traductora inicia un període sintàctic nou inexistent en l'original de manera que la connexió entre dos procediments narratius diferents present en l'original (discurs narrat i discurs citat –indirecte–) no es produeix, ni òbviament el seu efecte d'estranyesa. A més, la traductora posa en boca del narrador un verb de dicció, 'preguntar', i aleshores ve una oració interrogativa indirecta integrada perfectament en el discurs narrat. De fet, la traductora podria haver connectat més fàcilment aquesta oració amb l'anterior perquè en el seu text no es produeix cap canvi en el tractament de procediments narratius.

g') '*...y cuando éste, a su vez...*' (l.11) Discurs narrat, com en l'original, però amb elements que precisen el text, '*a su vez*'.

h') '*...deseaba poner a prueba...*' (l.12), Discurs indirecte, com en l'original. En castellà no existeix un temps verbal específic per a aquesta funció com en alemany.

i) '*Blorna volvió a leer...*' (l.12-13) La traductora inicia un període sintàctic nou i retorna, com l'original, al discurs narrat. En la traducció apareix especificat, a més a més, el subjecte de la nova oració '*Blorna*', cosa que no passa en l'original.

j') '*...«esta inmundicia...»*' (l.13). Discurs directe, com en l'original. Desapareixen, però, els vulgarismes del text. I les repeticions també.

k') '*...y leyó de nuevo.... y pidió a Trude que le ayudara.*' (l.13-15) Discurs narrat, com en el text original. Desapareixen les marques col·loquials, '*doch*'.

l') '*Su desconcierto le restaba perspicacia ... nunca actuó como criminalista.*' (l.16-18). La traductora ha suprimit una frase de l'original. Inicia en 'discurs narrat' – ambigu, tal vegada al començament, però després molt clar–, allò que en l'original és discurs indirecte.

m') '*A esto...*' (l.18) Discurs narrat, com en l'original. La traductora, però, inicia una nova frase.

n') '*Lástima...*' (l.19) Discurs citat, com en l'original.

A banda de convertir alguns passatges de 'discurs indirecte lliure' o 'discurs indirecte' a 'discurs narrat', amb la conseqüent preponderància del narrador com a articulador del text, les intervencions de la traductora que contribueixen a reforçar el pes del narrador en el text són, com hem vist, l'alteració de la puntuació i la supressió dels elements col·loquials i propis de la llengua parlada.

## ELABORACIÓ FORMAL

Tot el passatge està sotmès a l'alteració formal a mans de la traductora. El text no arriba a constituir-se com a una nova unitat discursiva diferenciada, com passa al text original, dominada per l'hibridisme de veus. La traductora, a canvi, aconsegueix, com fins ara, un discurs unitari. La simplificació de formes té com a conseqüència l'empobriment formal i de recursos literaris i expressius.

## FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

Aquest fragment és un exemple d'un nou registre discursiu emprat en la narració. La nova dimensió del narrador, consistent en la seva identificació amb la veu d'un dels personatges, no queda recollida en el text traduït. El lector de la traducció accedeix a Blorna i als seus pensaments i emocions amb la mateixa distància objectivadora amb què ha vist fins ara tots els altres elements de la narració. Un registre més del narrador desapareix en aquesta traducció. En aquest passatge la narració torna a no acomplir la funció que tenia destinada en el text original. El resultat, ja ho hem anat veient, és una uniformització de la varietat i riquesa de procediments narratius i registres de l'original. Aquesta varietat té com a finalitat l'assumpció per part del narrador de diferents funcions en el text que la traducció no recull.

### 2.3.8. Anàlisi del vuitè fragment

#### **Text original**

Glaub mir: jetzt hilft nur noch beten, denn Schlagzeilen in der ZEITUNG in diesem oder jenem Zusammenhang kann er nicht brauchen, was er jetzt braucht, ist eine direkte handfeste Manipulation der Ermittlungen und der Berichterstattung darüber, und was er ebenso fürchtet wie die Schlagzeilen, ist das bittere und säuerliche

5 Gesicht einer gewissen Maud, die seine ihm rechtmäßig und kirchlich angetraute Frau ist, von der er außerdem vier Kinder hat. Hast du denn nie bemerkt, wie >jugendhaft fröhlich<, fast ausgelassen – und ich muß schon sagen: richtig nett er die paar Mal mit Katharina getanzt hat, und wie er sich geradezu aufdrängte, sie nach Hause zu bringen – und wie jugendhaft enttäuscht er war, als sie ihren eigenen

10 Wagen anschaffte? Das, was er brauchte, wonach sein Herz beehrte, so ein einmalig nettes Ding wie Katharina, nicht leichtfertig und doch –wie nennt ihr das doch– liebesfähig, ernst und doch jung und so hübsch, daß sie's selber nicht wußte. Hat sie nicht auch dein Männerherz ein wenig erfreut?



## Traducció de treball

Creu-me: ara ja només queda encomanar-se a Déu, perquè titulars al DIARI en un o altre context no li faran pas cap favor, el que ell ara necessita és una manipulació directa i decidida de les investigacions i de la cobertura informativa al seu voltant, i el que li fa tanta por com els titulars és la cara amarga i agra d'una tal Maud que és, 5 pel civil i per l'església, la seva dona legítima, de qui, a més, té quatre fills. De debò no et vas adonar mai de la 'joia juvenil', gairebé de criatura –i de la forma simpàtica, tot s'ha de dir–, amb què va ballar aquell parell de vegades amb Katharina, i de quina manera més directa s'oferí per dur-la a casa, i de la seva decepció juvenil quan ella es va comprar cotxe propi? El que ell necessitava, allò que el seu cor anhelava, una 10 coseta tan dolça i singular com Katharina, no lleugera però –com en dieu vosaltres ara?– amorosa, seriosa i alhora jove, i tan bonica que ni ella mateixa ho sabia. No va alegrar una mica també el teu cor d'home?

## Text traduït

Créeme: lo único que puede hacer ahora la visita es rezar, pues no le interesan los titulares del PERIÓDICO en relación con el asunto. Lo que le interesa es una manipulación directa y sólida de las investigaciones y de la información sobre él, y lo que teme, tanto como los títulos de la prensa, es la cara amargada y agria de cierta

5 Maud, su legítima esposa, con la que, además, tiene cuatro hijos. ¿Nunca te diste cuenta de la alegría juvenil, casi desproporcionada –la alegría propia de un chico realmente simpático–, con que sacó a bailar a Katharina las pocas veces que lo hizo, y cómo se ofreció para acompañarla a casa, y qué defraudado se sintió cuando ella compró su propio coche? Era lo que necesitaba, lo que deseaba su corazón: una chica

10 tan gentil como Katharina, no ligera, pero sí –¿cómo lo llamáis vosotros?– capaz de amar; seria y, sin embargo, joven y tan guapa que ella misma no lo sabía. ¿No ha alegrado también tu corazón de hombre?

## Anàlisi del text original

### REGISTRE

#### CAMP

Aquest darrer fragment escollit per a l'anàlisi, també corresponent al capítol 38 com l'anterior, és la continuació del diàleg mantingut entre Hubert i Trude Blorna, que ja hem vist iniciat en el fragment anterior. Es tracta d'una petita part de la llarga resposta que Trude dona al seu marit per tal d'aclarir-li què està passant.

Trude Blorna ha acabat per compadir-se de la desorientació del seu home i li exposa, amb tot luxe de detalls i gran perspicàcia, els fets del 'cas Blum', tal com ella els veu. Aquest passatge és la darrera part de la seva exposició. Trude és una figura antitètica a la del seu home –al darrere d'aquests dos personatges cal veure-hi una reflexió subjacent al voltant de l'oposició home/ dona i de les respectives maneres d'enfrontar-se al món. El discurs de Trude se centra ara en la situació crítica d'Alois Sträubleder, amic dels Blorna i en aquests moments aparent víctima propícia per al 'ZEITUNG'.

La intervenció de Trude Blorna es produeix íntegrament en discurs directe; aquest fragment només és una petita part de l'alliçonament que fa al seu marit. El narrador de l'obra, en aquest cas, es limita a transcriure amb exactitud les paraules de Trude, demostrant així la seva omnisciència: té accés a totes aquelles fonts que tenen alguna rellevància en el cas que ens ocupa, fins i tot a les més íntimes. L'articuladora del discurs en aquests moments és Trude Blorna, però.

#### TENOR

Ens centrem en la descripció de Trude Blorna en tant que narradora.

##### a) Origen social, geogràfic i històric del narrador

Sabem per les informacions aparegudes en capítols anteriors qui és Trude Blorna i sabem també, gràcies al 'ZEITUNG', que per la seva orientació política se l'anomenava en temps passats »*die rote Trude*« (Trude, la Roja). En aquest passatge, aquest personatge es troba en una situació comunicativa de baixa formalitat, i el seu llenguatge, sempre dins la correcció, així ho demostra. La precisió i la ironia amb què

formula el seu discurs, però, fan pensar en una persona cultivada, d'una posició social alta i de mitjana edat.

### *Lèxic*

Troblem en el lèxic indicis de baixa formalitat, l'expressió col·loquial '*nettes Ding*' (1.11, 'una coseta dolça') per referir-se a Katharina, per exemple, i altres de formalitat més elevada, '*Manipulation der Ermittlungen und der Berichterstattung*' (1.3, 'manipulació ... de les investigacions i de la cobertura informativa'). L'ús irònic d'alguns termes és habitual en el seu llenguatge '*jugendhaft fröhlich*' (1.7, 'joia juvenil').

### *Sintaxi*

Malgrat el caràcter oral del fragment, la sintaxi d'alguns passatges, complexa i ben construïda, demostra un bon domini de la llengua i la capacitat de precisió d'una persona culta, '*...die seine ihm rechtmäßig und kirchlich angetraute Frau ist.*' (1.5-6, 'que és, pel civil i per l'església, la seva dona legítima').

Com ja he apuntat, això contrasta amb passatges d'articulació característica del llenguatge parlat, com el següent fragment on hi ha elisió del verb principal de l'oració, '*Das, was er brauchte, wonach sein Herz begehrte, so ein einmalig nettes Ding wie Katharina*' (1.10-11, 'El que ell necessitava, allò que el seu cor anhelava, una coseta tan dolça i singular com Katharina').

#### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

Trude Blorna demostra tenir, en la situació crítica en què es troben Katharina, el seu marit i ella mateixa, una gran capacitat analítica, una gran perspiciàcia i també un bon sentit de l'humor. La seva figura s'oposa clarament a la del seu marit, també en el llenguatge: el seu discurs és lògic i està ben construït, malgrat la immediatesa dels fets que exposa. La ironia és la paraula que defineix millor la seva actitud davant els fets ocorreguts. Al llarg de la narració aquesta ironia es va convertint en sarcasme, de la qual cosa tenim aquí ja algun indicatiu.

### *Lèxic*

La barreja en el lèxic és una mostra de la relativa distància emocional de la narradora, que és capaç de mostrar-se afectuosa i alhora mordaç. Hi trobem elements

familiars, col·loquials, que demostren una vinculació molt personal cap a les coses descrites, *'richtig nett'* (l.7, 'la forma simpàtica'), *'nettes Ding'* (l.11, 'una coseta dolça'); i elements irònics, *liebesfähig* (l.12, 'amorosa'), *'jugendhaft fröhlich'* (l.7, 'alegria juvenil'). L'expressió *'jetzt hilft nur noch beten'* (l.1, 'ara ja només queda encomanar-se a Déu') és una barreja d'aquests dos trets: col·loquialisme i ironia.

### Sintaxi

Els mateixos elements que serveixen per caracteritzar el lèxic són útils per descriure la sintaxi, tot demostrant una certa distància per part de la narradora a l'hora d'acarar els fets. Al costat de formulacions molt lligades a la llengua parlada com l'ús de l'imperatiu, *'Glaub mir'* (l.1, 'Creu-me'), l'ús de preguntes retòriques, *'Hast du denn nie bemerkt...?'* (l.6, 'De debò no et vas adonar mai...?'), l'elisió d'un verb principal, *'Das, was er brauchte,..., so ein einmalig nettes Ding'* (l.10-11, 'El que ell necessitava,..., uan coseta tan dolça i singular'), trobem estructures molt complexes i precises, *'...was er ebenso fürchtet wie die Schlagzeilen, ist das bittere und säuerliche Gesicht einer gewissen Maud, die seine ihm rechtmäßig und kirchlich angetraute Frau ist, von der er außerdem vier Kinder hat.'* (l.4-6, '...i el que li fa tanta por com els titulars és la cara amarga i agra d'una tal Maud que és, pel civil i per l'església, la seva dona legítima, de qui, a més, té quatre fills').

A través d'un parèntesi en l'articulació de la seva exposició, Trude demostra capacitat de comprensió cap a un personatge que, pel to general amb què el tracta, no gaudeix precisament de la seva simpatia, *'...und ich muß schon sagen: richtig nett.'* (l.7, '...i de la forma simpàtica, tot s'ha de dir.'). Això avala la faceta més humana d'aquest personatge, en contrast amb la seva mordacitat.

La darrera pregunta del fragment, i de la intervenció de Trude en la conversa amb el seu marit, és un indicatiu de com Trude porta als límits de la ironia i el comentari sarcàstic la seva capacitat comprensiva i humana. Més endavant en la narració donarà mostres sobrades de la seva capacitat per al sarcasme, aquí només s'intueix, *'Hat sie nicht auch dein Männerherz ein wenig erfreut?'* (l.12-13, 'No va alegrar una mica també el teu cor d'home?'). Aquesta pregunta és una insinuació velada, però no ressentida ni acusatòria, de les inclinacions sentimentals del seu marit. Més que el fet en si, sembla que Trude confronta el seu home amb una realitat que ell sembla haver volgut amagar. I Trude ho fa amb un humor lleugerament càustic.

- c) Posició social del narrador en el món de ficció i relació hipotètica amb un lector implícit

La relació del personatge que articula el discurs en aquest fragment i el lector implícit només és possible a través de la figura del narrador. El discurs de Trude Blorna, directe i “no manipulatiu”, té com a destinatari el seu marit, com descriuré a MODE. El fet que el lector tingui accés a aquesta conversa s’ha d’agrair una vegada més al narrador, el qual demostra, adduint proves i més proves, la seva voluntat exhaustiva a l’hora de presentar al lector ‘fonts’ i materials per a la correcta avaluació del ‘cas Blum’. La conversa entre els Blorna n’és una altra prova. La veu de Trude Blorna és una forma indirecta d’acostar el narrador al lector perquè Trude és un testimoni directe i involucrat en el cas i les seves paraules són, malgrat la ironia que s’hi reconeix, paraules plenes de sentiments.

- d) Actitud social del narrador

En tant que discurs citat, no podem parlar d’actitud ‘conscient’ per part de Trude Blorna en l’elaboració del seu discurs. Sí que cal descriure la seva actitud en la conversa amb el seu marit com de baixa formalitat: és una conversa íntima, però alhora farcida d’elements que n’eleva la formalitat perquè Trude Blorna intenta exposar amb precisió i ironia una situació molt complexa. El resultat és un estil de formalitat variable. El narrador cita el discurs de Trude Blorna precisament perquè reuneix aquestes característiques.

## MODE

Ja ho he anat dient, es tracta d’un fragment de la conversa mantinguda entre Hubert i Trude Blorna. Aquest passatge és un extracte de la intervenció de la dona de l’advocat. El narrador recorre al discurs citat per reproduir les paraules de Trude i concretament al discurs directe. No podem parlar aquí, doncs, de focalització en la narració perquè el narrador, de fet, cedeix la paraula al personatge, el qual s’expressa directament amb les seves paraules. Com hem vist en els apartats anteriors, Trude Blorna, efectivament, té veu pròpia.

## ELABORACIÓ FORMAL

Cal destacar els procediments formals que serveixen en el text per identificar el personatge de Trude Blorna, com un personatge amb veu pròpia. Hem vist en els

apartats anteriors que l'element característic de la seva veu és la ironia. Aquest és un fet que, parcialment, comparteix amb el narrador. Es tracta, però, d'una ironia de naturalesa diferent, perquè Trude Blorna, a diferència del narrador, és una protagonista dels fets i manté vincles emocionals forts amb els altres protagonistes. Aquest vaivé entre la familiaritat i la ironia (entre la proximitat i una determinada distància, doncs) caracteritza aquest personatge. La distància irònica amb la realitat s'anirà perdent al llarg de la narració, com ja he dit, per esdevenir al final sarcasme. La frase que resumeix aquesta actitud inicial és '*Glaub mir: jetzt hilft nur noch beten*' (1.1, 'Creu-me: ara ja només queda encomanar-se a Déu.)

### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

El recurs de la cita directa confereix credibilitat a l'informe del narrador. Es tracta d'una de les fonts que esmenta a l'inici del seu informe. Amb la veu de Trude Blorna obtenim un punt de vista nou en el text: una mirada lúcida, femenina, distanciada i alhora involucrada. Pel que fa a la ironia complementa la posició del narrador; pel que fa a la implicació amb els fets complementa la del seu marit. Les veus dels Blorna, internes en la narració s'oposen a la veu del ZEITUNG, també interna. A diferència de la veu de Katharina que, com ja hem vist, apareix en la narració bàsicament filtrada.

Cal relacionar històricament el personatge de Trude Blorna amb el de la dona emancipada de les societats occidentals modernes: professional d'èxit –és arquitecta–, independent i crítica, valenta i amb criteri. Això li val l'etiqueta de "Trude, la Roja", que li penja el ZEITUNG, amb una intenció clarament pejorativa i de desacreditació. L'objectiu és crear suspicàcies i antipatia entre un públic lector poc acostumat a una figura femenina d'aquestes característiques.

## Anàlisi de la traducció

### REGISTRE

#### CAMP

És interessant d'assenyalar, en aquest apartat, una simplificació que duu a terme la traductora en relació al text original. A l'hora de referir-se a Maud, la dona d'Alois Sträubleder, Trude Blorna diu: '*seine ihm rechtmäßig und kirchlich angetraute Frau*' (1.5, 'pel civil i per l'església, la seva dona legítima'); en la traducció això esdevé '*su legítima esposa*' (1.5). El fet que la traductora eviti especificar que el matrimoni és un matrimoni civil i eclesiàstic alhora és justificable per la forma de realitzar les unions matrimonials a Alemanya i a Espanya als anys setanta, i també perquè el tema del matrimoni per l'Església, que té un tractament especial en l'obra de Böll –*Ansichten eines Clowns*, per exemple–, no és un tema actual ni de debat en la societat espanyola dels setanta. És qüestionable, tanmateix, que tal precisió en la traducció hagi hagut de desaparèixer. La necessitat d'aquest 'filtre cultural' que aplica la traductora no sembla òbvia.

Hi ha un altre element de la traducció que provoca estranyesa, '*los títulos de la prensa*' (1.4) enlloc de '*los titulares*'. Pel que fa als errors, cal afegir aquí la traducció del pronom '*darüber*' (1.3); la traductora tradueix '*sobre él*' (1.3) quan el pronom es refereix a les investigacions i a la cobertura informativa, '*eine direkte handfeste Manipulation der Ermittlungen und der Berichterstattung darüber*' (1.2-3, 'una manipulació directa i decidida de les investigacions.)

#### TENOR

##### b) Estat personal (emocional i intel·lectual) del narrador

L'alteració bàsica de la traductora en relació al text original té lloc en aquesta dimensió del text. Trude Blorna apareix en el text traduït com algú que no té cap vincle afectiu amb els fets i les persones sobre les quals parla. Els elements col·loquials del text original desapareixen pràcticament de la traducció, i la narradora d'aquest fragment es presenta aleshores freda i cínica.

#### *Lèxic*



La primera frase d'aquest passatge ja inclou una alteració en el lèxic que té repercussions textuais, '*lo único que puede hacer ahora la visita es rezar*' (ho veurem de seguida en l'apartat de *Sintaxi*). En tot cas el que es podria considerar com una expressió més o menys lexicalitzada, '*jetzt hilft nur noch beten*' té en la traducció un subjecte explícit, '*la visita*', que no apareix en el text original.

Els elements lèxics d'un llenguatge familiar i col·loquial que desapareixen o es veuen modificats en la traducció són:

a) '*Hast du denn nie bemerkt, wie...*' (1.6, 'De debò no et vas adonar mai de...'), esdevé '*Nunca te diste cuenta de...*' (1.5-6). La partícula emfàtica '*denn*', que inclou un retret a l'interlocutor, no troba cap adaptació en la pregunta castellana.

b) '*richtig nett*' (1.7, 'la forma simpàtica'), és una expressió col·loquial de difícil traducció en el context en què apareix, remarca la sinceritat de l'expressió. La traductora fa una adaptació estranya del passatge '*la alegría propia de un chico realmente simpático.*' (1.6-7)

c) '*so ein einmalig nettes Ding*' (1.10, 'una coseta dolça i singular), expressió carregada d'afecte i familiaritat, esdevé '*una chica tan gentil*' (1.9-10), expressió distanciada i molt formal.

d) '*wie nennt ihr das doch*' (1.11, 'com en dieu vosaltres ara?'), és una pregunta retòrica que inclou la partícula emfàtica '*doch*', que indica l'esforç del subjecte parlant per recordar una cosa que està farta de sentir. L'oposició '*wir (Frauen)/ ihr (Männer)*' (nosaltres (dones)/ vosaltres (homes) queda recollida en aquesta simple pregunta. A la traducció tenim '*¿cómo lo llamáis vosotros?-'*' (1.10), pregunta molt més neutra, tot i que la ironia és aquí gairebé impossible de fer desaparèixer.

### *Sintaxi*

També algunes formulacions sintàctiques del text original veuen alterada la seva estructura en la traducció, i, de retruc, el seu valor expressiu:

a) La primera frase és en el text original impersonal, '*jetzt hilft nur noch beten*'; però donat el seu caràcter lexicalitzat aquesta impersonalització permet la interpretació que es pot resumir amb la frase 'que Déu ens agafi confessats'; és a dir, el subjecte parlant i el subjecte oient es veuen inclosos en aquest prec, i el temor esdevé compartit. La frase de la traducció castellana '*lo único que puede hacer ahora la visita es rezar*' personalitza el prec i d'aquesta manera allunya el seu emissor, Trude Blorna, i el seu interlocutor, Hubert Blorna, d'aquestes preocupacions.

b) El parèntesi ‘-ich muß schon sagen: richtig nett’ (1.7, ‘i de la forma simpàtica, tot s’ha de dir’) es converteix en la traducció en ‘la alegría propia de un chico realmente simpático’ (1.6-7). Qualsevol referència al subjecte parlant desapareix. Ja hem descrit la frase ‘ich muß schon sagen’ com un indicatiu clar del que Trude Blorna pensa d’Alois Sträubleder. A través d’aquest ‘ich muß schon sagen’, la narradora manifesta alhora la seva aversió cap al personatge i alhora la seva capacitat de comprensió, d’humanització, d’alguna manera de ‘pietat’. Tots aquests elements associatius desapareixen en la traducció completament.

c) L’elisió verbal que fa la narradora a l’original ‘Das, was er brauchte, wonach sein Herz begehrte, so ein einmalig nettes Ding wie Katharina...’ (1.10-11, ‘El que ell necessitava, allò que el seu cor anhelava, una coseta dolça i singular com Katharina...’) per reproduir un moment més afectat i afectiu de la narradora rep un tractament clarament explicatiu en la traducció: es restitueix el verb elidit i s’afegeix un signe de puntuació clarificador, ‘Era lo que necesitaba, lo que deseaba su corazón: una chica tan gentil como Katharina.’ (1.9-10)

d) La formulació en l’original de la frase, *daß sie’s selber nicht wußte*’ (1.12, ‘que ni ella mateixa ho sabia’), inclou l’elisió del pronom *es* a ‘*sie’s*’ que és pròpia del llenguatge parlat. És difícil recollir aquest tret en la traducció, però potser és possible mirar de compensar-lo amb algun altre element.

e) La pregunta retòrica, mordaç, ‘¿No ha alegrado también tu corazón de hombre?’ (1.11-12) perd també la seva força i el seu humor per la disposició dels elements que la conformen i per la supressió de ‘*ein wenig*’ (1.13, ‘una mica’). La formulació ‘¿Es que...?’ sembla que podria recollir més el caràcter humorístic de l’original.

c) Posició social del narrador en el món de la ficció i relació hipotètica amb un lector implícit.

Tot i que ja he dit que és impossible parlar de comunicació entre la narradora del fragment i el lector, perquè entremig hi ha el narrador de l’informe, sí que cal parlar de l’alteració que es produeix en la traducció de l’efecte produït per aquest personatge citat pel narrador. La seva formalitat uniforme, distanciada té com a repercussió l’allunyament del personatge respecte del públic i la no-identificació d’aquest amb la seva problemàtica en tant que personatge concret (en la seva relació amb el seu marit especialment).

#### d) Actitud social del narrador

El nivell de formalitat de la narradora és molt més elevat en la traducció que no pas en l'original. Ja hem vist que la traductora estalvia al personatge tots aquells elements que el fan familiar i humà.

#### MODE

Es manté el MODE de la narració, però les característiques del narrador es veuen alterades en la direcció simplificadora i unificadora que ja coneixem pel que fa a la caracterització de la veu del narrador. És a dir, aquest passatge és igual que en l'original 'discurs directe', però la veu que hi apareix s'assembla molt a la veu del narrador, que ja coneixem.

#### ELABORACIÓ FORMAL

En l'apartat de TENOR hem vist de quina forma quedava alterada la construcció de la figura del narrador d'aquest passatge. Des del punt de vista de l'ELABORACIÓ FORMAL el tractament que rep en la traducció aquest passatge és una mostra més del caràcter uniformitzador amb què la traductora aborda el text, que té com a conseqüència l'empobriment de registres que hem anat veient des de l'inici. En aquest cas no només es produeix una simplificació del caràcter de la narradora citada, Trude Blorna, que definíem com a veu interna distanciada i familiar alhora; sembla que aquesta narradora veu els seus trets assimilats als del narrador únic. Tot el tractament formal de la llengua en la traducció és víctima d'aquesta simplificació.

#### FUNCIÓ INDIVIDUAL DEL TEXT

La veu de Trude Blorna veu esmorteït el seu efecte per la uniformització a què la traductora la sotmet. La distància amb què aquest personatge descriu els fets en la traducció la converteix en una mena de narrador II, que en cap cas presenta una visió implicada i interna dels fets. La veu de Trude Blorna, sense matisos, no ajuda a completar l'univers complex de veus que ha creat el narrador. La seva funció és, en la traducció, purament informativa.

## BIBLIOGRAFIA PRIMÀRIA

**A) Obres de Böll, amb les respectives traduccions catalanes i/o castelles, utilitzades per a l'estudi de la recepció textual de l'autor. Anàlisi en l'Annex 2 i conclusions de l'anàlisi en el capítol V.**

1- *Das Brot der frühen Jahre* (ed. original a Kiepenheuer & Witsch. 1955); anàlisi basada en el text publicat a *Werke, Romane und Erzählungen*, vol. 2. Köln: Kiepenheuer & Witsch: Lamuv. 1987.

*El pa dels anys joves* (1a edició a Ed. 62, col·lecció «El Balanci». 1965); traducció de Carme Serrallonga; anàlisi basada en l'edició publicada en la col·lecció «El Cangur», 5a edició. Barcelona: Edicions 62. 1987.

2- *Ansichten eines Clowns* (ed. original a Kiepenheuer & Witsch. 1963); anàlisi basada en el text publicat a *Werke, Romane und Erzählungen*, vol. 2. Köln: Kiepenheuer & Witsch: Lamuv, 1987.

*Opiniones de un payaso* (1a edició a Seix Barral, col·lecció Biblioteca breve. 1965) en traducció de Lucas Casas; anàlisi basada en l'edició publicada a la Biblioteca Formentor, 1a edició. Barcelona: Seix Barral. 2001.

*Opiniones de un payaso* (1a edició a Barral Editores. 1970) en traducció d'Alfonsina Janés; anàlisi basada en la 1a edició. Barcelona: Barral Editores. 1970.

*Opinions d'un pallaso* (1a edició a Llar del llibre.1982) en traducció de Carme Gala; anàlisi basada en l'edició de La Magrana. Barcelona: La Magrana. 2001.

3- *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (ed. original a Kiepenheuer & Witsch. 1974); anàlisi basada en el text publicat a *Werke, Romane und Erzählungen*, vol. 2. Köln: Kiepenheuer & Witsch: Lamuv. 1987.

*El honor perdido de Katharina Blum* (1a edició a Ed. Noguer. 1975) en traducció de Hélene Kathendal; anàlisi basada en l'Arcos Vergara. Barcelona: Editorial Arcos Vergara. 1980.

**B) Material en què es basa l'estudi de la recepció externa de Böll a Espanya. Classificació dels treballs segons la temàtica i/o el format: lliurament del Premi Nobel (premsa diària o especialitzada); necrològiques a la mort de l'autor (premsa diària o especialitzada); altres articles o ressenyes (premsa diària o especialitzada); treballs acadèmics o científics i assaig; col·leccions editorials.**

## ***1- Lliurament del Premi Nobel***

### *Prensa diària*

- CARANDELL, JOSÉ MARÍA. "Heinrich Böll, portavoz de una generación". *Tele/eXprés* (20 oct. 1972): 4.
- GOMIS, JUAN. "Böll y Alemania". *El correo catalán* (24 oct. 1972): 5.
- GONZALO, MIGUEL ÁNGEL. "Heinrich Böll, tras la etapa nazi, supo descifrar la tragedia del alma alemana". *ABC* (21 oct. 1972): 59-60.
- MARTÍNEZ RUIZ, FLORENCIO. "El nuevo premio Nobel". Reportatge especial a *Suplemento de cultura ABC* (24 oct. 1972).
- MARCO, JOAQUÍN. "Católico, realista y anticonformista". *La Vanguardia* (20 oct. 1972): 21.
- POCH SOLER, JUAN. "La opinión de nuestros escritores sobre el "Nobel" de Literatura". *El Noticiero Universal* (24 oct. 1972): 22.
- TÁVERA, JOSÉ M. "Heinrich Böll, entre el cristianismo y lo social". *La Solidaridad Nacional* (20 oct. 1972): 4.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. "Política y Literatura". *Tele/eXprés* (20 oct. 1972): 4.
- NOTÍCIES D'AGÈNCIA O DE REDACCIÓ. 20 oct. 1972: *Tele/eXprés, La Vanguardia, El correo catalán, Diario de Barcelona, El Noticiero Universal, La Solidaridad Nacional*; 24 oct. 1972: *ABC*.

### *Prensa especialitzada*

- ALFAYA, JAVIER. "El premio Nobel para un inconformista". *Cuadernos para el diálogo* n.º110 (nov. 1972): 47-48.
- GIMFERRER, PERE. "Heinrich Böll, premio Nobel de Literatura". *Destino* n.º1830 (28 oct. 1972): 9.
- GOMIS, JUAN. "Heinrich Böll, moralista satírico". *El Ciervo* n.º225 (nov. 1972): 11-12.
- MARTÍNEZ RUIZ, FLORENCIO. "Heinrich Böll, conciencia crítica de Europa". *La Estafeta literaria* n.º505 (des. 1972): 8-12.

## ***2- Necrològiques i articles apareguts arran de la mort de l'autor***

### *Prensa diària*

- BADA, RICARDO. "Primer testimonio de una novela inédita". *El país* (18 jul. 1985): 21.
- CANICIO, VÍCTOR. "Carta póstuma a un viejo escritor alemán". *El país* (18 jul. 1985):22.
- CARANDELL, JOSEP MARIA. "Boell, el carpintero". *El periódico* (18 jul. 1985): 13.

- COMAS, JOSÉ. “Una entrevista robada”. *El país* (17 jul. 1985): 24.
- GRAU, JOSÉ. “Ayer murió en Colonia el escritor alemán Heinrich Böll”. *ABC* (17 jul. 1985): 39.
- HAUBRICH, WALTER. “Un hombre incómodo”. *El país* (17 jul. 1985): 23.
- MARTÍNEZ RUIZ, FLORENCIO. “Heinrich Böll, un acto de servicio” a *ABC* (17 jul. 1985): 40.
- POPESCU, VALENTÍN. “Heinrich Böll, conciencia crítica del pueblo alemán”. *La Vanguardia* (17 jul. 1985): 27.
- SALADRIGAS, ROBERT. “En permanente estado de reflexión”. *La Vanguardia*. (17 jul. 1985): 27.
- TERTSCH, HERMANN. “Banderas a media asta en Colonia por la muerte de Heinrich Böll”. *El país* (17 jul. 1985): 23.  
–. “Heinrich Böll sigue provocando controversia en Alemania después de muerto”. *El país* (18 jul. 1985): 21.
- NOTÍCIES D’AGÈNCIA O DE REDACCIÓ: “Muere Heinrich Boell, símbolo moderno del escritor comprometido”. *El Periódico* (17 jul. 1985): 13.  
“Es mi biografía la que me ha politizado a la fuerza”, afirmaba el escritor alemán”. *La Vanguardia* (17 jul. 1985): 28.

#### *Premsa especialitzada*

- ARTÍS-GENER, AVEL·LÍ. “Gimnàstica sueca”. *Serra d’or* n.º 312 (set. 1985): 21-22.

### **3- Altres articles i ressenyes**

#### *Premsa diària o d’actualitat*

- BATALLÉ, VÍCTOR. “Conversa inacabada entre Kurt Vonnegut i Heinrich Böll”. *Avui Cultura* (1 des. 1990): I-II.
- CARRIÓN, JORDI. “Recuperar respostes”. *Avui* (15 març 2001): VI.
- ISERN, JOAN JOSEP. “La història d’una venjança explicada per un humanista”. *Avui Cultura* (29 juny 1991): VIII.
- SIGUÁN, MARISA. “Un soldado raso”. *El Periódico. Libros* (23 febrer 2001): 13.

#### *Premsa especialitzada*

- ALVAREZ, DICTINO. “El tren llegó puntual”. *Reseña* n.º 48 (1971): 463-465.
- BADA, RICARDO. “Sin cartilla de racionamiento”. *Camp de l’arpa* n.º 58 (1978): 57-59.

- BLANCH, ANTONIO. "opiniones de un payaso". *Reseña* n.º 11 (1966): 34-36.
- GALIANO, ÁNGEL G. "El ángel callaba. Opiniones de un cristiano". *Reseña* n.º 244 (1993): 19.
- GÓMEZ PARRA, SERGIO. "el honor perdido de Katharina Blum". *Reseña* n.º 87 (1975): 86-87.
- LATORRE, JOSÉ MARÍA. "Viaje a las buenas intenciones". *Quimera* n.º 66-67 (1987): 110.
- MICÓ BUCHÓN, J.L. "casa sin amo; billar a las nueve y media". *Reseña* n.º 5 (1964): 359-361.  
 –. "la aventura y otros relatos". *Reseña* n.º 8 (1965): 198-199.
- OSSET, MIQUEL. "Asedio preventivo". *Quimera* n.º 125 (1994): 97.  
 –. "100 años de Jünger 10 de Böll". *Quimera* n.º 134 (1995): 12-16.
- PÉREZ MINIK. "Acto de servicio". *Ínsula* n.º 262 (1968): 276-281.  
 –. "'Retrato de grupo con señora' de Heinrich Böll". *Ínsula* n.º 322 (1973): 7.
- PERI ROSSI, CRISTINA. "'La aventura y otros relatos; 'Ni una sola lágrima por Schmeck y otros relatos'". *Quimera* n.º 17 (1982): 60.
- TIJERAS, EDUARDO. "Opiniones de un payaso". *Revista de Occidente* n.º 41 (1966): 254-257.
- TRIADÚ, JOAN. "dues guerres, alguns desplaçaments, dues menes d'amor". *Serra d'Or* n.º 113 (1969): 47-48.  
 –. (1970) "panorama de novel·la traduïda, una qualitat sempre revulsiva". *Serra d'Or* n.º 133 (1970): 62-65.
- ÚRBEZ, LUÍS. "el honor perdido de Katharina Blum". *Reseña* n.º 104 (1977): 28-29.
- URBINA, PEDRO ANTONIO. "Querer ser o morir de tedio. Giovanni Papini o Heinrich Böll" *Nueva Estafeta* (n.º mayo 1981, edición del Ministerio de Cultura): 75-78.
- SS.AA. "El fondo de la maleta. El Grupo 47". *Cuadernos hispanoamericanos* (n.º juny 1997): 150-151.
- SS.AA. "Dones a la vora del riu". *Lletra de canvi* n.º 2 (1987): 28.

#### **4- Treballs acadèmics o científics; assaig**

- BRUC, ARACELI. "La Nit de Carnaval de Katharina Blum, adaptació de la novel·la de Heinrich Böll *Die verlorene Ehre de Katharina Blum*". *Assaig de Teatre* n.º 18-20 (1999): 247-250.
- FUENTE FERNÁNDEZ, F.J. 1982. "Estructuras literarias en "Opiniones de un payaso" de

- Heinrich Böll". *Comunicaciones Germánicas* n.º 6; pp. 99-112
- GOMIS, JOAN. 1973. *Catolicisme i societat capitalista*. Barcelona: Edicions Nova Terra.
- GONZÁLEZ GARCÍA-CARRASCAL, MANUEL JOSÉ. 1973. "El don místico de la sensibilidad olfativa en Heinrich Böll". *Letras de Deusto* n.º 5; pp. 81-105.  
 –. 1973. "¿Quién es Heinrich Böll?". *Letras de Deusto* n.º 5; pp. 173-178.  
 –. 1973. "La constante de las sensaciones olfativas en la obra de Heinrich Böll". *Filología moderna* n.º 48; pp. 337-381.  
 –. 1973. "La estética de lo humano. Lección inaugural del curso académico 1973-1974". Universidad de Deusto.  
 –. 1981 "Die Aufnahme des Nobelpreistraegers Heinrich Boell in Spanien". *Akten des 1. Iberischen Germanistentreffens* (ed. Feliciano Pérez Varas i Carlos Buján López), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca; pp. 179-185.
- HEINZE, URSULA; LORENZO, RAMÓN. 1972. "Notas" a la traducció *Y no dijo una sola Palabra*. Madrid: Editorial Narcea; pp. 11-56 i 235-283.
- LENBERG, LORE. 1977. "La novela alemana actual. Aspectos y tendencias." En '*La novela actual*'. Revista de la Universidad Complutense. Volumen XXVI, n.º 110 (oct.-des. 1977); pp. 133-159.
- MAGALLANES LATAS, FERNANDO. 1988. "La literatura alemana de los años setenta: un estilo autobiográfico". *Comunicaciones Germánicas* n.º15; pp. 93-100
- MONTESINOS CAPEROS, CARLOS. 1999. "Estudio de los elementos estructurales en la novela de Heinrich Böll: *Billard um halb zehn*". *Homenaje a Jesús Belloch*. Cáceres: Universidad de Extremadura; pp. 79-86.
- SATUÉ, FRANCISCO J. 1985. "La literatura en alemán es una mujer que regresa". *Cuadernos del Norte* n.º 32; pp. 79-85.  
 –. 1987. "Heinrich Böll: una reflexión ética". *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 87, (des. 1987): 57-78.
- SCIPIONE, ILIANA. 1995. "Heinrich Böll: La voz distinta de una conciencia contemporánea". *Turia. Revista cultural* n.º 32-33; pp. 19-25.
- TAZÓN SALCES, JUAN E. 1987-88. "Heinrich Böll y Edna O'Brien, literatos y críticos sociales". *Archivum*, Revista de la Facultad de Filología de la Universidad de Oviedo (tomos XXXVII-XXXVIII), miscelánea dedicada al profesor Jesús Nera; pp. 408-416.
- TROST, KARL-HEINZ. 1983. "La literatura alemana de postguerra: començament de nou o continuïtat?". Dins *Literatura alemanya del segle XX*. (ed. Barjau) Barcelona. Fundació Caixa de Pensions; pp. 125-140.
- UBIETO ARTUR, M<sup>a</sup> CLARA. 1985. "El tiempo y la reducción temporal en Heinrich Böll", tesina de llicenciatura presentada a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Salamanca, sota la direcció de María Jesús Varela, Universitat de Salamanca.  
 –. 1987. *Tiempo y reducción temporal en Heinrich Böll*. Zaragoza: Anúbar



Ediciones.

- . 1989. “Técnicas narrativas en las novelas de Heinrich Böll”. *Philologia Hispalensis* IV; pp. 841-850.
- . 1990. “Reducción temporal en la obra de Heinrich Böll” a *Homenaje a Jesús Belloch*. Cáceres: Universidad de Extremadura; pp. 189-196.
- . 1999. “La recepción de Heinrich Böll en España”. *Revista de Filología alemana* n.º7. Universidad Complutense de Madrid; pp. 125-137.

### **5- Col·leccions editorials: pròlegs, epílegs, introduccions a l’edició d’obres de Böll.**

- BELLMANN, WERNER. 1993. “Epílogo” a H. Böll, *El ángel callaba*. Barcelona: Seix Barral; pp. 169-187
- CANICIO, VÍCTOR. 1979. “Prólogo del traductor” a H. Böll, *Diario irlandés*. Barcelona: Editorial Laia; pp. 7-11.
- GARCÍA-SABELL, DOMINGO. 1998. “Epílogo” a la traducció de *Diario irlandés*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores; pp. 131-153.
- GOMIS, LLORENÇ. 1991. “Presentació” a l’edició catalana de *Billar a dos quarts de deu*. Barcelona: Edicions 62 (MOLU); pp. 5-7.
- JIMÉNEZ, JOSÉ. 1987. “Prólogo” a *Böll, poemas (con 10 collages de Klaus Staeck)*. Madrid: poesía y prosa popular; pp. 7-15.
- PEREIRA, MANUEL. 2001. “1970-1980: La década violenta.” Pròleg a *El honor perdido de Katharina Blum*. Barcelona: Círculo de Lectores (Colección Letra Grande. Gran Reserva); pp. 5-16.
- SACRISTÁN, MANUEL. 1976. “Cuando empieza la vista”, pròleg *Garantía para Ulrike Meinhof (un artículo y sus consecuencias)*. Barcelona: Seix Barral; pp. 7-27.
- SIGUÁN, MARISA. 1988. “Semblanza biográfica. Heinrich Böll: La búsqueda de un lenguaje vivible en un país vivible.” Estudi sobre *Opiniones de un payaso*. Barcelona: Círculo de lectores (Biblioteca de plata); pp. 307-319.
- VALVERDE, JOSÉ MARÍA. 1987. “Prólogo” a *Obras selectas de Premios Nobel. Heinrich Böll*. Barcelona: Planeta; pp. I-VII.
- VARGAS LLOSA, MARIO. 1988. “Acomodos con el cielo”. Pròleg a *Opiniones de un payaso*. Barcelona: Círculo de lectores (Biblioteca de plata); pp. 9-18.
- VIAS MAHOU, BERTA. 1999. “Prólogo” a *El honor perdido de Katharina Blum*. Madrid: Unidad Editorial – *El mundo* (las 100 joyas del milenio).

### **C) Material de la premsa alemanya consultat per a la comparació de la recepció espanyola amb l’alemanya. Classificació temàtica.**

– *Primeres recensions*

SCHWAB-FELISCH, HANS. "Heinrich Böll. Ein junger Schriftsteller und sein Erfolg". *Der Monat* (n.º 62 nov. 1953): 194-198.

HORST, KARL AUGUST. "Transpositionen (Heinrich Böll, Uwe Johnson, Ruth Rehmann, Rudolf Lorenzen)". *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. (feb. 1960).

– *Publicació de 'Das Brot der frühen Jahre'*

HÜHNERFELD, PAUL. "Von farblosen Damen und begabten Autoren". *Die Zeit* (22 març 1956): 90-91.

KALOW, GERT. "Die Liebe, der Hunger und der Rekonvaleszent". *Texte und Zeichen 2* Heft 5 (1956): 532-536.

SCWERTE, HANS. "Begegnung mit einem jungen Mädchen". *Zeitwende. Die Neue Furche 10* (1956): 712-714.

– *Publicació de la novel·la 'Ansichten eines Clowns'*

AUGSTEIN, RUDOLF. "Ansichten eines Clowns". *Die Zeit* n.º 24 (14 juny 1963).

BAUMGART, REINHOLD. "Ansichten eines Clowns". *Die Zeit* n.º 25 (21 juny 1963).

BLÖCKER, GÜNTER. "Der letzte Mensch". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (11 maig 1963).

KAISER, JOACHIM. "Wovon dieses bewegende Buch handelt". *Die Zeit* n.º22 (31 maig 1963).

LEONHARDT, RUDOLF WALTER. "Ein Roman stiftet verwirrende Ordnung". *Die Zeit* n.º 25 (21 juny 1963).

NAGEL, IVAN. "Ansichten eines Clowns – Glaubwürdigkeit an Stelle von artistischer Mache". *Die Zeit* n.º 23 (7 juny 1963)

ROSS, WERNER. "Katholizismus als rotes Tuch". *Die Zeit* n.º22 (31 maig 1963)

REICH-RANICKI, MARCEL. "Die Geschichte einer Liebe ohne Ehe". *Die Zeit* n.º 19 (10 maig 1963): 20

WIDMER, WALTER. "Ablenkungsmanöver oder Buchkritik?" *Die Zeit* n.º 23 (7 juny 1973): 19.

– *Lliurament del premi Georg Büchner*

BÖLL, HEINRICH. "Georg Büchners Gegenwartigkeit?". *Süddeutsche Zeitung* (23 oct.1967): 12.

HAGELSTANGE, RUDOLF, 'Warum diese Bitterkeit' a *Christ und Welt* n.º 44 (3 nov.1967)

– *Lliurament del premi Nobel*

BOHRER, KARL HEINZ. “Deutschland – kein Wintermärchen?” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (23 oct. 1973).

BACHMANN, DIETER. “Böll.” *Die Weltwoche* (25 oct. 1972).

C.G. “Die Preisbegründung der Stockholmer Akademie.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (20 oct. 1972)

LEHMANN-BRAUNS ELKE. “Böll in Stockholm: Mein Ausweis ist meine Sprache.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (11 des. 1972).

LEONHARDT, RUDOLF. “Das Ende der Resignation.” *Die Zeit* (27 oct. 1972).

REDACCIÓ. “Glückwünsche und „Ei, Ei!” *Süddeutsche Zeitung* (21 oct. 1972).

REDACCIÓ. “Der gute Deutsche.” *Der Spiegel* (23 oct. 1972).

REDACCIÓ. “Internationale Pressestimmen zur Preisverleihung.” *Die Zeit* (27 oct. 1972).

REICH-RANICKI, MARCEL. “Gegen die linken Eiferer.” *Die Zeit* (11 maig 1973).

W.S. “Reaktionen auf Bölls Preis.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (21 d’oct. 1972).

ZIMMER, DIETER E. “Stimmen von rechts” *Die Zeit* (27 oct. 1972)

– *Publicació de la novel·la ‘Die verlorene Ehre der Katharina Blum’*

KAISER, JOACHIM. “Liebe und Haß der heiligen Katharina. Heinrich Böll: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann.” *Süddeutsche Zeitung* (10/11 agost 1974).

REDACCIÓ. “Die verlorene Ehre der Katharina Blum.” *Spiegel* n.º 31 (29 jul. 1974)

REICH-RANICKI, MARCEL. “Der deutschen Gegenwart mitten ins Herz.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (24 agost 1974)

– *Articles actuals*

ROSENFELDER, ANDREAS. “Passion im Schützengraben.” *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (8 març 2003)

SHELLER, WOLF. “Was länger gärt, wird endlich Wut.” *Rheinischer Merkur* (1 de gener de 2004)

BENGEL, MICHAEL. “Was wollen die Scheichs von Katharina Blum?” *Stuttgarter Zeitung* (15 gener 2004)

ROTHMANN, RALF. “Tangotanz in Gummistiefeln (Warum ich nicht Maurer geblieben bin: Heinrich Böll und die Kraft der Empörung)” *Frankfurter*

## BIBLIOGRAFIA SECUNDÀRIA

### A) Sobre l'obra de Böll i la seva recepció a Alemanya

- ARNOLD, HEINZ LUDWIG (ed.). 1978. *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (KLG), München, Edition Text+Kritik
- BALZER, BERND (Hrsg.) (s.a.) *Heinrich Bölls Werke. –Interviews I 1961-1978* Köln, Kiepenheuer & Witsch  
–. 1987. *Heinrich Böll. Werke, Romane und Erzählungen I (1947-1952)* Köln: Kiepenheuer & Witsch: Lamuv.  
–. 1995. “Das übersehene Blatt” a *Lesen und Schreiben. Festschrift für Manfred Jürgensen*, Tübingen; pp. 9-14.  
–. 1997. *Das literarische Werk H. Bölls*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- BERG, JAN. 1981. *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- BERNHARD, HANS JOACHIM. 1970. *Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie*. Berlin: Rütten&Loening.
- BÖLL, HEINRICH. 1961. “Bekanntnis zur Trümmerliteratur” a *Erzählungen, Höspiele, Aufsätze*. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- BÖLL, VIKTOR; SCHÄFER, MARKUS. 1997. *Fortschreibung. Bibliographie zum Werk Heinrich Bölls*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- BUTLER, MICHAEL. 1994. “The conservative moralist” a BUTLER (ed.) *The narrative fiction of Heinrich Böll. Social conscience and literary achievement*, Cambridge University Press.
- DURZAK, MANFRED. 1995. “Der unterschätzte Böll“. *Lesen und Schreiben. Festschrift für Manfred Jürgensen*, Tübingen.
- GÖTZE, KARL-HEINZ. 1985. *Heinrich Böll »Ansichten eines Clowns«*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- KAISER, JOACHIM. 1988. *Erlebte Literatur*. Manchen: Piper.
- LEGNING, WERNER (ed.). 1973. *Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-bibliographischer Abriß*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- MARTINI, FRITZ. 1984. *Deutsche Literatur Geschichte*. Stuttgart: Alfred Corner Verlag.
- MAYER, HANS. 1970. *Literatura alemana desde Thomas Mann*. Madrid: Alianza

- Editorial. Traducció de Pilar Lorenzo de l'original *Deutsche Literatur seit Thomas Mann*. Hamburg: Rowohlt Verlag. 1967.
- MEID, MARIANNE. 1993. *Heinrich Böll Ansichten eines Clowns*. Stuttgart: Reclam.
- NÄGELE, RAINER. 1976. *Heinrich Böll. Einführung in das Werk und in die Forschung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- REICH-RANICKI, MARCEL. 2000. *Mein Leben*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- REID, JAMES H. 1967. 'Time in the Works of Heinrich Böll' a *Modern Language Review*, 62:3; pp. 476-485.  
 –. 1991. *Heinrich Böll. Ein Zeuge seiner Zeit*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag.  
 –. 1997. "‘Mein eigentliches Gebiet...’ Heinrich Bölls Kriegsliteratur" a *Von Böll bis Buchheim: Deutsche Nachkriegsprosa nach 1945* (Hrsg.) Hans Wagener Amsterdam, Atlanta: Rodopi; pp. 91-109.
- RICKLEFS, ULFERT. 1997. *Fischer Lexikon Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- RÖTZER, HANS GERD; SIGUÁN, MARISA. 1990. *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Ariel.
- SCHMIDT, HEINER; ALBRECHT, GÜNTER. 1945 - .... . *Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte*. Personal- und Einzelwekbibliographien der internationalen Sekundärliteratur 1945 -1990 zur deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. (volums II i III) Duisburg: Verlag für Pädagogische Dokumentation.
- SCHNELL, RALPH. 1991. "Literatura en la República Federal Alemana (RFA)" a *Historia de la literatura alemana*; Madrid: Cátedra (1991): 539-632; traducció de Manuel José González i Berit Balzer Haus de *Deutsche Literatur Geschichte*; Stuttgart: Metzler. 1989.
- SCHRÖTER, KLAUS. 1998 *Böll*. Hamburg: Rowohlt, rororo Biographien.
- VOGT, JOCHEN. 1987. "Heinrich Böll." *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text+kritik.
- VORMWEG, HEINRICH. 2002. *Der andere Deutsche. Heinrich Böll*. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- WINTZEN, RENÉ. 1981. *Heinrich Böll: Eine deutsche Erinnerung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

**B) Recepció de Böll a Espanya i a Catalunya. Història de la literatura catalana i de la literatura espanyola contemporànies.**

- ABELLÁN, MANUEL L. 1980. *Censura y creación literaria en España, 1939-1976*. Barcelona: Península.
- . 1987. “Fenómeno censorio y represión literaria” a *Diarios hispánicos de Ámsterdam* n.5. *Censura y literatura peninsulares* Àmsterdam: Rodopi.
- AA.VV. 1978. “Literatura alemana contemporánea”. *Camp de l’arpa* n.º 58.
- BARRAL, CARLOS. 2001. *Memorias*. Barcelona: Península.
- BENEYTO, ANTONIO. 1975. *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona: Editorial Euros
- CAMPILLO, MARIA; CASTELLANOS, JORDI. 1988. “La novel·la”. Dins *Història de la literatura Catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel; pp. 45-117.
- CASTELLET, JOSEP M. 1988. *Els escenaris de la memòria*. Barcelona: Ed. 62. Col. «Biografies i memòries».
- . 2001. “La memoria de Carlos Barral”, dins *Memorias de Carlos Barral*. Barcelona: Ed. Península; pp. 9-10.
- CISQUELLA, GEORGINA; ERVITI, JOSÉ LUIS; SOROLLA, JOSÉ A. 1977. *Diez años de represión cultural: la censura de libros durante la ley de prensa (1966-1976)*. Barcelona: Anagrama.
- CUÉLLAR LÁZARO, M<sup>a</sup> CARMEN. 2000. *Dobletes de traducción y traductología. Las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1990-1945)* Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- GALLÉN, ENRIC. 1988. “La literatura sota el franquisme: de l’ostracisme a la represa pública.” A *Història de la literatura catalana*, vol. 10. Barcelona: Ariel.
- GOMIS, JOAN. 1994. *Memòries cíviqes (1950-1975)*. Barcelona: Edicions La Campana.
- GRACIA, JORDI; RUIZ CARNICER, MIGUEL ÀNGEL. 2001. *La España de Franco (1939-1975) Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GRACIA, JORDI. 2004. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama.
- GUTIÉRREZ PALACIO, JUAN. 1975. *Escritores europeos contemporáneos*. Madrid: Editorial Magisterio Español: Editorial Prensa Española.
- MARFANY, JOAN-LLUÍS. 1977. “Notes sobre la novel·la espanyola de postguerra.” *Els Marges* n.6; pp. 29-57.
- . 1988. “El realisme històric” a *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel; pp. 221-283.
- MARÍN, DOLORS; RAMÍREZ, AGNÈS. 2004. *Editorial Nova Terra 1958-1978 un referent*. Barcelona: Editorial Mediterrània.

- MARTINEZ CACHERO, JOSE MARIA. 1997. *La novela española entre 1936 y el fin de Siglo: Historia de una aventura*. Madrid: Castalia.
- MEDINA, JAUME. 1988. “La crítica literària i la història de la literatura” a *Història de la Literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel; pp. 285-300.
- MORET, XAVIER. 2002. *Tiempo de editores. Historia de la edición en España, 1939-1975*. Barcelona: Destino.
- OLIART, ALBERTO. 2001. “Un personaje singular”. Dins *Memorias de Carlos Barral*. Barcelona: Ed. Península; pp. 11-21.
- OSKAM, JEROEN. 1980. “Las revistas” *Historia y crítica de la literatura española* v.8/1 Época contemporánea: 1939/1975 a càrrec de Domingo Ynduráin. Barcelona: Ed. Crítica.
- PÉREZ MINIK, DOMINGO. 1973. *La novela extranjera en España*. Madrid: Taller Ediciones JB.
- SANZ VILLANUEVA, SANTOS. 1980. *Historia de la novela social española (1942-1975)*. Madrid: Alhambra.  
–. 1984. *El siglo XX. La literatura actual*. Vol. 6/2 de *Historia de la literatura española*. Barcelona: Ariel.
- SOLDEVILA DURANTE, IGNACIO. 1982. *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra.

### **C) Teoria de la traducció. Anàlisi textual.**

- ARNIM (von), ACHIM; BRENTANO, CLEMENS. 1984. *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*. Frankfurt am Main: INSEL Verlag (original de 1806).
- (DE) BEAUGRANDE, ROBERT-ALAIN; DRESSLER, WOLFGANG ULRICH. 1997. *Introducción a la lingüística del texto*. (en traducció de Sebastián Bonilla). Barcelona: Ariel.
- CUÉLLAR LÁZARO, M<sup>a</sup> CARMEN. 2000. *Dobletes de traducción y traductología. Las traducciones al castellano en España de la literatura contemporánea en lengua alemana (1990-1945)* Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- ECHTERMAYER, THEODOR. 1984. *Deutsche Gedichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Neugestaltet von Benno von Wiese. Düsseldorf: August Bagel Verlag.
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR. 1979. “Polysystem Theory.” *Poetics today* n.1.
- GUZMÁN, JOSEP-RODERIC. 1995. *Les teories de la recepció literària*. Secretariat de Publicacions de la Universitat d’Alacant; Publicacions de la Universitat Jaume I; Universitat de València.
- HALLIDAY, M.A.K.; MARTIN, J.R. 1993. *Writing Science. Literacy and Discursive*

- Power*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- HATIM, B.; MASON, I. 1997. *The Translator as communicator* London: Routledge.
- HOUSE, JULIANE. 1997. *Translation Quality Assessment. A Model revisited*. Tübingen: Narr.  
 –. 2001. “How do we know when a translation is good?” a Steiner/ Yallop *Exploring translation and Multilingual Text Production: Beyond Context*. Berlin/ New York: Mouton de Gruyter.
- KITTEL, HARALD. 1988. “Kontinuität und Diskrepanzen” a *Die literarische Übersetzung: Stand und Perspektiven ihrer Forschung*. Dins *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung* (volum II) Berlin, Erich Schmidt Verlag.
- KLEIN, MICHAEL . 2003. “Kriterien der Literaturkritik am Beispiel zweier Besprechungen von Marcel Reich-Ranicki und Günter Blöcker” a *Studien zur Literaturkritik und Literaturvermittlung in deutschsprachigen Printmedien (1974-2002)* Treball d’habilitació. Innsbruck: Universität Innsbruck.
- LEFEVERE, ANDRÉ. 1992. *Translation, rewriting and the manipulation of literary frame*. London: Routledge
- LEVÝ, JIRI. 1969. *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*. Berlin: Athenäum Verlag
- MARTINEZ, MATIAS; SCHEFFEL, MICHAEL. 2000. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- MAYORAL, JOSÉ ANTONIO (compilador de textos). 1987. *Estética de la recepción* (P. Bürger, H.U. Gumbrecht...’) Madrid: Arco Libros.
- MORTARA GARAVELLI, BICE. 1996. *Manual de retórica*. (En traducció de M<sup>a</sup> José Vega.) Madrid: Cátedra.
- MUELLER-VOLLMER, KURT. 1988. “Introduction” a *Translating Literatures. Translating Cultures* (volum XVII). Dins *Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- TOURY, GIDEON. 1995. *Descriptive translation and beyond*. Amsterdam: Benjamin.
- VAN LEUVEN-ZWART, KITTY. 1989. “Translation and Original. Similarities and Dissimilarities I.” *Target*; pp. 151-181.  
 –.1990. “Translation and Original. Similarities and Dissimilarities II.” *Target*; pp. 69-95.
- VENUTI, LAWRENCE. 1995. *The Translator’s invisibility: a history of translation*. London: Routledge  
 –. 2004. *The translation studies reader*. New York: Routledge.
- WADDINGTON, CHRISTOPHER. 2000. *Estudio comparativo de diferentes métodos de*



*Evaluación de traducción general.* Madrid: Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas.

ZUSCHLAG, KATRIN. 2002. *Narrativik und literarisches Übersetzen.* Tübingen: Narr.

#### **D) Tractats gramaticals**

ALARCOS LLORACH, EMILIO. 1994. *Gramática de la lengua española,* Madrid: Real Academia Española: Espasa Calpe

BADIA i MARGARIT, ANTONI M. 1995. *Gramàtica de la llengua catalana.* Barcelona: Ed. Proa (Biblioteca Universitària).

CASTELL, ANDREU. 1997. *Gramática de la lengua alemana.* Madrid: Editorial Idiomas

EISENBERG, PETER u.a. 1998. *Die Grammatik der deutschen Gegenwartssprache* (6a edició revisada). Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.

HELBIG, GERHARD; BUSCHA, JOACHIM. 1989. *Deutsche Grammatik.* Leipzig: Verlag Enzyklopädie Leipzig.

MASCARÓ, JOAN. 2002. "Morfologia: aspectes generals" a *Gramàtica del català Contemporani*, vol. I. Barcelona: Empúries; p. 547.

VILAR SÁNCHEZ, KARIN. 2004. *El verbo alemán La función de los tiempos y modos.* Madrid: Editorial Idiomas: Hueber

ZIFONUN, GISELA; HOFFMANN, LUDGER; STRECKER, BRUNO. 1997. *Grammatik der deutschen Sprache,* (Band 3). Berlin /New York: Walter de Gruyter.

#### **E) Filmografia, reportatges televisius, entrevistes a la televisió.**

*Interview mit Halpprecht* (ZDF, 6.7.1967)

*Heinrich Böll -Spaziergang durch Köln* (3sat: 20.12.1992)

*Das Brot der frühen Jahre* (1962) Regie: Kurt Vesely

*Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) Regie: Volker Schlöndorff

*Ansichten eines Clowns* (1975) Regie: Vojtech Jasný

*Lauter schwierige Patienten. Peter Voß im Gespräch mit MarcelReich-Ranicki* (SWR 06.06.2001)

<http://www.boell.de>