

GÜNTER GRASS, LA TRADUCCIÓ I ELS TRADUCTORS

PILAR ESTELRICH I ARCE
Universitat Pompeu Fabra
pilar.estelrich@upf.edu

RESUM

Revisió de l'obra literària de Günter Grass des del punt de vista de la seva transmissió interlingüística i intercultural, centrada en l'interès de l'escriptor per l'elaboració acurada i la bona transmissió de la seva narrativa. Aquesta actitud el va portar a fer que els seus editors organitzessin sistemàticament reunions de l'autor amb els traductors, moderades per experts i molt extenses i minucioses. Alhora, es passa revista a una sèrie de dificultats plantejades per alguns dels textos de l'escriptor i les propostes de solució que s'examinaven i posaven en comú en aquelles trobades. Així mateix es comenten algunes característiques de l'obra de Grass que representen esculls complexos de superar per part dels traductors, juntament amb algunes estratègies emprades per l'autora d'aquest article en intentar traduir-les al català.

PARAULES CLAU: Mediació intercultural; dialecte; context sociohistòric; importància de la traducció; relació entre autor i traductors; referències autobiogràfiques; intertextualitat

GÜNTER GRASS, TRANSLATION AND TRANSLATORS

ABSTRACT

This paper intends to review the literary work of Günter Grass from the point of view of its interlinguistic and intercultural transmission, given his interest for careful elaboration and good transference of his narrative. This attitude caused him to force upon his editors the systematic arrangement of lengthy and detailed meetings between the author and his translators, which were moderated by well known experts. Remembering those meetings affords the chance to revisit a sample of difficulties which appear in several works by the author and the proposals for solving them which were exposed and examined at those meetings. This personal remembrance gives also a chance to look at some characteristics of Grass' works which make them hard to overcome in translation, while briefly dwelling on some strategies we used on trying to translate several of his texts into Catalan.

KEYWORDS: Intercultural mediation; dialect; socio-historical context; importance of translation; relationship between authors and translators; autobiographical references, intertextuality

En relació amb la biografia de Günter Grass s'ha parlat reiteradament del lligam entre el seu vessant com a escultor i artista gràfic i el treball (molt més conegut) com a escriptor, un lligam procedent en bona part de la joventut accidentada i l'aprenentatge d'un art manual com era el modelat i l'escultura en pedra; no fa gaire, jo mateixa he tingut ocasió d'insistir en la doble influència del seu aprenentatge a l'Acadèmia d'Art de Düsseldorf, a finals dels anys quaranta, sota la disciplina del professor Sepp Mages; val la pena recordar la influència

explícitament reconeguda per l'autor a la seva obra autobiogràfica *Beim Häuten der Zwiebel* (*Tot pelant la ceba*):

Encara com a no fumador —o poc després d'haver caigut presoner del plaer incessant—, sota la supervisió emmurriada del professor Sepp Mages, que tot fent un cop al dia la seva ronda de correccions anava donant instruccions concises, vaig aprendre a mantenir aspra al màxim de temps possible la superfície d'argila humida de les escultures, ja que segons deia ell la llisor prematura enganya la vista. “Només fa l'efecte d'estar llest”, era la seva objecció constant.

Aquest mètode el vaig transferir més endavant al treball amb els manuscrits, tot introduint un cop i un altre irregularitats al text i mantenint-lo fluid d'una versió a l'altra. Així mateix continuo treballant dempeus davant de pupitres alts, ja que estar dret davant del cavallet de modelar se'm va convertir en un hàbit. Mages no tolerava que estiguéssim asseguts. (Grass 2007: 310.)¹

Sembla obvi que un autor habituat a fer com a norma per a cada obra narrativa extensa tres versions manuscrites i tres mecanografiades per ell mateix, revisades i corregides senceres un cop i un altre abans de fer-les a mans de la secretària, en els darrers anys Hilke Ohsoling, que les passava a l'ordinador per tal que l'autor encara les pogués revisar i modificar amb l'ajuda de la seva segona dona, Ute Grunert, i del seu assessor personal, el traductor Helmut Frielinghaus, no podia ser indiferent a la sort que correrien els seus textos en passar a altres idiomes.

En efecte, ja poc després de l'èxit sobtat de la novel·la primera, *Die Blechtrommel*, el 1959, que fou immediatament seguit de diverses traduccions (si bé la versió catalana, *El timbal de llauna*, de Joan Fontcuberta i Gel, no va aparèixer fins al 1993), Grass manté correspondència amb la seva editora dels Estats Units, Helen Wolff, la dona del cèlebre editor alemany exiliat Kurt Wolff.² En les seves cartes, Grass lamenta que la versió anglesa, tot i ser d'un traductor famós, s'aparta de l'estil de l'original i conté errors com ara malentesos, referents històrics i culturals que no han estat ben identificats i en conseqüència no fan sentit en el text d'arribada, i altres detalls que l'incomoden; observa el mateix en la versió francesa, que també està en condicions de jutjar, i que és igualment obra d'un altre traductor molt reputat; el cas més destacat, però, el constitueixen les inexactituds de la traducció sueca, que serien ben aviat objecte d'una extensa tesi doctoral. Ja aleshores, Grass escriu a la seva editora

¹ “Noch als Nichtraucher —oder kurz nachdem ich dem unablässigen Vergnügen verfallen war— lernte ich unter der mürrischen Aufsicht des Professors Sepp Mages, der einmal täglich seine Korrekturrunde machte und dabei wortkarge Anweisungen von sich gab, die feuchttonige Oberfläche der Skulpturen möglichst lange rau zu halten, weil vorzeitige Glätte, sagte er, das Auge täusche. ‚Das sieht nur fertig aus‘, hieß sein beständiger Einwand. Diese Methode habe ich später auf die Manuskriptarbeit übertragen, indem ich den Text immer wieder aufrauhte und von Fassung zu Fassung in Fluß hielt. Auch schreibe ich immer noch an Stehpulten, weil mir das Stehen vorm Modellierbock zur Gewohnheit geworden ist. Mages duldet kein Sitzen.” (Grass 2006: 345-46.)

² Vegeu el volum de correspondència entre l'autor i l'editora (Grass/Wolff)

nord-americana que la solució seria organitzar una trobada amb els traductors pocs mesos després de l'aparició de l'original: la venda de les llicències a les editorials estrangeres hauria d'incloure el compromís d'enviar els traductors a una trobada extensa amb l'autor, que hauria de ser organitzada i finançada per l'editorial alemanya. A més a més, l'autor no vol que les seves obres caiguin en mans de traductors servilment literals, sinó creatius; una combinació entre exactitud i creativitat de vegades ben difícil d'aconseguir. Una entrevista recent amb el director de la Casa-Museu Grass, de Lübeck, ens en pot oferir un breu resum:

[Thomsa:] Müssen die Übersetzer auch dichterisches Talent haben?

[Grass:] Ja, das setze ich voraus. Ich habe sie immer zu einer gewissen Eigenständigkeit ermutigt, auch gegenüber Lektoren, die rummäkeln und eine stringente Übersetzung verlangen. Es gab allerdings manchmal Schwierigkeiten, z. B. noch in der Zeit vor den Übersetzertreffen mit meinem amerikanischen Übersetzer Ralph Manheim. Er tat sich oft schwer mit meinen langen Sätzen und löste etliche dieser langen Satzperioden in sehr kurze Sätze auf. In dieser Zeit habe ich mit meiner damaligen amerikanischen Verlegerin Helen Wolff, die sehr gut Deutsch konnte, korrespondiert und versucht, das Schlimmste zu verhindern. Das gelang leider nicht immer, aber das ist dann bei der Neuübersetzung der „Blechtrommel“ vom neuen Übersetzer wahrgenommen worden. (*Littera Borealis* 2014: 2)³

Grass relata de quina manera va poder exigir a l'editorial Luchterhand la celebració d'una trobada de traductors el 1978: gràcies al fet que ja tenia a punt l'extens manuscrit de la novel·la *Der Butt* (en castellà *El rodaballo*; no s'ha traduït al català, on correspondria a “El turbot”) i recolzat per l'èxit de vendes de les anteriors obres narratives, va poder imposar la seva voluntat. Segons explica, li va costar molt convèncer l'editor, però la iniciativa va anar tan bé i va tenir tant ressò que a posteriori aquell personatge va afirmar que havia estat idea seva; tal com diu Grass, “Das ist immer ein guter Beweis für den Erfolg einer Sache!” (Aquesta és sempre una bona prova de l'èxit d'una cosa!) A partir d'aquí, va quedar instaurat el costum i va ser assumit per la nova editorial, situada a Göttingen i propietat de Gerhard Steidl, amb qui Grass tenia ja tractes perquè hi publicava l'obra gràfica.

³ [Thomsa:] Els traductors han de disposar de talent com a escriptors?

[Grass] Sí, jo ho pressuposo. Sempre els he animat a mantenir un cert grau d'autonomia, fins i tot davant dels editors de taula que rondinen i exigeixen una traducció literal. Cal admetre que de vegades hi havia hagut dificultats, per exemple a l'època anterior a les trobades amb els traductors. El meu traductor nord-americà Ralph Manheim tenia sovint dificultats amb els meus llargs períodes oracionals i en dividia alguns en frases molt breus. En aquella època vaig mantenir correspondència amb la meva editora americana d'aleshores, Helen Wolff, que dominava molt bé l'alemany, i vaig intentar evitar els pitjors mals. Per desgràcia, no sempre ho aconseguia, però després el nou traductor ho ha tingut en compte a l'hora de tornar a traduir *El timbal de llauna*. (Traducció nostra)

Les trobades entre autor i traductors, moderades durant molts anys per l'amic Helmut Frielinghaus, van esdevenir una tradició, encara que l'exemple no es difongués tant com tots haurien desitjat. De fet, a instàncies de l'autor, els traductors, moderats en aquella trobada primerenca pel president i cofundador del "Verein deutscher Übersetzer" (l'Associació de Traductors Alemanys), Klaus Birkenhauer, van emetre un manifest reivindicant la necessitat d'activitats d'aquest tipus i la revalorització social de la tasca dels mediadors, però no sembla que obtinguessin gaire ressò, lamentablement.

El germanista Dieter Stolz, que juntament amb Susanne Höbel, vídua de Helmut Frielinghaus, va assumir la tasca de dirigir la trobada de febrer de 2013, va iniciar la reunió citant, a més de Nietzsche, el mateix Grass, per tal de destacar l'experiència que l'escriptor havia anat obtenint de les reiterades experiències amb els traductors:

Übersetzer sind die genauesten Leser. Sie nehmen den Autor beim Wort. Unerbittlich sind sie ihm auf der Spur. Sie finden sich nicht bereit, Unverständliches oder dem Autor unterlaufene Ungenauigkeiten als ein nach diffuser Vieldeutigkeit verlangendes Symbol hinzunehmen. Sie wollen es genau wissen. Sie penetrieren den Autor.⁴

Tenint en compte aquesta opinió de l'autor, no és gens estrany que l'homenatge que Helmut Frielinghaus va organitzar per tal de commemorar el 75è aniversari de l'autor, l'any 2002, fos un llibre format per aportacions de tots els seus traductors: *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen*, és a dir, "El turbot parla moltes llengües. Els traductors de Grass contenen les seves experiències", amb dues edicions a l'editorial Steidl.

En la mateixa línia commemorativa se situa el número monogràfic dedicat a Grass de la publicació periòdica *Littera borealis*, coordinat per Susanne Höbel i format per contribucions de diversos traductors, així com per l'entrevista amb el director de la casa-museu que he esmentat al principi. En destacaré un nou aspecte, també relacionat amb la forma intensiva i detallada de treballar de l'autor: hi deia que la trobada amb els traductors li permetia retrobar-se amb un llibre que per regla general ja era a les llibreries, i que podia haver estat més o menys celebrat o criticat i fins i tot destrossat per la crítica i la premsa, però sempre amb grans èxits de vendes. Sobretot quan la crítica havia estat dura o injusta, l'experiència de comentar el text punt per punt amb lectors interessadíssims, que feien preguntes i escoltaven amb tota l'atenció del món, li representava una experiència balsàmica. Alhora, l'entrevista conté una visió de la tasca traductora que constitueix tot un elogi per als que ens hi escarrassem:

⁴ Günter Grass, citat per Dieter Stolz a la documentació de la trobada sobre la poesia de l'autor, celebrada el febrer de 2013 a les golfes de la Casa-Museu Grass, de Lübeck. (Traducció nostra: "Els traductors són els lectors més precisos. Prenen l'autor per la paraula. Li segueixen el rastre d'una forma implacable. No estan disposats a acceptar res incomprensible ni inexactituds que se li hagin pogut escapar a l'autor tot considerant-les un símbol que requereixi una ambigüitat difusa. Ho volen saber amb tota certesa. Penetren dins l'autor.")

[Thomsa:] Gibt es etwas, das Sie von den Übersetzern lernen können?

[Grass:] Erstmal sind die Übersetzer die genauesten Leser, und sie kommen auch dem Autor auf die Schliche, im positiven wie im negativen Sinn. Sie stellen Fragen, so dass der Autor Korrekturen zulassen muss und kann. Das ist das eine. Und das andere ist: Das sind alles sehr kundige, literarisch gebildete Menschen, die nicht nur Bücher von mir übersetzt haben, sondern auch von anderen deutschsprachigen Autoren und auch aus anderen Sprachen. Dieses allumfassende Wissen vermittelt sich natürlich bei unseren Übersetzertreffen. Gleichzeitig ist mir selten eine Berufsgruppe vorgekommen, die so bescheiden ist, so wenig in der Öffentlichkeit wahrgenommen wird und auch entsprechend schlecht bezahlt wird.⁵

La situació més habitual han estat les trobades amb els traductors un cop s'havien venut les llicències per la traducció: és el cas de *Der Butt* (*El rodaballo* / "El turbot"), *Die Rättin* (*La ratesa* / "La rata femella"), *Unkenrufe* (*Malos presagios* / *Mals averanys*), *Ein weites Feld* (*Es cuento largo* / *Una llarga història*), *Mein Jahrhundert* (*Mi siglo* / *El meu segle*), *Im Krebsgang* (*A paso de cangrejo* / *Com els crancs*), *Beim Häuten der Zwiebel* (*Pelando la cebolla* / *Tot pelant la ceba*), *Die Box* (*La caja de los deseos* / *La caixa dels desitjos*).⁶

L'editorial, l'autor i el moderador fixaven un dia d'arribada, normalment un diumenge, i durant la resta de la setmana fins al matí o migdia del divendres s'anava revisant l'obra frase per frase, sovint paraula per paraula. El moderador ho dirigia, responia consultes o les derivava a l'autor, que era present tota l'estona, generalment amb la seva dona Ute, que amb el pas del temps va anar prenent la paraula cada cop més. Tot sovint, Grass s'oferia per llegir un fragment en veu alta (cosa que feia meravellosament: excepte el darrer llibre, totes les seves obres estan disponibles en format d'audiollibre, llegides per ell mateix), o bé el moderador li demanava que ho fes per tal que ens adonéssim millor del sentit d'una construcció determinada i de la importància de la topologia oracional de cara a la transmissió de la informació al lector.

El tracte era sempre molt afable i fluid: jo només he sentit Grass queixar-se sonorament de la presència excessiva de periodistes gràfics, sobretot a l'inici de les trobades. A migdia hi havia una breu pausa, amb entrepans de la mateixa

⁵ [Thomsa:] Hi ha res que vostè pugui aprendre dels traductors?

[Grass:] En primer lloc, els traductors són els lectors més minuciosos, i també saben enxampar l'autor, tant en sentit positiu com negatiu. Fan preguntes, de manera que l'autor es veu obligat a fer correccions i les pot admetre. Aquest és un aspecte de la qüestió. I l'altre és el següent: tots ells són persones molt cultes, amb formació literària, que no tan sols han traduït llibres meus, sinó també d'altres autors alemanys i d'altres llengües. Naturalment, aquest saber global es transmet en les nostres trobades amb els traductors. Ahora, gairebé mai m'he topat amb un estament professional que es comporti d'una manera tan humil, que sigui tan poc percebut pel públic i en conseqüència estigui tan mal pagat. (Traducció nostra.)

⁶ Indico en cursiva les traduccions existents i entre cometes el títol hipotètic de les que encara no han estat publicades. Com es pot observar, en castellà es pot accedir a tota l'obra de Grass, amb poques excepcions que afecten obres de caire menor; en català, en canvi, hi hauria encara molta feina per fer.

editorial si es treballava a la seu de Göttingen, o bé en forma de temps per anar a menjar alguna cosa a fora si era a Lübeck. Al cap d'una hora o així tornàvem a la feina, i tot depenia de les nostres consultes i dels comentaris que volgués introduir l'autor, així com el moderador; també podien fer-ho el germanista Dieter Stolz, o el documentalista Olaf Mischer, o el biògraf Volker Neuhaus, o ja en els darrers temps la secretària Hilke Ohsoling, persona de la màxima confiança de la casa.

I al vespre, en un horari relativament tardà per als conceptes germànics tradicionals, anàvem a sopar tots junts, presidits per l'autor i la seva dona i sempre convidats per la casa. No podia faltar algun discurs durant el sopar, entre els plats o ja a la sobretaula: sobretot el dia del comiat, que mentre Grass va estar bé de salut era celebrat amb alguna/es ronda/es d'aiguardent de fruites. Així va ser com, segons diuen els veterans, el 1978, al final de la primera trobada, el traductor japonès, que no havia obert la boca en tota la setmana, es va aixecar i va demanar perdó als assistents per haver-los molestat amb el seu silenci. Jo no vaig assistir a aquella cèlebre cita inaugural, però sí a la de 1999, on un catedràtic coreà i el seu assistent també havien brillat per la seva absoluta discreció. Bé doncs: al cap d'unes rondes en les quals vam deixar el restaurant desproveït dels millors aiguardents de fruites, el bon senyor es va aixecar i va convidar solemnement l'autor a anar-lo a veure a Corea "si de cas algun dia passava per allà".

No tot eren sopars, però: el material previ i l'acta extensa i detallada que rebíem al cap de poques setmanes formaven un corpus de documentació imprescindible, sobretot mentre no va existir la possibilitat de fer recerques a internet. I encara que aquesta eina hagués existit, enlloc no es podria haver esbrinat el sentit més o menys irònic, el grau de col·loquialitat o d'obsolescència d'una expressió, la relació entre narrador i autor, ni les connotacions d'alguns elements materials com ara l'existència i característiques d'un producte determinat d'una època llunyana. Un bon exemple serien les pastilles anomenades "Schokakola", que Helmut Frielinghaus va anar a comprar expressament perquè sabéssim a què es referia un passatge concret: eren una mena de capsetes de pastilles "Juanola" amb gust barrejat de xocolata i pegadolça, que els soldats esperaven debades rebre com a regal extra per celebrar el darrer aniversari del *Führer*, precisament el dia que el jove soldat Grass fou ferit.

A diferència d'aquests encontres més nombrosos i formals, en tres ocasions he estat convidada a participar en trobades sense que s'hagués venut la llicència de l'obra en qüestió: van ser dues invitacions de l'editorial alemanya sense contrapartida, en el cas de la trobada per a la poesia del febrer de 2013, i el de la que va tenir lloc a finals de setembre de 2016, per tal de comentar la

darrera obra que encara havia pogut ser completament elaborada per l'autor, *Vonne Endlichkeit*.⁷

La tercera ocasió va ser una reunió organitzada per una entitat externa a fi de parlar de la tercera obra (la darrera de la "Trilogia de la Memòria"), situada a cavall entre la ficció, la història i l'autobiografia, titulada *Grimms Wörter*, que correspondria a "Les paraules dels Grimm". Parlar dels nostres intents de traduir-la i de fins a quin punt ens semblava possible fer-ho va ser el motiu d'una trobada amb l'autor i el seu entorn al Col·legi Europeu de Traductors (Europäisches Übersetzerkollegium) de Straelen (Renània del Nord-Westfàlia), on vam ser convidats sis traductors per tal de presentar-ne mostres de traducció a les nostres llengües i debatre sobre el grau de traductibilitat d'una obra organitzada en capítols que utilitzen en ordre aproximadament alfabètic tot de paraules incloses als primers apartats del grandios diccionari iniciat per Jakob i Wilhelm Grimm l'any 1838 i no completat fins l'any 1961. Al capdavant, només el traductor neerlandès, Jan Gielkens, ha posat mans a l'obra i ha aconseguit publicar-la. Entre les llengües més properes, fins i tot el traductor danès, Per Ørngaard, trobava poc prometedor intentar aquesta acrobàcia; tal com va dir, tenia por que el resultat no anés més enllà d'un "unterhaltsameres Langenscheidt", un diccionari bilingüe una mica més entretingut de l'habitual. I no parlem de la distància envers les llengües romàniques: com bé va dir Miguel Sáenz, ell hauria pogut escriure "Las palabras de María" (s'entén: Moliner), però hauria estat una obra nova, independent; mutatis mutandis, nosaltres podríem fer el mateix amb "Les paraules de Mossèn Alcover", ja que el seu diccionari, continuat per Francesc de Borja Moll, segueix fidelment el model establert per Jakob Grimm. Si teniu curiositat, podeu veure un article meu sobre aquesta obra i aquesta trobada a *Revisiones* (Estelrich 2010), o la seva versió catalana a la revista *Visat* del PEN català.⁸

La trobada de febrer de 2013 va tenir lloc a les golfes de la Casa-Museu Grass, de Lübeck. El comentari de la poesia lírica ens va convocar per invitació de l'editorial, amb o sense encàrrec de traducció. Alguns, com Miguel Sáenz i la seva dona, Grita Löbsack, ja ho havien traduït i publicat tot, mentre d'altres ho fèiem per plaer i sense encàrrec ni gaires esperances d'aconseguir-ne cap: com bé deia el professor danès Per Ørngaard, la poesia no li era fàcil de col·locar (ni tan sols a ell, un expert ben reconegut). En català, lamentablement, només he aconseguit publicar-ne algunes mostres escadusseres.⁹

L'ambient era melangiós, tristici: estava molt present la certesa que no hi hauria cap més trobada, veient la salut ja no gaire ferma de l'amfitrió, que transportava l'oxigen arreu per si li era necessari; s'havia acabat l'eterna pipa que havia superat totes les prohibicions en els locals més inimaginables. La

⁷ Malauradament, no hi vaig poder assistir per motius de salut.

⁸ Cátedra Félix Huarte, Universidad de Navarra.

⁹ Podeu veure-les en els números de *Anuari TRILCAT* citats a la bibliografia, especialment Estelrich 2014.

solució, finalment, la va trobar Silvia Brice, la traductora de Letònia, amb aquesta formulació: “Dies ist unser vorletztes Treffen!” — “Aquesta és la nostra penúltima trobada!”, i ens vam posar tots d'acord a dir aquesta mentida pietosa que també ens conhortava a nosaltres mateixos. Fins i tot va venir un aquarel·lista que va eternitzar la petita reunió, al voltant del cercle de taules de les golfes de la Casa Grass de Lübeck.¹⁰

Efectivament, aquella va ser la penúltima trobada, si comptem com a vàlida la reunió celebrada per al darrer llibre: aquesta sí que ja fou pòstuma, mentre que el llibre encara va poder ser enllestit del tot per l'escriptor. En aquells moments en els quals es commemorava aniversari de la mort de l'autor, ja feia diverses setmanes que havíem rebut la invitació per al 26-29 de setembre, tant si teníem un encàrrec de traducció com si no el teníem. Aquest cop l'encontre va tenir lloc a Göttingen, a la seu de l'editorial de Gerhard Steidl, presidit per la vídua, Ute Grunert, i l'equip de col·laboradors habitual.

A continuació podem fer un petit cop d'ull als temes de discussió o conversa que es plantejaven a les trobades, les quals a banda de les fases introductòries, a càrrec dels organitzadors, giraven bàsicament a l'entorn de les dificultats que es presentaven a cadascú, i que resultaven molt variables. Així, el traductor xinès Hongjun Cai, resident a Alemanya des de feia força temps, es va fer cèlebre quan va preguntar què era la “chinesische Tinte”, la “tinta xinesa”; i és que les coses que semblen més òbvies en una llengua i cultura poden no ser-ne gens en una altra, encara que les considerem relacionades amb ella. En canvi, ell mateix ens va poder aclarir un aspecte important del relat inicial de *El meu segle*: els xinesos rebels que anomenem “bòxers” per influència anglesa, i que van protagonitzar la revolta contra l'ocupació britànica que dona lloc a l'episodi del 1900, eren més exactament “els que lluiten amb el puny”, no pas boxejadors, com semblaria a primer cop d'ull. Però les convencions de la llengua d'arribada sovint s'imposen, i el terme habitual entre nosaltres és justament “bòxers”... A falta de la possibilitat d'esplaiar-me en notes a peu de plana, opció no admesa per les editorials alemanya i catalana, moltes clarícies obtingudes han hagut de quedar en el tinter i només s'han pogut reflectir lleument en el text d'arribada; també la inclusió d'un glossari final ha estat fins ara un desig frustrat.

Un tema tractat extensament va ser el títol del primer volum autobiogràfic. *Tot pelant la ceba* no es correspon ben bé amb *Beim Häuten der Zwiebel*, que en realitat seria, literalment, “En treure les capes de la ceba” o bé “Mentre vaig traient les capes de la ceba”, i no pas una noció tan casolana i llagrimosa com sembla la formulació actual. El fet és que ja de bon principi es va imposar la primera reacció en anglès i castellà davant del títol original: *Peeling the Onion*, *Pelando la cebolla*. Ara bé, al darrere de l'expressió s'amaga una referència a *Peer*

¹⁰ Es tractava de Helmut Preller. Es poden veure a <http://www.fas-schoenberg.com/130212-uebersetzer-grass/>.

Gynt, de Henrik Ibsen: el protagonista, cap al final del drama, agafa una ceba salvatge i la va desfent capa rere capa, túnica rere túnica si ens embranquem amb la terminologia botànica, mentre en busca debades el cor, el centre, el nucli, com a metàfora de la recerca de la seva pròpia ànima. Bé doncs: a l'única versió catalana de *Peer Gynt* que vaig localitzar el 2006, traduïda d'una versió francesa abreujada, aquesta escena ni tan sols apareixia;¹¹ per a mi, doncs, la referència era inexistent en el moment de la trobada amb l'autor, que va tenir lloc el desembre de 2006, a Lübeck. Fins al cap d'un cert temps no vaig tenir notícia d'una nova versió completa, obra de Joan Sellent i Anne-Lise Cloetta, que incloïa aquesta escena, però també aquí es parlava de “pelar la ceba”, cosa que em va reconciliar amb aquella formulació.¹² L'única versió que va aconseguir imposar en el títol la noció d'anar despullant la ceba, és a dir la memòria, capa rere capa, va ser la neerlandesa: Jan Gielkens la va titular *De rokken van de ui*, literalment les túniques o faldilles de la ceba, amb la qual cosa establia una relació intertextual amb el primer capítol de *El timbal de llauna*, on les faldilles de la futura àvia del protagonista juguen un paper tan rellevant. Ja veieu, doncs, que les coses aparentment més senzilles tenen cops amagats...

En el cas de la darrera obra gairebé pòstuma, també crida l'atenció d'entrada el títol de l'obra en si, *Vonne Endlichkait* [sic], per la barreja de la forma dialectal procedent del prussià oriental, la regió d'origen de Grass, manifestada tant en la contracció de preposició i article com en la grafia del substantiu, que contrasta intensament amb la condició de cultisme abstracte del terme. En efecte, en llegir el mot *Endlichkeit*, que podríem traslladar com a “finitud” o “caducitat”, ens sentim transportats als temps del Barroc i la seva obsessió per la vanitat del món i de la vida humana. Gairebé sembla que esperem un sonet d'Andreas Gryphius com *Es ist alles eitel*: “Tot és vanitat”.

Una pedra de toc, o més aviat un entrebanc omnipresent, a banda dels diversos nivells d'oralitat, historicitat o formalitat de cada fragment i cada intervenció, la constitueixen els dialectes, molt matisats i variats, que posseeixen valors diversos en cada llengua de partida o arribada i defineixen l'entorn sociocultural dels personatges. Així, a *Die Box (La caixa dels desitjos)*, la fotògrafa Maria Rama representa la pàtria perduda, tant d'ella com de l'autor, amb el seu ús del dialecte de la regió de Prússia Oriental, que desperta calidesa i records dels primers anys de vida. Potser podríem representar-lo amb un dialecte català geogràficament marcat, però aleshores obtindríem una identificació local massa concreta; la solució més neutra seria atribuir a aquest personatge una parla més col·loquial, encara que antiquada, i buscar alguna frase al més equivalent possible per a les que la caracteritzen. En el seu cas, em va semblar, per exemple, que l'exclamació reiterada “So ein Kuddelmuddel!” podia representar-se per “Quin embolic!”, ja que es referia als múltiples afers de faldilles i famílies

¹¹ Es tractava de la versió de Ventura Gassol i Joan Puig i Ferrer, de 1936.

¹² Versió inèdita en aquelles dates, que vaig poder consultar per gentilesa de Joan Sellent.

que tenia l'autor cap a finals dels anys setanta; d'altra banda, em semblava prou senzilla i força idiomàtica.

Però, què pots fer quan en un mateix context conviuen diversos personatges amb dialectes diferenciats? Fer que un parli com si fos pagès de l'Empordà, l'altre com si vingués del cor de Mallorca, confrontar un pollencí amb un solleric, representar un bavarès a través d'un rossellonès, o un parlant del baix alemany amb un valencià o un lleidatà... Sí, és cert que posseïm moltes varietats dialectals, però la majoria, tret d'algunes barcelonines, no estan caracteritzades a nivell sociològic, sinó més aviat geogràfic.¹³

Amb aquest problema em vaig trobar ja el 1999, en el primer llibre de Grass que vaig tenir el plaer –i l'esforç– de traduir: *El meu segle*, amb cent relats, un per cada any, sempre en primera persona, tal com ja proclama la frase inicial:¹⁴

Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen.
Jo hi he estat present, any rere any, recanviat amb mi mateix.

Ara bé, aquesta proclamació d'identitat aparenta una senzillesa que no es correspon amb la multitud de narradors dotats de llenguatges i estereotips o crosses ben diferenciats que van prenent la paraula. L'únic espai de repòs el constituïen aquells episodis temàticament interrelacionats que compartien la figura d'un mateix narrador per a diversos anys: a continuació intentaré enumerar-los.

Els relats corresponents als anys 1914 al 1918 estan resolts de manera que una narradora suïssa (“casualment” contractada per una important fàbrica d'armes) que cap als anys setanta entrevista durant cinc episodis Erich Maria Remarque i Ernst Jünger, amb abundants referències a les obres i la ideologia contraposada de tots dos, centrats en la seva visió de la Primera Guerra Mundial que tant els va marcar.¹⁵ De forma paral·lela, els anys 1939-1945 estan relatats per un corresponsal de guerra que es troba reunit durant tres dies a l'illa de Sylt amb altres periodistes que van cobrir la Segona Guerra Mundial i permeten palesar tot un ventall de posicions polítiques.¹⁶

Dues agrupacions més breus i no tan marcades per la “Història en majúscules” són les de 1966-1968 i 1975-1977. La primera, referida a l'època de

¹³ Vaig exposar aquesta problemàtica al volum *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen*, editat per Helmut Frielinghaus amb ocasió del 75è aniversari de l'autor (Frielinghaus 2002/2008: 142-146). La professora Heike Van Lawick reproduceix part d'aquest article al seu manual de traducció alemany-català (2008). M'abstinc explícitament de fer referència aquí a la bibliografia generada al voltant del tema, que en el moment de traduir *El meu segle* desconeixia, i que posteriorment ha estat recollida entre d'altres per la tesi doctoral de Caterina Briguglia.

¹⁴ *Mein Jahrhundert*, 7; *El meu segle*, 5.

¹⁵ *Mein Jahrhundert*, 48-64; *El meu segle*, 52-69.

¹⁶ *Mein Jahrhundert*, 140-164; *El meu segle*, 133-155.

la revolta estudiantil, és relatada per un professor de filosofia que té dificultats per mantenir la disciplina i l'interès dels alumnes del seu grup de seminari i divaga sobre temes filosòfics i sociològics. En la segona, el narrador porta el nom de l'autor i parla de les trobades a Berlín Oriental amb altres autors, que per cert van ser seguides de ben a la vora per la Stasi, la policia secreta de la República Democràtica Alemanya.

Resulta curiós l'episodi de 1974, representat per un narrador que vacil·la entre dues "identitats" escindides: l'espia de la República Democràtica Alemanya Günter Guillaume, que va aconseguir esdevenir la mà dreta del canceller Willy Brandt, veu des de la presó el partit de futbol entre les dues Alemanyas, i sent que té la lleialtat dividida, cosa que es representa amb l'ús del pronom impersonal man, "hom", per la selecció de la República Federal Alemanya, i el de primera persona ich, "jo", per la República Democràtica Alemanya.¹⁷

En altres relats la veu narradora pertany a una dona, cosa que en alguns casos coincideix amb la utilització del dialecte. Així, el propi de Berlín apareix en dues situacions de postguerra immediata, escassetat i racionament: en primer lloc el 1919, en boca d'una mestressa de casa frustrada pel fracàs de la revolució, així com per les dificultats per aconseguir prou menjar i haver-se d'accontentar amb sucedanis, i en segon lloc el 1946, narrat per una "Trümmerfrau", membre de les famoses brigades de dones que es dedicaven a apartar la runa i reaprofitar els maons i altres elements que apareixien entre els enderrocs. Aquests dos relats, amb un dialecte molt marcat, estan en andalús en la versió de Miguel Sáenz.

Un cas especial va ser també l'episodi del 1904, que consistia exclusivament en un diàleg múltiple sobre un conflicte laboral a la mineria de carbó de la conca del Ruhr, sense indicació dels torns de paraula dels participants, que es distingien només per la parla: obrers (dialectal), directius de la mina (alemany culte), sindicalistes (alemany formalment correcte, però de caire forçat i burocràtic), amb intervencions molt breus per part dels minaires, que tot i així calia poder diferenciar de les dels altres participants. Per tal de disposar d'una varietat molt marcada i que em fos realment familiar, vaig fer que els minaires parlessin mallorquí.¹⁸

Aquella decisió va fer que repetís l'experiment amb el relat del 1910, en forma de monòleg d'una dona del poble de la mateixa àrea geogràfica. Es diu Berta, està grassa i creu que el gran canó que Krupp està fabricant rep el sobrenom de "Die dicke Berta" perquè es refereix a ella. Aquí no calia diferenciar la seva veu de cap altra, però com que l'entorn i el dialecte, molt marcat, eren els mateixos dels minaires del 1904, els propis de la regió del Ruhr,

¹⁷ *Mein Jahrhundert*, 274-277; *El meu segle*, 258-261

¹⁸ *Mein Jahrhundert*, 19-21; *El meu segle*, 16-18.

dominada en aquell temps per la siderúrgia i la mineria de carbó, vaig reincidir en la mateixa opció.¹⁹

Altres obstacles o anècdotes de diversa importància anaven apareixent amb cada nou relat, i no sempre haurien d'haver estat resolts tal com ho vaig fer. Així, en el de 1985, protagonitzat per la mare del tenista Boris Becker, vaig infringir la legislació referida a les marques comercials: no em vaig adonar que no era legal substituir la Nutella del berenar del noi per la Nocilla, que em resultava més coneguda... Menys perillosa a nivell legal va ser la recreació de noms de sucedanis d'aliments que apareixien a l'episodi del 1919, amb la fam de la postguerra, i que la mestressa de casa lamenta. Quan diu que preferiria un bon tall de carn per rostir o fer a la brasa ("braten"), en comptes del "Bratolin" que la substitueix, em vaig empescar la "Carnolina", i en comptes del sucedani dels ous (Eier) anomenat "Eirol" vaig introduir l'"Ovidol"; com que la imitació indefinible de mermelada ja es deia "Fruux" en l'original, em va semblar prou expressiva en català.

Al relat del 1923, amb la gran inflació, va caldre "fer de poeta" a fi d'imitar una cançó de comptar per saber qui para, que els infants havien dotat d'una lletra adient als temps que corrien:

Eins, zwei, vier und fünf Millionen.
Meine Mutter, die kocht Bohnen.
Zehn Millionen kost' das Pfund.
Ohne Speck bist du weg!

Un, dos, quatre i cinc milions.
La nostra mare cuina cigrons.
Una lliura a deu milions.
Si no els tens, no menges res!²⁰

Com es pot veure, vaig cometre inexactituds a consciència: ni els alemanys solen menjar cigrons (literalment, s'hi diu "la meva mare cuina mongetes"), ni una lliura té el mateix pes a les dues cultures, ni apareix la cansalada en català, tot i ser tan protagonista en alemany (literalment, "Sense cansalada, et quedes fora!".) Però, seguint les lliçons de Christiane Nord i les instruccions de la trobada, el que importava era reproduir la funció, no pas les dades concretes.²¹

Al llarg de totes les obres apareixen sovint receptes de cuina molt "descriptives", juntament amb els comentaris que desperten entre els fills i néts: el fàstic provocat per les anguiles bellugadisses, l'afició gens ben rebuda de cuinar tripes i freixures en general, etc. L'autor es mostrava sempre com una persona vital i molt desinhibida, que tant cuinava (fins i tot una cèlebre sopa de

¹⁹ *Mein Jahrhundert*, 40-42; *El meu segle*, 37-38.

²⁰ *Mein Jahrhundert*, 83-85; *El meu segle*, 77-79.

²¹ També va caldre fer rodolins al relat del 1948, amb una auca sobre el pas del "Reichsmark" al nou "Rentenmark", revaluat per sorpresa; el dialecte era el propi de Suàbia. (*Mein Jahrhundert*, 171-173; *El meu segle*, pp. 162-165.)

peix per a la primera reunió de traductors del 1978, que va tenir lloc en condicions més aviat precàries) com ballava o semblava i cavava el jardí i l'hort, sense deixar mai d'elucubrar i dissertar sobre els temes més complexos i conflictius si pensava que calia fer-ho, malgrat els escàndols que es generaven.

En aquests casos i en tots els altres no ens faltaven mai indicacions sobre l'estil desitjat per l'autor: calia no tallar les frases, per més llargues que fossin, i sobretot no eliminar ni dissimular rareses, ja que moltes formulacions eren anòmales fins i tot en la llengua de partida... És a dir, que calia acceptar no traduir sempre d'acord amb la normativa d'arribada. Per sort, el fet d'haver rebut unes instruccions ben minucioses, que constaven fins i tot per escrit a l'acta, permetia defensar les opcions arriscades davant l'editorial i els seus correctors.

D'altra banda, sobretot en certes obres, hi ha fragments que no resulten gaire educats dels del punt de vista convencional... Així, a la trobada del 2006 per *Beim Häuten der Zwiebel*, el traductor suec va preguntar si era necessari mantenir el terme "Furz", "pet", i la resposta va ser... que sí, que no ho podia suavitzar! Les al·lusions als fenòmens escatològics reapareixen fins i tot al poema que clou el darrer llibre, *Vonne Endlichkait* (2015).²²

El recull de poemes combinats amb aquarel·les *Fundsachen für Nichtleser* (1997); *Hallazgos para no lectores* (en català podria dir-se "Troballes per als que no llegeixen") té també aspectes d'una certa ironia escatològica. I el volum de poemes *Eintagsfliegen* (*Efímeras*, és a dir, "Efímeres", del 2012) conté textos com ara "Winterliche Inschriften", "Inscripcions hivernals", que tematitza amb gràcia els problemes prostàtics a través dels llargs noms de les seves estimades dels temps juvenils, que abans podia escriure a la neu precedits i seguits d'adjectius afectuosos, i que per sort han estat substituïts per un nom de tot just tres lletres: Ute. Aquesta facècia conviu amb veritables manifestos en vers lliure com ara la denúncia del tracte de favor atorgat a Israel en el control de l'armament nuclear o la duresa de la Unió Europea envers Grècia, entre altres al·legats que van despertar importants polèmiques.

Dos factors fonamentals (i a més a més interrelacionats tots dos) en el procés de comprensió i reexpressió que afecten ben bé l'obra sencera de Grass són d'una banda les múltiples referències autobiogràfiques, i d'altra banda les intertextuals, tant amb l'obra pròpia com amb la de molts altres autors de diverses procedències. De cara a la traducció, ja des de l'obra inicial, *Die Blechtrommel* (1959), són nombrosíssimes i enormement rellevants les reiterades aparicions de la ciutat natal Danzig i de l'entorn caixubi, tant dels indrets com de les persones. La mateixa topografia reapareix un cop i un altre, carregada de sentit i plenament integrada en el context narratiu.²³

²² Podeu llegir-lo a la meua ressenya del llibre. (Estelrich 2016)

²³ No és gens estrany que el 2005, quan l'editorial Steidl va decidir-se a publicar una versió revisada de l'original i va proposar a les editorials estrangeres que n'emprenguessin una nova

En la mateixa línia se situa l'aparició reiterada de trets biogràfics de l'autor i la de personatges de la família, amb diversos graus de protagonisme, que assoleixen el màxim nivell en el cas de l'àvia materna a *Die Blechtrommel*, i en menor grau a *Der Butt* i a *Die Rättin*, i fins i tot indirectament en la figura de la pagesa caixuba en la qual se la retrata a *Unkenrufe*. L'altra figura de l'entorn de l'autor que apareix reiteradament com a personatge és la segona esposa, Ute, especialment a *Die Rättin*; i junt amb l'autor mateix a *Ein weites Feld*. Evidentment, en fer aquests esments que no pretenen pas ser gens exhaustius no tenim prou en compte la multitud de trets autobiogràfics continguts a la Trilogia de Danzig. En especial, el rerefons personal és omnipresent al *Timbal de llauna*: la procedència d'una família ètnicament mixta, amb un pare proper al nou règim del Reich, al costat d'una mare amb mitja ascendència caixuba; la botiga de queviures de la família, pomposament denominada "Kolonialwarenladen", equivalent a les que entre nosaltres rebien el nom de "Ultramarins" i en realitat responien a la formulació més humil de "botigues de vendre" del mallorquí del meu temps; l'aparició del cosí matern Jan Bronski, de lleialtat polonesa i que treballa als Correus polonesos en un entorn cada cop més influenciat per l'Alemanya nazi; el protagonista de *Katz und Maus*, Joachim Mahlke, que sembla reflectir bastants records personals de l'autor i dels seus companys de generació. De la mateixa manera, l'extensa novel·la *Hundejahre*, que encara espera aparèixer en català, se situa també en aquell indret de Langfuhr, pertanyent a la conurbació de Danzig, i més concretament a la fusteria de l'avi, amb personatges com Tulla Pokriefke, que ja era present en les obres anteriors i anirà reapareixent fins a la darrera obra narrativa, *Im Krebsgang*.

Especialment en la narrativa més tardana es barreja sovint la ficció obertament reconeguda com a tal amb la vida quotidiana de l'autor i el seu entorn, i la seva relació amb amics i altres contemporanis. Així s'esdevé clarament a *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus*, on la construcció dels protagonistes de la ficció projectada i de la seva peripècia va intercalada en el viatge de Günter i Ute a la Xina, així com amb les visites a l'amic Nicolas Born, malalt de càncer i amb la seva mort, o les converses amb Volker Schlöndorff.

Així mateix, a *Die Rättin*, a partir del Nadal on rep com a regal la rata que havia demanat, la vida quotidiana del narrador s'entrellaça amb els seus somnis, en els quals tenen lloc les diverses accions, paral·leles i interrelacionades, que enumerem succintament. El fil conductor està format pel viatge del vaixell "La Nova Ilsebill", un vaixell de càrrega que un cop reconvertit en oceanogràfic i rebatejat en al·lusió a la dona del pescador protagonista de *Der Butt*, és tripulat per les cinc companyes que Grass considera més importants en la seva vida. La capitana és Ute, sota el nom de Damroka, i

versió, els afortunats traductors d'aquelles llengües fossin convidats a un viatge a Danzig i voltants, sota el guiatge de l'autor en persona.

l'objecte del viatge és l'estudi d'un tipus de meduses que de poc ençà proliferen a la mar Bàltica. De passada, es fa present la ciutat submergida de Vineta, la llegenda de la qual s'assimila amb la intervenció dels personatges dels contes recollits pels Grimm, que lluiten per tal de salvar els boscos agonitzants per culpa de la pluja àcida, la qual cosa ens remet a l'assaig extens "Totes Holz".

Amb aquests elements conviu el projecte d'Oskar Matzerath, ressorgit de *Die Blechtrommel*, de rodar una pel·lícula sobre aquest i altres temes i lligat amb el seu viatge a Danzig (que ara es diu Gdansk) per tal de participar en la celebració de l'aniversari número cent de l'àvia Anna Bronski, amb motiu del qual reapareix tota la parentela. Un altre fil argumental interrelacionat el forma la peripècia del pintor Malskat, que ja als anys trenta i novament després de la Segona Guerra Mundial "restaurava" pintures gòtiques que mai van existir, amb la connivència de les autoritats. Però la noció dominant de l'obra és la relacionada amb la nova mascota: el futur del nostre planeta sembla abocar a la impossibilitat de la vida humana després de la catàstrofe nuclear on desapareixeran els éssers humans; el món quedarà en mans dels híbrids entre rata i humà que Grass anomena Watsoncricks, un homenatge als noms dels dos científics que van iniciar aquesta línia de recerca genètica.

Ens trobem, doncs, amb un autor que fa un recurs constant a la intertextualitat, que fins ara hem vist referida a la seva pròpia obra literària, amb múltiples coreferències a personatges d'obres anteriors i elements concrets tant materials com textuals, així com a elements de l'obra gràfica i plàstica del mateix Grass. Per exemple, ja ens hem referit a la presència d'Oskar Matzerath, el protagonista de *Die Blechtrommel*, a la novel·la *Die Rättin*, on també juga un important paper l'àvia Anna Bronski. Fins i tot les seves faldilles, tan importants en el primer capítol de *Die Blechtrommel*, no només apareixen en parlar-se d'ella aquí, sinó que al recull de relats *El meu segle* apareixen portades per la primera esposa, Anna Grass, mentre ballen tot celebrant l'èxit obtingut a la Fira del Llibre de Frankfurt de 1959. També el turbot que dona nom i estructura a *Der Butt* és important per a la novel·la *Die Rättin*, on assessora i dirigeix el viatge de "La Nova Ilsebill".

Ara bé, la intertextualitat no queda pas limitada a coreferències amb la pròpia obra, sinó que apel·la a tota mena de fonts, tant molt cultes com molt populars o quotidianes; entre aquestes darreres podem esmentar els textos de l'obra primerenca *Oh Susanna. Ein Jazzbilderbuch*, o fins i tot la ràdio, el futbol, etc. Molt important és el paper dels contes populars, evident en el cas de *Der Butt*: la narració empra com a element estructural el conte inclòs al recull dels germans Grimm "Vom Fischer und syner Fru", en aquesta versió transcrita per Otto Runge en baix alemany.

Un cas molt especial (i tot un repte per al traductor Anton Dieterich) devia ser *Das Treffen in Telgte*, que reflecteix d'una banda el Barroc alemany, influït per la literatura espanyola, per mitjà de la reunió fictícia de poetes i novel·listes a l'hostal regit per la Mare Coratge, i d'altra banda l'obra i la personalitat dels

membres del Grup 47, amb Simon Dach com a reflex de l'amfitrió i organitzador Hans Werner Richter i la figura de Grimmelshausen com a agent picaresc i realista que facilita als lletraferits els aspectes pràctics de la vida.

Una altra obra profundament marcada per la intertextualitat és *Ein weites Feld*. No tan sols el protagonista Theo Wuttke rep el nom de Fonty per la seva minuciosa dedicació a l'estudi de Theodor Fontane i la seva identificació amb ell, sinó que també l'agent que l'acompanya, i que esdevé la seva ombra inseparable, refereix a Hans Joachim Schädlich, per la qual cosa Tallhover, el personatge de l'obra d'aquest, apareix aquí sota el nom de Hoftaller. I a més de les referències a aquests autors no manquen mai les que remeten a les notícies periodístiques sobre el procés d'unificació de les dues Alemanyes. De fet, en tota l'obra de Grass, la premsa, la vida quotidiana i la política són omnipresents.

Un tret estilístic molt rellevant, estretament relacionat amb les coreferències, és la convivència reiterada de molts fils argumentals, molt intensa en els casos de *Die Rättin* i *Der Butt*, però de fet present arreu: ja ben d'hora a *Hundejahre* en relació amb les dues altres obres que formen la Trilogia de Danzig. I posteriorment per exemple a *Kopfgeburten*, o bé, ja més tardanament, a *Im Krebsgang*. Es tracta de trames narratives entrelaçades a les quals es fa al·lusió en les que apareixen dins la mateixa obra o dins altres, i que porten aparellats canvis de personatges, de rerefons històric i d'altres característiques. El lligam és sobretot el narrador en 1a persona: a *Die Rättin*, el mateix escriptor i narrador és en primer lloc el guionista del projecte de pel·lícula d'Oskar Matzerath, en segon lloc el propietari de la rata regalada per Nadal i en tercer lloc el que somia, recorda i presenta les altres trames, unificades entre si a través d'aquest nexa i del projecte de pel·lícula.

A *Kopfgeburten* el narrador en primera persona és també l'escriptor que conta el seu viatge a la Xina, parla amb Volker Schlöndorff sobre el projecte d'una pel·lícula sobre la por dels alemanys a reproduir-se, i en prepara el guió tot inventant-se els personatges que la il·lustren: els professors d'ensenyament secundari Dörte i Harm Peters. Mai no és una narració que fingeixi realitat, sinó que sempre es manifesta com a text en construcció, i per tant dependent de la voluntat tant del narrador/guionista com del director.

A *Der Butt* el narrador en primera persona es presenta com sempre el mateix i sempre present a través del temps: des del Neolític fins a l'actualitat. Els altres components que es mantenen i aporten la unitat necessària són en primer lloc la localització: Danzig i l'entorn caixubi, la regió costanera de la mar Bàltica d'on Grass procedeix; en segon lloc, la relació del narrador amb les dones, contemplada en cada fase amb una dona determinada, en una xifra que ell mateix fa oscil·lar entre nou i onze i que va de l'Aua neolítica, dotada de tres pits i matriarca del grup on encara no es coneix la funció reproductora masculina, fins a la darrera parella, Ilsebill, la contemporània. La novel·la s'organitza en nou capítols, corresponents als nou mesos de l'embaràs d'Ilsebill, i entorn del paper del turbot conseller, que primerament intenta afavorir els

homes per tal de fer-los sortir de la dominació femenina, i després, a partir de la penúltima de les dones, canvia de bàndol per tal d'ajudar-les a vèncer el domini dels homes, tot i que elles el paguen sotmetent-lo a judici davant d'un Feminal, un tribunal format només per dones; també assumirà aquest paper de conseller i testimoni a *Die Rättin*, però ja no serà omniscient ni prestarà cap ajut.

Aquest entrelaçament i aquesta intertextualitat constants fan que traduir una obra de Grass de forma aïllada, sense disposar d'informació contextual ni conèixer la resta de la seva producció, sigui una tasca difícil. És significatiu que d'ençà que els mitjans informàtics ho permeten l'editorial hagi anat facilitant el conjunt de l'obra completa en suport informàtic als traductors, per tal de facilitar-los les cerques; si a més a més són els veterans que han traduït tots els textos o gairebé tots, com Miguel Sáenz, Per Øhrgaard i Oili Suominen, poden localitzar encara més fàcilment la fraseologia característica que han atribuït a un personatge que reapareix, o bé la terminologia o l'argot que pot presentar-se de la forma més inesperada.

Així, a banda de la problemàtica dialectal i sociolectal ja esmentada, es donen fenòmens d'imitació estilística en contextos històrics, com ara a la reunió de poetes del Barroc de *Das Treffen in Telgte*, que a la vegada al·ludeixen als membres del Grup 47. També en diversos episodis de *Mein Jahrhundert* es produeix un collage de cites quan el narrador protagonista és un escriptor o pensador. A un nivell oposat trobem argots conjuminats per l'autor, com ara el "Rattenwelsch" que farien servir les futures senyores del planeta, i que Miguel Sáenz va denominar "ratigonza".

Més enllà de la invenció creativa, la presència de molts àmbits de la vida real, de l'activitat científica, professional, esportiva, etc., queden remarcats a través del seu llenguatge específic, amb una terminologia que sovint comporta coneixements força detallats de l'àmbit: així, ens apareix l'oceanografia a *Die Rättin*, la història a *Der Butt*, i més específicament la de la Guerra dels Trenta Anys a *Das Treffen in Telgte*, i evidentment la referida a la guerra més propera, contemporània a l'autor, present en gran part de la narrativa.

De forma més específica apareixen la iconografia i l'escultura a *Unkenrufe*: gràcies al protagonista masculí, un historiador especialitzat en l'estudi de les làpides mortuòries de Danzig (ben bé una autoreferència a Grass com a escultor que va aprendre l'ofici en un taller dedicat a l'art funerari), i la professió de restauradora de la protagonista femenina.

Un altre àmbit sovintejat és la problemàtica ecològica, amb el rebuig actiu de l'energia nuclear, i la denúncia de la pluja àcida que destrueix els boscos i que es tematitza en l'obra gràfica i en el dietari il·lustrat *Totes Holz*, traduït al castellà com a *Madera muerta*, un títol aparentment senzill, però complex i polisèmic, ja que aquest mot, Holz, també equival a "bosc" o "llenya", i a la vegada al·ludeix a la frase feta "auf dem Holzweg sein", que podem entendre com "anar errat" i que a la vegada ens remet a Heidegger, que jugava amb la

noció dels “camins del bosc” i la interpretació alternativa que implica “anar per mal camí”.

Fins i tot en una obra declaradament autobiogràfica com és *Beim Häuten der Zwiebel*, s'entrellacen trames derivades de les obres narratives, o bé episodis difícilment creïbles, que Grass justifica recolzant-se en la tradició goethiana de *Dichtung und Wahrheit*. El narrador parla de si mateix en altres èpoques tant en primera com en tercera persona, tot invocant “die Dame Erinnerung”, que ha de prestar ajuda al “Gedächtnis”, que per contra tendeix a modificar els fets del passat. Per tal d'objectivar-se a si mateix, li cal recórrer a mitjans externs: les capes de la ceba que van descobrint-ne de noves a mesura que la desfulla i en van sorgint els records, o la peça d'ambre de la mar Bàltica que conté un insecte encapsulat, metàfora d'uns records tan llunyans per a l'adult que ja les motivacions juvenils li resulten inaccessibles.²⁴ Vet aquí la primera mostra d'aquesta temàtica que apareix a l'obra, en la qual podreu observar una tria d'equivalències entre els conceptes “memòria” i “record”, “Gedächtnis” i “Erinnerung”, que sembla del tot errada

Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden neigt sie und schmückt gerne, oft ohne Not. Sie widerspricht dem Gedächtnis, das sich pedantisch gibt und zänkisch rechthaben will.

Wenn ihr mit Fragen zugesetzt wird, gleicht die Erinnerung einer Zwiebel, die gehäutet sein möchte, damit freigelegt werden kann, was Buchstab nach Buchstab ablesbar steht: selten eindeutig, oft in Spiegelschrift oder sonstwie verrätselt.

A la memòria li agrada el joc de fet i amagar dels infants. S'entafora als racons. Tendeix a dissimular i embellir, sovint sense necessitat. Contradiu el record, que es comporta amb pedanteria i s'hi baralla perquè vol tenir la raó.

Si l'assetgen amb preguntes, la memòria s'assembla a una ceba, que cal anar desmuntant capa per capa per deixar al descobert tot el que s'hi pot llegir lletra a lletra: rarament inequívoc, sovint en escriptura invertida o transformat d'alguna altra manera en un enigma.²⁵

Aquest fet em permet aportar una anècdota característica de la motivació de l'autor per les trobades, que no era tant aconseguir una precisió entomològica en la correspondència entre elements com una correlació fluida i que fos encara acceptablement idiomàtica en la llengua d'arribada, sense falsejar la intenció del text de partida. Com es pot apreciar en un punt posterior a la cita indicada, el record està personificat en una dona, “die Dame Erinnerung”,²⁶ aprofitant que el mot és de gènere femení, mentre que la memòria (“das Gedächtnis”, neutre) no rep un tracte metafòric semblant. Ara bé, en català

²⁴ Aquesta dificultat de retornar al passat, que obliga a recórrer a eines com ara l'ambre o les clofolles de la ceba i enfronta el record amb la memòria, apareix reiteradament a l'obra, però es tematitza especialment als fragments segon i tercer del primer capítol. (*Beim Häuten der Zwiebel*, 8-11; *Tot pelant la ceba*, 8-10).

²⁵ *Beim Häuten der Zwiebel*, 8-9; *Tot pelant la ceba*, 8-9.

²⁶ Concretament, a la p. 64 de l'original.

l'atribució de gènere no s'hi adiu gens ni mica, i per tant vaig preguntar en aquella trobada tan multitudinària si era preferible mantenir la imatge femenina canviant “record” per “memòria”, o bé si l'autor donava més importància a l'equivalència terminològica: la resposta va ser que l'important era mantenir la figura al·legòrica, i per tant triar el mot femení.

Ara bé, com ja hem esmentat, un dels llocs on es fa més difícil resoldre problemes lingüístics i culturals és el títol, per la posició exposada, la brevetat imprescindible, la càrrega al·lusiva, la funció referencial i apel·lativa...²⁷ Així, Joan Fontcuberta i Miguel Sáenz, que ja havien hagut de trobar una solució a *Ein weites Feld*, amb tot el conjunt de referències que agrupava, es van haver d'enfrontar amb la noció que dona títol a *Unkenrufe*, reflectida amb molt d'encert amb *Mals averanys / Malos presagios*. De fet, tot el llibre està dominat per la presència del terme “Unke” i les seves connotacions de predicció negativa, de portar mala sort. Ara bé, per nosaltres tant una “Unke” com una “Kröte” és un gripau (o un calàpot, d'acord amb la meua procedència dialectal), i hem de capbussar-nos en la zoologia (o almenys fer dreuera amb la Viquipèdia) per tal d'assabentar-nos que aquests amfibis de la família dels anurs són diferents entre si. Així, el terme “Unke” remet a un amfibi de la família dels discoglòssids, i concretament “Rotbauchunke” en el cas d'una “*Bombina bombina*”, cosa que seria un gripau raucador de ventre de foc, si bé aquesta família inclou també bestioles que nosaltres anomenem granotes, tòtils o gripaus. “Kröte”, en canvi, només apareix com a gripau, de diverses menes: gripau comú (*Bufo bufo*); gripau corredor (*Bufo calamita*); gripau verd (*Bufo viridis*).²⁸

De cara a la traducció, pensaríem que tant se val un gripau com un altre. Però el mot “Unke” i el verb “unken” tenen connotacions molt negatives, i es poden aplicar a aquelles persones que sempre criden el mal temps. En canvi, una “Kröte” es pot utilitzar col·loquialment en el sentit de tenir calés, o designar una dona jove i maca, etc.; precisament, aquesta bestiola és el príncep encantat dels contes que una fada dolenta ha convertit en un gripau, i està esperant el petó d'una noia bonica per a poder recuperar la forma original i casar-se amb ella: és a dir, que porta bona sort. D'aquí que el to de la novel·la ja quedi reflectit en el títol, tant en alemany com en català i castellà, si bé gràcies a mitjans diversos en original i traduccions.

Hi hauria molts més aspectes i anècdotes a comentar, perquè les trobades amb Grass i el seu entorn i la confrontació amb els seus textos van ser activitats intenses i memorables; tant de bo hi hagi alguna ocasió de tornar-lo a traduir, i si fos possible, (ja posats a demanar, fins i tot demanaria la lluna en un cove!), trobar alguna editorial que em permetés fer l'intent de traslladar al català els seus poemes.

²⁷ Un aspecte molt ben estudiat per Christiane Nord (1989).

²⁸ Per a més informació vegeu *Història Natural dels Països Catalans* 1987: 70-74.

BIBLIOGRAFIA

A) Obres de Günter Grass publicades en català, per ordre d'aparició:

- GRASS, G. (1968), *El gat i la rata*, [*Katz und Maus*], Barcelona, Edicions 62, (Traducció de Carles Unterlohner i Caterina Calafat).
- GRASS, G. (1983), *Anestèsia local*, [*Örtlich betäubt*], Barcelona, Edicions 62, [Traducció de Jordi Moners]
- GRASS, G. (1992), *Mals averanys*, [*Unkenrufe*], Barcelona, Cercle de lectors, [Traducció de Joan Fontcuberta]
- GRASS, G. (1993), *El timbal de llauna*, [*Die Blechtrommel*], Barcelona, Edicions 62, [Traducció de Joan Fontcuberta]
- GRASS, G. (1997), *Una llarga història*, [*Ein weites Feld*], Barcelona, Edicions 62, [Traducció de Joan Fontcuberta]
- GRASS, G. (1999), *El meu segle*, [*Mein Jahrhundert*], Barcelona, Edicions 62, [Traducció de Pilar Estelrich]
- GRASS, G. (2003), *Com els crancs*, [*Im Krebsgang*], Barcelona, Edicions 62, [Traducció de Joan Fontcuberta]
- GRASS, G. (2007), *Tot pelant la ceba*, [*Beim Häuten der Zwiebel*], Barcelona, Edicions 62, [Traducció de Pilar Estelrich]
- GRASS, G. (2009), *La caixa dels desitjos*, [*Die Box*], Barcelona, Edicions 62, [Traducció de Pilar Estelrich]

B) Altres obres de Günter Grass citades en el text i no traduïdes al català:

- GRASS, G. (1977), *Der Butt*, Darmstadt / Neuwied, Luchterhand
- GRASS, G. (1980), *Kopfgewürten oder die Deutschen sterben aus*, Darmstadt / Neuwied, Luchterhand
- GRASS, G. (1986) *Die Rättin*, Darmstadt / Neuwied, Luchterhand
- GRASS, G. (1990) *Totes Holz*, Göttingen, Steidl
- GRASS, G. (1997), *Fundsachen für Nichtleser*, Göttingen, Steidl
- GRASS, G. (2003), *Günter Grass – Helen Wolff: Briefe 1959-1994*, Ed. Daniela Hermes, Göttingen, Steidl.
- GRASS, G. (2010), *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung*, Göttingen, Steidl
- GRASS, G. (2012), *Eintagsfliegen. Gelegentliche Gedichte*, Göttingen, Steidl
- GRASS, G. (2015), *Vonne Endlichkeit*, Göttingen, Steidl

C) Bibliografia d'altres autors.

- BRIGUGLIA, C. (2013), *Dialecte i traducció literària. L'exemple dels traductors catalans*, Vic, EUMO.
- ESTELRICH I ARCE, P. (2002/2008), "Ein irdischer Schutzheiliger", a Frielinghaus (ed.), pp. 142-147.
- ESTELRICH I ARCE, P. (2010), "Una declaració de amor a la lengua alemana: Grimms Wörter, de Günter Grass", a *Revisiones. Revista de crítica cultural*, 6: 43-48.

- ESTELRICH I ARCE, P. (2014), "Günter Grass auf Katalanisch", a *Littera Borealis. Edition zur Zeitgenössischen Literatur im Norden*, 14, número monogràfic dedicat a G.Grass, pp. 36-38.
- ESTELRICH I ARCE, P. (2014), "Una petita incursió en la lírica de Günter Grass", a *Anuari TRILCAT*, 4: 81-101.
- ESTELRICH I ARCE, P. (2016), "En record de Günter Grass. Presentació de la darrera obra elaborada totalment per ell: *Vonne Endlichkeit*. Göttingen: Steidl Verlag, 2015", a *Anuari TRILCAT* 6, pp. 115-127.
- FRIELINGHAUS, H. (editor) (2002/2008), *Der Butt spricht viele Sprachen. Grass-Übersetzer erzählen*, Göttingen, Steidl.
- Història Natural dels Països Catalans*, vol. 13 (1987), *Amfibis, rèptils i mamífers*, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana.
- IBSEN, E. [sic] (1936), *Peer Gynt*. Adaptació de Ventura Gassol i Joan Puig i Ferrer, Barcelona, Barcino.
- NORD, C. (1993), *Einführung in das funktionale Übersetzen. Am Beispiel von Titeln und Überschriften*, Tübingen, Francke.
- VAN LAWICK, H. (2009), *Manual de traducció alemany-català*, Vic, EUMO, UAB. UJI, UPF, UVic.