
Gabriel Ferrater: *Papers d'Hamburg*. Deu textos en alemany

*a cura d'Assumpta Terés **

De la temporada que Gabriel Ferrater va passar a Hamburg, treballant-hi com a lector, n'ha quedat constància en un total de cent cinc textos que s'han conservat als arxius de Rowohlt Verlag. Es tracta en la majoria dels casos d'informes sobre llibres publicats en editorials estrangeres –en anglès, espanyol, francès, italià i portuguès. Hi ha també alguna valoració d'algun manuscrit alemany inèdit, i unes notes –sembla ser que escrites més o menys per pròpia iniciativa– sobre dos autors en general: una, sobre el pintor i escriptor ocasional José Gutiérrez Solana, una altra sobre Raymond Roussel, i una altra sobre la sèrie de novel·les policíaqes *Fantômas* de Souvestre i Allain.

Els primers d'aquests reports porten data del 14 de juliol de 1963, i els darrers són del 18 d'abril de 1964. N'hi ha sis sense data. No n'hi ha cap del gener i febrer del 1964 –mesos que Ferrater sembla que va passar a Barcelona intentant aconseguir un visat necessari per a regularitzar la seva situació legal a Alemanya (permís de residència i autorització laboral).

La major part de llibres dels quals informa són llibres de ficció: novel·les o bé reculls de narracions, n'hi ha d'algun de poesia i uns pocs sobre obres no literàries –política, història, art.

Dels cent cinc textos conservats, noranta-cinc són escrits en anglès, els deu restants en alemany.

* Agraïxo a les senyores Manuela Heise i Christa Loose i al senyor Hans Georg Heepe de Rowohlt Verlag la seva amabilitat en facilitar-me l'accés a l'arxiu de l'editorial Rowohlt i en oferir-me altres informacions.

Aquests escrits representen, doncs, un bloc més dins el conjunt de l'obra de Gabriel Ferrater —tan dispersa i fragmentària en la seva transmissió com coherent en el seu sentit essencial—, que enllaça directament amb els reports sobre llibres recollits ja per Joan Ferraté en el volum *Papers, cartes, paraules* (Barcelona 1986). Cronològicament, se situen ben bé al mig de l'etapa documentada en aquest apartat —que va del 1961 al 1972. Quant al seu contingut, són també —tal com qualificava Joan Ferraté els de Seix Barral en una nota introductòria— «divertits [sobretot els que eren escrits expressament per a ell], competents i assenyats»; la novetat en aquests inèdits és que les circumstàncies hi han afegit la gràcia que pot tenir de retrobar-hi el Ferrater més genuí expressant-se en una llengua estrangera i l'interès que pugui oferir el canvi de perspectiva que, en certs moments, l'adequació al destinatari dels informes havia d'imposar.

Com a canvi de perspectiva podria entendre's, en un terreny purament pragmàtic, la necessitat d'ajustar els judicis a les característiques d'un mercat diferent —sense, per exemple, la incidència tan radical de la censura—; o bé, a un altre nivell, l'enfocament específic, des d'un angle exterior, dels informes sobre literatura hispànica (n'hi ha sobre llibres de Castillo Puche, Martín Gaité, Martín Santos, Carpentier, Sarduy).

Però més que l'estricta canvi de perspectiva,¹ és l'allunyament del propi entorn cultural i la manca d'una complicitat literària prou natural en el seu nou marc d'operació allò que el devia obligar a majors explicitacions en els seus informes. Bé, aquesta és una primera impressió general i caldrà estudiar aquests escrits amb més detall per a veure fins a quin punt, i de quina manera, els sobreentesos dels reports fets a casa vénen a expressar-se concretament en els papers d'Hamburg.

En qualsevol cas, és precisament el fet de poder detectar com Ferrater defineix la seva pròpia posició literària una de les coses més interessants per a l'imprevist lector actual d'aquests papers.

Uns textos d'unes característiques tan singulars —escrits més aviat a correuita, sota la pressió implacable d'un calendari laboral amb mòbils arbitraris, dictats per la casualitat i l'atzar, redactats amb l'única aspiració de ser un simple comunicat funcional i destinats a anar a parar al fons d'un arxiu— poden oferir un valor documental únic. En aquestes condicions, la reacció directa davant d'un text no triat personalment pot posar en descobert les qualitats intel·lectuals pròpies més autèntiques.

Les dificultats d'intentar fer una selecció de tot aquest material, prou breu com per a encabir-la dins el marc d'una publicació periòdica i prou representativa i coherent com per a mostrar el valor d'aquests escrits —tenint en compte la gran quantitat de textos existents interessants per un motiu o altre—, m'han convingut de la necessitat de fer un estudi i edició posterior de tot el conjunt dels textos. El seu caràcter desigual i variat feia difícil trobar un criteri unitari que justificués una determinada compilació i que establís unes línies clares de delimitació, impossibles d'aplicar sense recança.

Feliçment, el fet oportunitíssim que justament deu d'aquests textos tenien l'insòlit tret comú d'estar escrits en alemany m'ha fet decidir de presentar-los

1. Vegeu el comentari de G. Ferrater en una carta al seu germà: «els alemanys tenen d'Espanya tant de coneixement com els espanyols del Japó, i això porta que, mentre Michael Butor o Alberto Moravia van saber que jo era un escriptor al cap de deu minuts de conversa, cap alemany no se n'ha adonat mai: no hi ha termes de referència meus que ells puguin percebre.» (*Papers, cartes, paraules*, Barcelona 1986, p. 401.)

tots junts, com a curiositat deliciosa que em sembla que són. Prou diferents entre ells, alguns més divertits o més amens que uns altres, però tots, crec, força interessants, si més no pel singular experiment lingüístic que representen. No n'hi ha cap d'entre ells que sigui un elogi decidit del llibre de què s'ocupa, i això és una llàstima, perquè és justament en els casos en què Ferrater queda ben impressionat que ofereix els reports més substanciosos; ara, tenir l'humor d'escriure una cosa tan divertida sobre una novel·la tan ensopida com sembla que deu ser *La chasse au mérou* (vid. núm. 4) no deixa de tenir el seu mèrit.

Quan Gabriel Ferrater escrivia el primer d'aquests textos en alemany tot just feia dos mesos que era a Hamburg; això vol dir que per a poder expressar-se amb el nivell de llengua en què s'expressa ja devia haver adquirit la major part dels seus coneixements lingüístics abans d'arribar-hi, i hi ha prou raons per a suposar que els degué adquirir gairebé exclusivament a través de la lectura. De fet, és el caràcter culte i llibresc del llenguatge que utilitza amb una singular barreja de to directe, conversacional –imposat segurament per la funció de comunicar intern del text–, allò que més crida l'atenció després d'una primera lectura.

Alguns dels trets lingüístics més recurrents en aquests escrits i que són justament un exponent d'aquestes dues tendències oposades són:

- l'ús de formes exclusivament literàries, o del llenguatge escrit, com ara: «*mittels derer*», «*obgleich*», «*nimmer*»,
- la freqüent construcció d'oracions en subjuntiu –*Konjunktiv*–, en alguns casos una mica forçada, allunyada de la parla habitual,
- la manca d'inversió subjecte-verb en les oracions precedides d'un complement circumstancial, només acceptable en la llengua col·loquial quan es fa la pausa necessària,
- la manca de concordança estricta entre un pronom relatiu i el seu antecedent, com de vegades en el llenguatge col·loquial.

D'altra banda, s'hi noten també els intents de trobar una forma pròpia, personal d'expressió, per exemple, en el reeixit neologisme que apareix al text sobre la novel·la de Creeley «*herausgekünstelt*», també en la transgressió conscient de normes gramaticals com a mitjà estilístic –vegeu l'informe sobre *Le hasard abolit le hasard* de Deslandes, on amb l'omissió de l'article obligatori aconseguen un efecte paròdic molt intencionat.

Un altre exemple d'habilitat el trobem en el text sobre *La chase au mérou* de G. Limbour, en la manera com construeix la frase que parla de la boira que envaeix l'ambient de la novel·la, encadenant complements i coordinacions amb la mateixa parsimònia obsoleta que ell delata en l'obra. La ironia d'aquesta oració, la manera com parla de la darrera noia de la novel·la que es va comprar un vestit blanc el 1943 abans de sentir «la bona nova dels *blue-jeans*», la crítica oberta a l'emboirament del novellista i la seva solemne jocositat en la declaració de solidaritat final amb l'arquebisbe líric, ens retornen aquí el Ferrater més autèntic. El més crític, lúcid i divertit. Tot i els petits lapsus gramaticals.

Presento els textos originals sense cap modificació important, tret de l'esmena dels errors tipogràfics i ortogràfics més evidents. Les irregularitats gramaticals principals les he anotades a peu de pàgina. La traducció que en faig s'ajusta al màxim de literalitat possible.

Hamburg, gener de 1992

ASSUMPTA TERÉS

Brigid Brophy
The finishing touch

(Secker & Warburg)

Es scheint mir, als ob diesmal Brigid Brophy es zu weit getrieben habe, –oder vielleicht sollte man richtiger sagen, sie habe es gerade nicht weit genug getrieben: sie ist in ihrer Selbstgefälligkeit steckengeblieben. Allzu froh, sich selbst fähig zu sehen, unablässig und unermüdlich winzige Witze hervorzubringen, sie hat ¹ gern die unangenehme Tatsache vergessen, dass etwas mehr dafür erforderlich wäre, dass das, was aus ihrer Taschenspielererei entstanden ist, für ein Buch gelten könnte.² Ich habe nicht einmal «für einen Roman» gesagt, weil es unberechtigt gewesen wäre, ihr eine Absicht aufzubürden, die sie offenbar niemals gehegt hat. Was sie zusammenzustückeln versuchte, war nur ein kleines ironisches Phantasiestück, nach Max Beerbohms und Ronald Firbanks Muster. Aber nicht einmal das ist ihr gelungen. Auf dem ersten Blick, es scheint,³ als ob sie die Erledigung ihrer Aufgabe gewissenhaft genug geplant hätte. Um nichts mehr als das Nötigste aufs Spiel zu setzen, fährt sie nur noch über gut geprüfte Schiene; aus *Zuleika Dobson* nimmt sie die Karikatur der englischen Jugendlichen als immer nur snobistische und erotisch Besessene, aus Ronald Firbank nimmt sie die homosexuelle ironische Unverschämtheit (nur dass hier Mädchen es sind,⁴ die den Spass treiben), keinen Augenblick ist Colettes Claudine ganz vergessen, und ich kann selbst mich ⁵ eines alten Films von Anthony Asquith erinnern, wo man sehr wohl dies Buch tückisch vorausgeahnt sehen dürfte, indem ⁶ dort eine englische *finishing-school* in Südfrankreich als Handlungsrahmen, und die Erwartung einer *royalty* als Handlungstriebfeder, beide schon dawaren. Mag ein solches Vorbereitungsfeuer der Nachahmungen übermässig erscheinen angesichts des bescheidenen Zwecks, das schlimmste ist aber dennoch, dass nachher Brigid Brophy die wirkliche Besetzung des Feldes nimmer erlangen kann. Um nicht mehr bildlich zu sprechen, die Wahrheit ist, dass Brigid Brophy über eine eigene Art des Humors verfügt, wie der Roman *Flesh* es erscheinen lässt, aber die ist sehr verschieden von der Beerbohm- Firbankschen Art, und ihr Nachahmungsversuch war von vornherein zum Scheitern verdammt. Was ihr gelungen ist –eine Reihe parodierender Einfälle und Witze, die sich gerade hübsch ausnehmen würden, wenn sie eine entsprechende Anreihung der Martinis begleite-

1. Hi ha d'haver inversió verb-subjecte, o sigui: «hat sie.»

2. Anacolut. Sembla que hauria de dir «als das, was aus ihrer Taschenspielererei entstanden ist, um etwas daraus zu machen was für ein Buch gelten könnten».

3. Hauria de dir «scheint es».

4. Hauria de dir «dass es hier Mädchen sind».

5. Col·locació errònia del «selbst». Hauria de dir: «ich selbst kann mich...», o bé «ich kann mich selbst...».

6. Segurament confós amb *in dem*, referint-se al film d'Asquith. «Indem» només pot ser conjunció temporal o modal (vegeu *Duden Grammatik*, Mannheim 1984). De tota manera, «in dem» hauria anat millor en lloc del «wo» amb què comença la completiva anterior, i aquí s'hi adiria més una conjunció explicativa –com ara «da»–, o bé una de causal –com «weil». El diccionari Slaby/Grossmann recull també com a possible acceptió en alguna forma dialectal de l'alemany del sud el significat «da ja» de l'alemany estàndard, equivalent al «puesto que» espanyol. Potser és en aquest sentit que l'usava Ferrater.

Brigid Brophy
The finishing touch

(Secker & Warburg)

Em fa l'efecte que aquesta vegada Brigid Brophy ha anat massa lluny —o bé potser, més aviat, no n'hi ha anat prou, de lluny: s'ha quedat encallada en la seva pròpia autocomplaença. Massa contenta de veure's capaç de fer incansablement brometes sense parar, ha volgut oblidar que cal alguna cosa més que tot el que ha sortit dels seus jocs de mans per a fer un llibre. Ja no dic «una novella», perquè seria injust de carregar-li una intenció que ella, òbviament, no va tenir en cap moment. El que ella intenta muntar és una petita peça irònica i fantàstica, seguint el model de Max Beerbohm¹ i Ronald Firbank.² Però no se n'ha sortit. Al primer cop d'ull sembla com si hagués planejat la seva feina prou a consciència. Per no arriscar-se més del necessari, roda només sobre terreny conegut: de *Zuleika Dobson*³ en pren la caricatura del jove anglès com l'etern esnob i obsès sexual, de Ronald Firbank en pren el desvergonyiment homosexual irònic (només que aquí són noies les burletes), en cap moment no s'oblida la *Claudine* de Colette, i jo mateix em recordo encara d'una vella pel·lícula d'Anthony Asquith⁴ en la qual, maliciosament, aquest llibre s'hi podria veure ben bé anticipat. Allí ja hi trobàvem el mateix marc d'acció: una *finishing-school* anglesa al sud de França i, com a mòbil, l'expectativa d'una «royalty». Tots aquests preparatius per a la descàrrega de foc de les imitacions poden semblar ja massa desproporcionats davant d'un objectiu tan modest, però el pitjor és que, després de tot, Brigid Brophy no arriba a assolir mai la total ocupació del camp de batalla. Deixant de parlar en imatges, la veritat és que Brigid Brophy disposa d'un humor propi ben peculiar, com ja mostra la seva novella *Flesh*,⁵ però aquest humor és força diferent del de Beerbohm o Firbank, i així, el seu intent d'imitació estava de bon principi condemnat al fracàs. El que ha aconseguit —una sèrie d'ocurrències i acudits paròdics, que farien molt bon efecte si anessin

1. *Max Beerbohm* (1872 - 1956), caricaturista i escriptor dandi, que en la línia de la millor tradició humorística britànica captà i parodià incomparablement els trets més afectats i absurds de personatges cèlebres contemporanis seus.

2. *Ronald Firbank* (1886 - 1926), novel·lista britànic que tingué una certa importància com a innovador literari sobretot pel seu ús del diàleg i per la concisió de les seves tècniques narratives. Les seves novel·les són comèdies costumistes d'una fantasia molt peculiar i d'un humor verbal excèntric personalíssim.

Ferrater el cita també en una de les cartes (amb data 17-VII-1962) que Helena Valentí va publicar a «El País, Quadern» del 28-VI-1987.

3. *Zuleika Dobson*, novel·la de Max Beerbohm, apareguda el 1911. És una caricatura burlesca de la vida universitària a Oxford. Segons Beerbohm mateix, el llibre no el va escriure com a sàtira de l'instint gregari, de la coqueteria femenina i de l'esnobisme, sinó únicament com una pura fantasia.

4. *Anthony Asquith* (1902 - 1967), prolífic realitzador cinematogràfic britànic, autor d'una obra situada entre el victorianisme i l'època de postguerra, caracteritzada per un esteticisme teatral molt decorativista i per la defensa d'uns valors humanístics típicament burgesos.

5. De *Flesh*, una altra novel·la de Brophy, Ferrater en recomana la traducció en un report força engrescador de l'1-IX-1963. Encara n'hi ha un altre sobre una tercera novel·la de la mateixa autora: *Black ship to hell*.

ten-, dürfte sie wohl drucken lassen,⁷ um, vielleicht damit ihre Freunde zu beschenken, aber eine verkäufliche⁸ englische Ausgabe besagt schon eine Übertreibung, und eine Übersetzung würde die Verdoppelung der Übertreibung besagen.⁹

15.9.63

7. Hauria de dir «*hätte sie wohl drucken lassen dürfen*».

8. «*verkäuflich*» és poc usual en aquest sentit. Més corrent seria «*eine englische Ausgabe auf dem Markt*».

9. Ha de dir «*bedeuten*» en lloc de «*besagen*». En molts casos aquests dos verbs poden utilitzar-se

acompanyats d'una corresponent renglera de Martinis—, ho hauria pogut fer imprimir potser per a obsequiar els seus amics, però una edició anglesa a la venda és ja una exageració, i una traducció significaria una doble exageració.

15.9.63

indistintament, però l'ús de «*besagen*» es veu afectat per una limitació important: només pot dir-se de coses concretes i no de fets eventuais, inexistents, com és el cas aquí en referir-se a «*Übersetzung*».

John Dos Passos
Brazil on the move

(Doubleday)

Es ist keineswegs angenehm, das zu betrachten, was John Dos Passos jetzt geworden zu sein scheint. Auf Seite 12 dieses Buches, die Schilderung eines aus Europa geflüchtigen und in Brasilien geborgenen Rabbiner schliesst mit dem Satz: «*Only in Brazil had he come to understand the meaning of freedom*». Zugegeben, dass Dos Passos niemals für einen sehr sorgfältigen Stilist gelten könnte, es wirkt dennoch ziemlich anstossend, ihn solch ein abgedroschenes Zeitungschreiberisches Schlagwort verwenden zu sehen. Man ist bestimmt berechtigt, sich die Frage zu stellen, in welche Hände er gefallen sei, und was überhaupt er aus Brasilien zu kriegen meinte. Die Antwort ist auf Seite 13 zu finden: *Time-Life* heisst die halbgöttliche Agentur, die ihn dorthin gesandt hatte.

Und der Luce-Passos, der dies Buch zu verfassen verstanden hat, bewirbt uns mit der Beschreibung eines verdammt merkwürdigen Landes. Er ist einerseits darauf aus, vor der kommunistischen Gefahr zu warnen. Andererseits aber, seine Sache ist es, amerikanische Investitionen für Brasilien zu werben. Beide Absichten zeigen nun eine unheimliche Neigung, in Widerstreit miteinander zu geraten, und der armselige Luce-Passos wird immer hinausgejagt, bis er in beinahe surrealistischen Unwirklichkeiten sich niederzulassen versuchen muss.¹ Seine Beschreibung der *favelas*, der Bretterbudenvorstädte, klingt wie eine Hirtenidylle (S. 31):

«*Some of the shacks are well built and prettily painted. The views are magnificent. Their owners take pride in their dwellings and fight like tigers to retain possession of them. The main trouble is the lack of water and light. There is no garbage disposal, no sewerage. The police don't dare penetrate; but at that you are probably safer in a Rio favela than in Central park in New York or on a side street in Washington, D.C.*»

Dass, in einem solchen Land, es zu nichts Unheilbares² kommen darf, versteht sich. Aber auf Unangenehmes könnte man stossen, und das, merkwürdigerweise, vorbereitet durch Leute, die täglich ihr Bad nehmen (S. 45):

«*...the Communist movement here is like your Mr. Wallace's party in the States. It flourishes in the best society*».

Immerhin, solche Leute werden keine grossen Hindernisse bereiten, bevor sie sich bestechen lassen, und der Luce-Passos ist selbst imstande, uns den richtigen Vermittler für den Verhandlungen³ zu vorstellen.⁴ Der, *Brazil's most accomplished anti-Communist* (S. 139), ist ein gewisser Carlos Lacerda, der sieht wie

1. Col·locació poc usual. Més habitual seria «bis er versuchen muss sich in beinahe surrealistischen Unwirklichkeiten niederzulassen».

2. «Unheilvollen» en lloc de «Unheilbares».

3. «für die Verhandlungen».

4. «vorzustellen».

John Dos Passos
Brazil on the move

(Doubleday)

No és pas gens agradable d'observar el que sembla ser que ha esdevingut ara John Dos Passos. A la pàgina 12 d'aquest llibre, la presentació d'un rabi fugitiu d'Europa que es refugia al Brasil acaba amb la frase: «*Only in Brazil had he come to understand the meaning of freedom.*» D'acord, que Dos Passos no va destacar mai com a excellent estilista, però fa força angúnia veure'l utilitzar un tòpic periodístic tan trivial. Sembla ben justificat de preguntar-se en quines mans ha caigut i què és el que es pensava treure'n, del Brasil. La resposta es troba a la pàgina 13: *Time-Life* és el nom de l'agència semidivina que l'hi ha enviat.

I el Luce-Passos¹ autor d'aquest llibre ens obsequia amb la descripció d'un país ben estrany. D'una banda, es proposa d'advertir del perill comunista; de l'altra, però, el que pretén és atreure inversors americans al Brasil. Aquestes dues intencions mostren una tendència alarmant a entrar en conflicte l'una amb l'altra, i el pobre Dos Passos es veu sovint encaçat i ha d'acabar intentant refugiar-se en tergiversacions gairebé superrealistes. La seva descripció de les *favelas*, les barraques de la perifèria, sembla gairebé un idilli pastoral (p. 31):

«Some of the shacks are well built and prettily painted. The views are magnificent. Their owners take pride in their dwellings and fight like tigers to retain possession of them. The main trouble is the lack of water and light. There is no garbage disposal, no sewerage. The police don't dare penetrate; but at that you are probably safer in a Rio Favela than in Central Park in New York or on a side street in Washington, D.C.»

Que en un país com aquest no hi ha de poder passar res de fatal, és ben evident. Però un podria ensopegar amb alguna cosa desagradable. Curiosament propiciada per gent que es banya cada dia (p. 45):

«...the Communist movement here is like your Mr. Wallace's party in the States. It flourishes in the best society.»

Tanmateix, aquesta gent no suposarà pas cap gran entrebanc abans de deixar-se subornar, i el Luce-Passos mateix pot presentar-nos l'intermediari idoni per als tractes necessaris. El «*Brazil's most accomplished anti-communist*» (p. 139) és un tal Carlos Lacerda, que sembla una espècie de Huey Long:² un caporal de comarca que espera esdevenir un gran líder («*He has charm, good looks, and reckless personal courage*», p. 144). L'única intenció seriosa que podria descobrir en aquest llibre és la de promoure la candidatura presidencial de Lacerda; i, com que no podrà influir directament sobre els electors brasilers, cal suposar que el

1. Henry Robinson Luce (1898 - 1967), editor nord-americà, creador de l'imperi editorial que publicà les revistes «Time», «Fortune» i «Life».

2. Huey P. Long (1893 - 1935), polític nord americà (governador de la Louisiana i senador)

eine Art Huey Long aus:⁵ ein Gauleiter, der sein eigener Führer zu werden hofft («He has charm, good looks, and reckless personal courage», S. 144). Die einzige ernste Absicht, die ich in diesem Buch entdecken könnte, ist, dass es Lacerdas Präsidentschaftskandidatur fördere; und, da es keinen brasilianischen Wähler unmittelbar beeinflussen wird, muss man annehmen, dass es auf amerikanische Investoren gezielt wird. Die Aussichten sind glänzend («Growing enthusiasm for his presidential candidacy in 1965 is reported from Sao Paulo», S. 177), aber die Bemühungen des Luce-Passos erscheinen mir ziemlich überflüssig: die richtigen Kontakte müssen längst geschaffen worden sein, da es angeblich (S. 176 ff.) Lacerda war, der Janio Quadros stürzte. Aber mehr Geld ist dringend erforderlich, viel mehr Geld:

«Modern Communism, what in Brazil you might call the Fidel Castro mentality, is an obsession of the intellectuals. Politics is, after all, the ladder to success... The anti-Communists mostly have to work gratis. The Communists get paid in various ways; travelling expenses to meetings, travel to Cuba or the Soviet Union, board and lodging during indoctrination courses. If they write articles they are sure to get them published. A writer who doesn't offend the Communists finds his books get a good press...» (S. 183 f.).

Das Buch ist sowieso nicht so widerwärtig, wie es lächerlich ist; und ich weiss leider keinen besseren Trost dafür.

15.9.63

5. «der wie ein Art Huey Long aussieht».

llibre es dirigeix a possibles inversors americans. Els pronòstics són ben brillants («*Growing enthusiasm for his presidential candidacy in 1965 is reported from São Paulo*», p. 177), però els esforços del Luce-Passos em semblen bastant superflus: els contactes necessaris ja fa força temps que deuen haver estat establerts, ja que suposadament (p. 176 i ss.) fou Lacerda qui va derrocar Janio Quadros. Però el que cal urgentment són més diners, molts més diners:

«Modern Communism, what in Brazil you might call the Fidel Castro mentality, is an obsession of the intellectuals. Politics is, after all, the ladder to success... The anti-Communists mostly have to work gratis. The Communists get paid in various ways: travelling expenses to meetings, travel to Cuba or the Soviet Union, board and lodging indoctrination courses. If they write articles they are sure to get them published. A writer who doesn't offend the Communists finds his books get a good press...» (p. 183)

De tota manera, el llibre no és tan repellent com ridícul; i per desgràcia no hi sé trobar cap millor consol.

15.9.63

conegut pel seu populisme demagògic amb el qual intentava desviar l'atenció de les seves tendències dictatorials i dels seus mètodes autocràtics.

Louis Guilloux
La maison du peuple & compagnons

(Grasset)

Ich halte Louis Guilloux für einen sehr achtbaren Schriftsteller, selbst wenn sein «Populismus» nicht gerade aufregend klingen sollte: seine Bemühung, ein treues Bild aufzuzeichnen der Lebensformen und –umstände der französischen Arbeiter, und zwar der normaleren und traditionsreicheren und am wenigsten aufsehenerregenden Arbeiter, und an die kleinsten pathetischen Ereignisse zu erinnern, die die anfängliche Geschichte der Arbeiterbewegung ausmachen. Das Ergebnis lohnt oftmals seinen Aufwand an Ehrlichkeit, und er entgeht der Gefahr, in blossen Berichten steckenzubleiben und sich nur an konfessionelle Leserkreise zu wenden.

Oftmals, nicht immer aber. Und die erste und längere dieser beiden Erzählungen ist einer der Fälle, wenn ¹ Guilloux Kunst nicht die Trägheit seines Materials überwinden können hat.² Die Erzählung besteht einfach aus einer Reihe Kindheitserinnerungen, und wir können annehmen, dass sie die wirklichen Erinnerungen des Verfassers darstellen, wenig oder keineswegs künstlerisch umgestellt. Die einzelnen Ereignisse –eine Krankheit der Mutter, die politische Tätigkeit des Vaters, die tägliche Geldnot, zum Ende ³ der Kriegsausbruch– bleiben an sich fast bedeutungslos, und nur die Bewusstsein ⁴ ihres dokumentarischen Wertes kann den Leser wachhalten.

Die zweite Erzählung ist im Gegenteil sehr gut. Sie darstellt ⁵ die Vorbereitungen für den Tod eines Maurers, der einen Herzanfall bekommen hat, und zwar seine eigene Vorbereitungen, und die seiner beiden Gesellen und Teilnehmer mit ihren beiden Frauen. Die Mischung aus eigennützigem Berechnungen, freigebigen Regungen, und reiner animalischer Furcht, wird von Guilloux fein abgewogen, und er versteht sich dazu,⁶ auf die Unterschiede zu hinweisen,⁷ die zwischen dieser Mischung und einer ähnlichen bürgerlichen ⁸ bestehen würden. Eine sehr gute Erzählung. Schade, dass sie nur sechzig Seite lang ist.

15.9.63

1. Anacoluth; en lloc de «*wenn*», hauria de dir *in denen*, concordant amb «*Fälle*».

2. Aquest emfòlic sintàctic és motivat per la sèrie de dificultats coincidents en aquesta frase: a) hi ha una construcció de pretèrit perfet amb modal (que sembla ser una de les construccions alemanyes que més rebellí instintiva provoca en les ments dels parlants de llengües romàniques, perquè se serveix només de l'infinitiu, prescindint absolutament del participi); b) el verb central és un verb amb prefix, que Ferrater ha pres per *trennbar*, però que no ho és (en cas de ser-ho, també seria erroni d'interposar-hi el «*zu*», que només en alguns casos requereix l'infinitiu); c) la negació del predicat; d) el caràcter subordinat de l'oració, que en alemany obliga a col·locar el verb en posició final: «*einer der Fälle in denen Guilloux Kunst die Trägheit seines Materials hat nicht überwinden können*», o bé «*nicht hat überwinden können*». Ara, la millor solució seria traslladar-ho al present, *nicht überwinden kann*.

3. Ha de dir «*am Ende*» i no «*zum Ende*». Preposició erròniament utilitzada potser per l'analogia semàntica amb «*zum Schluss*». «*Zum Ende*» seria només possible si anés acompanyat d'un verb com ara «*kommen*» o «*gelangen*».

4. Confusió de gènere: *das Bewusstsein*. Sembla que –inconscientment– Ferrater ha aplicat el gènere que té el mot en la seva primera llengua. Aquí pot parlar-se d'un lapsus perquè el component final del mot, «*seim*», dona una pista ben clara sobre l'article que cal emprar.

5. «*Darstellen*» és un verb *trennbar*. La frase ha de dir: «*Sie stellt (...) eines Maurers dar*».

Louis Guilloux¹
La maison du peuple & compagnons

(Grasset)

Considero Louis Guilloux un escriptor molt respectable tot i que el seu «populisme» no soni precisament apassionant: el seu esforç per dibuixar un retrat fidel de les formes i condicions de vida dels treballadors francesos i, a més, justament dels més normals i tradicionals i dels més poc sorprenents, i per recordar els detalls patètics més nimis que conformen la història inicial del moviment obrer. El resultat recompensa sovint la sinceritat esmerçada en la feina i l'autor esquiva el perill d'encallar-se en el mer informe i de dirigir-se només a cercles confessionals.

Sovint, però no sempre. I la primera i més llarga d'aquestes dues narracions és un dels casos en els quals l'art de Guilloux no se'n surt de superar l'aridesa del seu material. La narració consta senzillament d'una sèrie de records d'infància, i podem suposar que representen els veritables records de l'autor, poc o gens treballats artísticament. Els únics esdeveniments —una malaltia de la mare, l'activitat política del pare, les necessitats econòmiques diàries, al final, l'esclat de la guerra— resulten gairebé insignificants, i només la consciència del seu valor documental pot mantenir el lector despert.

La segona narració és, en canvi, molt bona. Presenta els preparatius per a la mort d'un paleta que ha tingut un atac de cor, són precisament els seus propis preparatius i els dels seus dos capatassos i socis amb les seves respectives mullers. La barreja de càlculs interessats, gestos generosos, i d'una por purament animal hi apareix ben sospesada i Guilloux reïx a mostrar les diferències que hi hauria entre aquesta barreja i una de semblant en un entorn burgès. Una narració molt bona. Llàstima que sigui de només seixanta pàgines.

15.9.63

1. Hi ha encara un altre report —gairebé el doble de llarg que aquest— sobre un altre llibre de Guilloux: *Le sang noir*, amb data 10-X-1963. Aquí, Ferrater es mostra entusiasmat: «*This is wonderfully good, and I very much regret not having known it until now*» i n'escrivi un informe elogiós —sense deixar de ser crític—, ple d'observacions sàvies sobretot quant a la situació de l'obra en el marc de la literatura universal.

El record d'aquesta impressió apareix també en un dels informes editorials escrits més tard per a Seix Barral: «... la literatura francesa dels anys trenta-tants, i especialment la d'esquerra, és la més morta del món, amb ben poques excepcions (Guilloux!)» (2.71) *Papers, cartes, paraules* (Barcelona 1986), p. 62.

6. «*er versteht es dazu*»; error comès, potser, per l'analogia amb l'expressió «*sich auf etwas verstehen*». El diccionari (*Wabrig*) dona fe de l'expressió «*Sich dazu verstehen*» amb el significat de «decidir-se, estar a punt, preparat per a fer una cosa», però sembla ser una locució bastant en desús.

7. «*hinzuweisen*».

8. Hauria de dir alguna cosa com ara «*in bürgerlicher Umgebung*».

Georges Limbour
La chase au mérou

(Gallimard)

Georges Limbour ist ein alter hartnäckiger Anhänger einer provinziellen Spezies Surrealismus.¹ Seine Unterschrift kam oftmals vor, in kleinen literarischen Zeitschriften der Vorkriegszeit; jetzt ihn wiederfindend, muss man gestehen, er habe² nichts vergessen, aber leider habe er auch nichts gelernt. Nach wie vor, er stückelt winzige Liebesgeschichten zusammen, wo die Mädchen Clindia oder Aminda oder Nisé heissen, und wo solche Adjektiven wie *secret* und *lointain* und *perdu* und *impossible* und *feint* dazu bestimmt sind, ein Höchstes an Greifbarkeit und Wirklichkeit zu vorstellen.³ Obgleich dies Buch voll Hinweisungen ist auf solche moderne Einrichtungen wie «hitch-hiking» und Tauchen und Urlaub in Spanien und Fidel Castro, es klingt⁴ merkwürdig altmodisch, wie befangen in einem Nebel der Treue und der Sehnsucht nach Sommerferien in einem französischen Schloss und Liebeleien mit Kusinen, die davon träumen, Studentinnen in Paris zu werden und einer Diaghilewschen Erstaufführung zu beiwohnen.⁵ Jedes Mädchen zeigt sich immer in poetischem Weiss gekleidet, –und es sind angeblich spanische Mädchen von heute, und tatsächlich das letzte spanische Mädchen, das ein weisses Sommerkleid getragen hat, hat es 1943 gekauft, bevor es die gute Botschaft der *blue-jeans* gehört hatte. Diese Einzelheit ist zwar belanglos, aber das Ganze besteht nur aus solchen belanglosen Einzelheiten, die den Verfasser zeigen als völlig unfähig zur richtigen Beobachtung der einfachsten Wirklichkeit. Die Sachen fahren gewiss keineswegs besser, wenn er endgültig hinausklettert und die Leiter wegwirft, und wir mit lyrischen Ergüssen wie den folgenden begossen werden (S. 60):

«Und siehst du Fidel Castro?
 Sein Vollbart ist das Gebüsch der Nacht.
 Seine Karavelle kommt, mit dem Gold seiner Augen befrachtet.
 Zittere, du Erzbischof von Salamanca! Ach, wie zittert er!»

Ich anschliesse mich dem Erzbischof.⁶

15.9.63

1. Oblit de la preposició «*won*» o de l'article en genitiu «*des*».
2. Ús poc usual del *Konjunktiv*.
3. Ha de dir «*worzustellen*».
4. «*klingt es*».

Georges Limbour
La chase au mérou

(Gallimard)

Georges Limbour és, de fa molts anys, un obstinat seguidor d'una variant provinciana del surrealisme. La seva signatura es podia trobar sovint en petites revistes literàries d'abans de la guerra; ara, retrobant-lo, cal reconèixer que no ha oblidat pas res, però desgraciadament tampoc no ha après res de nou. Com ja feia abans, compon minúscules historietes amoroses en les quals les noies es diuen Clindia o Aminda o Nisé, i on el més palpable i real és presentat amb adjectius tals com *secret* i *lointain* i *perdu* i *impossible* i *feint*. Tot i que el llibre és ple d'allusions a fenòmens moderns com ara «l'auto-stop» i el submarinisme i les vacances a Espanya i Fidel Castro, sona estranyament antiquat, com atrapat en una boira de devoció i anhel per unes vacances d'estiu en un castell francès i amoretes amb cosines que somnien d'estudiar a París i d'assistir a una estrena de Diaghilev. Cada noia es mostra sempre vestida d'un blanc poètic –i són, segons l'autor, noies espanyoles d'avui, i de fet, la darrera noia espanyola, que porta un vestit blanc, el va comprar el 1943, abans d'haver sentit la bona nova dels *blue-jeans*. Cert que aquest és un detall banal, però tot el llibre és fet només de banalitats com aquesta, que ens mostren el seu autor com a absolutament incapaç d'observar correctament la realitat més senzilla. Les coses no milloren pas gens quan ell, definitivament, s'enfila enlaire i llença l'escala i ens ruixa amb efusions líriques com aquestes (p. 60):

«I veus tu Fidel Castro?
 La seva barba és el boscam de la nit.
 La seva caravella ve, carregada amb l'or dels seus ulls.
 Tremola, arquebisbe de Salamanca! Ah, com tremola!»

Jo m'uneixo a l'arquebisbe.

15.9.63

5. «*beizuwohnen*».

6. «*Ich schliesse mich dem Erzbischof an.*»

André Deslandes
Le hasard abolit le hasard

(Gallimard)

Gentleman meets girl, Herr ist *Monsieur l'Ingenieur en Chef* und Mädchen ist eine kleine Angestellte, Herr und Mädchen schlafen bei,¹ Herr langweilt sich und geht nach München spazieren, Mädchen wirft sich vor den Untergrundzug. Das ist alles, und alles ist eben so trocken und albern, wie ich es dargestellt habe. Was die Frage anlangt, ob das literarische Frankreich (d. h., das Frankreich der literarisch wachträumerischen Herren) einer Neufassung eines Märchens bedurfte, das hundertmal erzählt wurde von den Naturalisten ersten und zweiten und dritten Ranges, ebensowenig wie wir weiss der Verfasser es zu antworten.² Die einzige Rechtfertigung seiner Bemühung, die er anscheinend beizubringen³ wüsste, wäre die, dass die Realien seiner Geschichte auf der Höhe der Gegenwart gehoben worden sind. Und so sind sie tatsächlich.⁴ Kaum gibt es eine einzige Seite, in welcher nicht allerlei uns aufgetischt wird: *blue-jeans* und *juke-boxes* und Büstenhalter aus Nylon und ballerina Schuhe und algerische Lumpenproletarier. Das Gerüst aber, das diese so erfreulich unzähligen frischen Dinge zusammenhält, ist seit spätestens 1890 unverändert geblieben. Z. B. (S. 139):

«Je n'aurais pu t'aimer que si tu m'avais laissé le faire. Te prendre les mains, défaire tes gants affreux, t'enlever ton manteau des galeries, cette jupe, ce pull de Prisunic, tes bas de réclame, ton jupon exagérément gonflé et, l'ayant dévêtue, te revêtir d'effets élégants et sobres, seyant enfin à la souple dureté de ton corps, à son double aspect achevé et incertain, brossant convenablement tes cheveux, t'enseignant une fois pour toutes à ne pas manger avec ton couteau, à ne pas écarter les genoux en t'asseyant, à ne pas crier dans le téléphone. Qui sait, n'en étions-nous pas si loin...»

War Maupassant der erste, der diesen Absatz schrieb? Oder findet er sich nicht vielmehr schon bei Restif de la Bretonne?

30.9.63

1. «*Beischlaf*» existeix només com a substantiu, encara que la seva composició bé pot induir a derivar-ne un verb (cf. «*Beitrag*» / «*beitragen*»). Ara, vist en el context, fa l'efecte que en l'error hi ha una possible intencionalitat, que es tracti d'un mitjà estilístic per a caricaturar l'argument de la novel·la de què parla –de la mateixa manera com utilitza els substantius «*Herr*» i «*Mädchen*» (singular) sense article. La frase següent, «*alles ist eben so trocken und albern wie ich es dargestellt haben*», contribueix a corroborar aquesta impressió.

La forma gramaticalment correcta seria «*üben den Beischlaf aus*», que és extremament formal. (Usat especialment en el llenguatge jurídic i mèdic.) Més habitual: «*schlafen miteinander*», o bé «*schlafen zusammen*».

2. «*sie zu beantworten*».

3. «*beizutragen*». Un altre parany a l'hora de derivar d'un verb amb un sufix. El que passa és que el verb «*bringen*» amb el sufix «*bei*» té un significat delimitat molt concret: «*instruir, ensenyar*»

André Deslandes
Le hasard abolit le hasard

(Gallimard)

Gentleman meets girl, Senyor és *Monsieur l'ingénieur en Chef* i Noia és una dependenteta, Senyor i Noia dormen junts, Senyor s'avorreix i se'n va a Munic de passeig, Noia es llança a la via del metro. Això és tot, i tot és tan eixut i poca-solta com ho he exposat. Pel que fa a la pregunta si la França literària (és a dir, la França dels senyors literats que somnien desperts) necessita una nova versió d'un conte que ja van explicar cent vegades els naturalistes de primer, segon i tercer rang, l'autor de l'obra la pot respondre tan poc com nosaltres. L'única justificació que el seu esforç sembla que podria aportar seria que els fets concrets de la seva història han estat traslladats a l'alçada del present. I, de fet, sí que són ben actuals. A penes hi ha una pàgina en la qual no se'ns presenti tota mena de coses com ara *blue-jeans* i *juke-boxes* i sostenidors de niló i sabatilles de ballarina i lumpenproletariat algerià. La carcassa, però, que sosté aquesta alegre quantitat de coses fresques, ha quedat invariable des de 1890, tirant llarg. Per exemple (p. 139):

«Je n'aurais pu t'aimer que si tu m'avais laissé le faire. Te prendre les mains, défaire tres gants affreux, t'enlever ton manteau des galeries, cette jupe, ce pull de Prisunic, tes bas de réclame, ton jupon exagérément gonflé et, t'ayant dévêtue, te revêtir d'effets élégants et sobres, seyant enfin à la souple dureté de ton corps, à son double aspect achevé et incertain, brossant convenablement tes cheveux, t'enseignant une fois pour toutes à ne pas manger avec ton couteau, à ne pas écarter les genoux en t'asseyant, à ne pas crier dans le téléphone. Qui sait, n'en étions-nous pas si loin...»

Fou Maupassant el primer que va escriure aquest passatge? O potser es troba ja més aviat a Restif de la Bretonne?

30.9.63

(també hi ha expressions fetes com «*jemandem eine Niederlage / Wunde b.*» i en el llenguatge jurídic: «*Zeugen*» b.). Per a dir «aportar» hauria d'haver pres el verb «*tragen*» i fer-ne «*beitragen*».

4. «*Und das sind sie tatsächlich*».

Carmen Martín-Gaité
Ritmo lento

(Seix Barral)

Der Roman erzählt die Entwicklung, mittels deren ein junger Mann in den Wahnsinn gerät. Die Auffassung eines solchen Prozesses scheint ziemlich trefend, oder wenigstens übereinstimmend mit den Kenntnissen über Wahnsinn, schliesslich doch beträchtlich umfangreich, die ein Modikum an Selbstbeobachtung einem jedem zu sammeln gestattet. Der Held soll anfänglich für einen verständigen und gerade ungemein einsichtsvollen Menschen gelten, und alles, was mit ihm los zu sein scheint, ist nichts Schlimmeres als eine gewisse Unfähigkeit, überzeugt zu werden und seinen eigenen Gefühlen und Gedanken Glauben zu schenken. Nach und nach wird der Riss breiter, bis zum Zusammenbruch. Die Verfasserin blickt auf ihren Held mit einer aufrichtigen Geduld, die auf den Leser fast verführend wirkt. Nicht ganz aber, weil leider der erzählerische Aufbau des Romans sehr mangelhaft ist, stümperhaft sogar. Es gelingt ihr nie, dass ihre richtige abstrakte Vorstellung davon, was in jeder Stufe der Geschichte schicklich auszudrücken wäre, eben in eine fassbare Handlung sich verwandle.¹ Alles ist nebelhaft, Mädchen kommen vor, und den Held reden zu lassen ist das einzige Zweck,² dem sie dienen. Und ob er redet! —unermüdlich spinnst er sein schlechtes Gewissen und sein gutes und sein besseres weiter, bis seine Weitläufigkeit wie das Gemurmel eines pedantischen Starrkopfes wirkt, und die ganze Bedeutung des Romans damit ausrinnt.³

Ausserdem, der Roman ist durchtränkt von der unermesslichen Traurigkeit des spanischen Lebens, eines Lebens sozusagen voll Leere, wo die Menschen sich als Gefangene zwischen papiernen Gittern fühlen, ohne dass sie niemals⁴ diese zu zerreißen wagen. Was können Romane leisten, die bloss aus dergleichen Empfindungen herausgesponnen sind und zu ihrem Stoff nur solche trockene Hülsen von Leben haben?⁵ Einem deutschen Leser müssen sie verkehrt demütigend und daher eben auch erstickend langweilig ausfallen.⁶

30.9.63

1. Seria més corrent fer ús d'una construcció amb infinitiu, o sigui sense el «*das*», «*ibre richtige (...)* zu verwandeln».

2. «*der einzige Zweck*» i no «*das*».

3. No existeix cap verb «*ausrinne*». Hauria de dir simplement «*rinnt*» o bé «*verrinnt*», encara que una imatge d'aquest tipus resulta una mica estranya en alemany.

4. Hauria de dir «*jemals*», perquè acompanya un «*obne*» i en alemany una doble negació, a diferència del que és usual en català i en altres llengües romàniques, resulta absurda.

5. Sembla que hi ha hagut un encreuament d'estructures: o bé hauria de dir «... zu ibrem Stoff nur

Carmen Martín-Gaité
Ritmo lento

(Seix Barral)

La novel·la conta el procés d'enfolliment d'un jove. La captació d'aquest procés sembla bastant encertada, o bé almenys concorda amb els coneixements sobre la follia, de fet prou amplis, que un pot adquirir amb un modest procés d'autoobservació. L'heroi, en un principi, sembla que serà una persona assenyada i extraordinàriament comprensible; l'únic problema que sembla tenir no és res de més greu que una certa incapacitat per a deixar-se convèncer i per a fiar-se dels propis sentiments i pensaments. A poc a poc, l'esclatxa es va eixamplant, fins a arribar a produir l'ensorrament. L'autora contempla el seu heroi amb una paciència sincera, que actua gairebé seductorament sobre el lector. Però no pas del tot perquè, desgraciadament, la construcció narrativa de la novel·la és molt deficient, barroera fins i tot. L'autora no se'n surt de transformar la seva pròpia idea abstracta del que cada nivell de la història hauria d'expressar en una successió plausible d'esdeveniments. Tot és boirós, hi apareixen noies, i fer parlar l'heroi és l'única finalitat que les mou. I de quina manera que parla, ell! —incansablement, fila la seva mala consciència, i la bona i la millor, fins que la seva prolixitat se'ns clava com el rosec d'un caparrut pedant, i, així, tot el sentit de la novel·la s'escola.

A més a més, la novel·la és amarada de la immensa tristor de la vida espanyola, una vida per dir-ho així plena de buidor, en la qual la gent se sent com presonera entre reixes de paper, sense gosar mai estripar-les. Què se'n pot treure de novel·les fetes només de tals sensacions i que no tenen altra matèria que aquestes pel·lofes eixutes de vida? A un lector alemany això li semblaria absurdament desencoratjador i per tant també d'un avorriment asfixiant.

30.9.63

solche (...) machen, o bé *«als Stoff nur solche (...) haben»*.

6. Aquest cas és similar a 5, ha de dir: *«Einem deutschen Leser müssen (...) langweilig vorkommen»*, o bé *«Für einen deutschen Leser müssen (...) langweilig ausfallen»*.

Robert Creeley
The island

(Scribner)

Nur in seltenen Fällen, glücklicherweise, bin ich auf einen so langweiligen Roman wie dieser gestossen.

Der Roman ist herausgekünstelt worden mittels einer Übereinanderlagerung der Plagiaten.¹ Seine geistige Voraussetzungen sind die, schon typisch gewordenen, der *beatnik* Literatur. Die auffallendsten unter ihnen (viel zu viel auffallend hier, wo keine andere Kräfte sich zeigen, um die Aufmerksamkeit abzulenken) ist das Analphabetentum. Das Buch in Korrekturbögen lesend, glaubte ich anfangs, dass unzählige Druckfehler noch unberichtigt da waren. Aber ich musste schliesslich gelten lassen, dass tatsächlich der Verfasser «loaned» statt «lent» schreibt (S. 27), oder dass er einem «drunk» ein «drunken» folgen lässt (S. 23). Und das ganze Gewebe der Schrift (die Bilder, die Assoziationen, das Aufeinanderfolgen der Sachen) zeigt eben dieselbe Roheit.

Aber das ist nicht das Schlimmste. Der Verfasser hat Malcom Lowrys *Under the Volcano* genommen, man kann nicht zum Vorbild sagen, sondern vielmehr als ein Lager,² der ruhig ausgeplündert werden konnte. Und das ist das Schlimmste, dass er keine Ahnung davon hat, was den Inhalt von Lowrys Buch ausmacht, und er nur die äusseren belanglosen Einzelheiten wiedergeben kann. Er wählt ein spanischsprachiges Land (es ist wahrscheinlich Ibiza, aber das wird nimmer klar) als Hintergrund seiner Erzählung, er wählt eine Handlung, die keine ist, sondern in eine Reihe Gesprächen sich auflöst, und er durchtränkt das ganze von Alkohol.³ Die stilistischen Tricks, mittels deren Lowry andeutet, dass jede Tatsache durch das Bewusstsein eines Betrunkenen gesehen wird, sind alle da, getreu nachgeahmt. Nur eins wird vergessen: dass die Trunkenheit und die Folgewidrigkeit der Erzählung in *Under the Volcano* einem Zweck dienen, dem Ausdruck einer endgültigen Lebenskrise. Hier ist das alles zum blossen Ferienspass geworden, die Erzählung hat keine innere dramatische Spannung, und der Leser ersieht nie warum, weil nur die Betrunkenen schwimmen gehen, er gefoltet werden muss mit einer verwickelten Erzählweise.

3.10.63

1. Ha de dir «*von Plagiatem*».

2. «*Lager*» és neutre i no masculí; «*das*» (potser la terminació en *-er* ha provocat aquesta confusió).

Robert Creeley
The island

(Scribner)

Afortunadament, molt poques vegades, m'he topat amb novel·les tan avorrides com aquesta.

La novel·la està artificiosament construïda per mitjà d'una superposició de plagis. Els seus supòsits intel·lectuals són els ja esdevinguts típics de la literatura *beatnik*. El més destacat de tots (massa cridaner aquí, on no hi ha altres virtuts que en puguin desviar l'atenció) és l'analfabetisme. Com que he llegit el llibre en plec de proves, em pensava, al principi, que encara hi havia gran quantitat d'errors d'impremta per corregir. Però finalment he hagut de constatar que, realment, l'autor escriu «*loaned*» en lloc de «*lent*» (p. 27), o que fa seguir «*drunk*» d'un «*drunken*» (p. 23). I tot el teixit de l'escriptura (les imatges, les associacions, la successió dels fets) mostra aquesta mateixa deixadesa.

Però això no és pas el pitjor. L'autor ha pres l'*Under the Volcano* de Malcom Lowry, no es pot dir que com a model, sinó més aviat com un magatzem que es pot saquejar tranquil·lament. I això és el pitjor de tot, que no té ni la més mínima idea d'allò que fa decisiu el contingut del llibre de Lowry, i ell només es fa eco dels detalls banals més superficials. Tria un país hispanoparlant (és probablement Eivissa, però no acaba de quedar mai del tot clar) com a rerefons de la seva narració, tria un argument que no n'és cap perquè es dissol en una sèrie de converses, tot, això sí, ben impregnat d'alcohol. Els trucs estilístics de què se serveix Lowry per insinuar que els fets són vistos des de la consciència d'un embriac, els retrobem també aquí imitats fidelment. Només d'una cosa s'oblida: que l'embriaguesa i la inseqüència de la narració a *Under the Volcano* hi tenien una funció molt concreta, expressar una crisi vital irreversible. Però aquí tot queda com un simple joc de vacances, la narració no té cap tensió dramàtica interna i el lector no arriba a veure per quin motiu només són els borratxos els que es van a banyar mentre ell ha de ser torturat per aquesta embolicada manera de narrar.

3.10.63

3. Preposició errada, ha de dir «*mit*» en lloc de «*wom*».

Nigel Dennis
Cards of identity

(Weidenfeld & Nicholson)

Der Ausgangspunkt der Erzählung ist eine ziemlich witzige Phantasie, nach der Manier Stevensons in den *New Arabian Nights*. Drei Menschen –eine Familie angeblich, tatsächlich aber nur drei Mitverschwörer– lassen sich auf den typischen englisch-aristokratischen *country seat* nieder, und unternehmen eine glänzend boshafte Arbeit der Verderbung¹ aller Leute, die mit ihnen in Berührung kommen. Die Verderbung² besteht darin, dass die Leute, einer Art psychoanalytischen Gewaltstreiches unterworfen, den Glauben an ihre eigene Identität verlieren, und sich überzeugen lassen, irgendeinen Charakter anzunehmen. Die Erzählung der ersten solcher Gewaltstreiche ist sehr unterhaltend, aber der Verfasser hat sich nur zum Erreichen dieses einzigen Effektes ausgerüstet, und der ist bald erschöpft. Selbst die Hilfe mancher unnötiger Weitläufigkeiten gestattet ihm nur, bis zur Seite 105 zu erreichen, und es ergibt sich dann, dass er nicht die mindeste Aussicht hat auf einen befriedigenden Schluss seiner Geschichte.

Was übrigbleibt (und es sind 265 Seiten!) ist reiner Schund: gekünstelte Spässe für literarischen *cocktail-parties*. Die Verschwörer des ersten Teiles stellen sich heraus als Mitglieder eines «Identity Club», die beauftragt waren, eine Sitzung des Klubs vorzubereiten. Die Sitzung wird abgehalten, die Herren Mitglieder lesen lange Referate vor, die Dienstleute spielen eine (falsche) Shakespearesche Tragödie, und die Referate mit der Tragödie (in *blank-verse* geschrieben, wie sich geziemt³) werden *in extenso* wiedergegeben. Das bedeutet, dass in diesem zweiten Teil das Buch ganz aufhört, ein Roman zu sein, um zur Parodiensammlung zu werden. Um genau zu zählen: die parodistischen Exkurse erfüllen 170 Seiten. Es sind manchmal gar keine schlechten Parodien, aber Parodien können nimmer ein sehr lebhaftes Interesse erwecken, und jedenfalls sind³ kaum zur Übersetzung passend.⁴

3.10.63

1. Error en la tria de sufix de derivació. Hauria de dir «*Verderbnis*», o bé «*Verdorbenheit*».
2. Oblit del pronom impersonal «*es*». Que es tracta d'un lapsus queda demostrat pel fet que aquesta mateixa expressió apareix, correcta, en l'informe sobre la novel·la de Poirrot-Delpech.
3. Davant del verb, caldria fer tornar a aparèixer el subjecte «*sie*».
4. En lloc de «*passend*», hauria de dir «*geeignet*». En molts casos aquests dos mots poden ser

Nigel Dennis
Cards of identity

(Weidenfeld & Nicholson)

El punt de partida d'aquesta narració és una fantasia bastant divertida, a la manera de Stevenson a les *New Arabian Nights*. Tres persones –suposadament una família, però, en realitat, tres conjurats– s'installen en un *country seat* anglès típicament aristocràtic i es dediquen brillantment a la malèvola feina de malmetre tota la gent del seu entorn. La corrupció consisteix a sotmetre la gent a una espècie de cop de força psicoanalític que li farà perdre la fe en la pròpia identitat i que la convencerà d'adoptar qualsevol altre caràcter. La narració dels primers d'aquests cops de força és molt entretinguda, però l'autor s'ha equipat només per aconseguir aquest únic efecte i això està aviat exhaurit. Amb l'ajuda i tot d'alguns excursos innecessaris se'n surt d'arribar fins a la pàgina 105, però un cop allí encara no té ni la més mínima perspectiva d'un final satisfactori per a la seva història.

La resta (i són 265 pàgines!) és pura futilitat: bromes artificioses per a còctels literaris. Els conjurats de la primera part resulten ser membres d'un «Club d'identitat», que havien estat encarregats de preparar una sessió del club. Se celebra la sessió, els senyors membres llegeixen llargues ponències, el servei domèstic representa una (falsa) tragèdia de Shakespeare, i les ponències amb la tragèdia (escrita en vers blanc, tal com toca) són reproduïdes *in extenso*. Això vol dir que en aquesta segona part el llibre deixa de ser una novel·la per esdevenir una col·lecció de paròdies. Per comptar-ho exactament: els excursos paròdics omplen 170 pàgines. De vegades no són paròdies gens dolentes, però les paròdies no poden desvetllar mai un interès prou viu i en qualsevol cas a penes es presten a la traducció.

3.10.63

intercanviables, però no pas aquí. Dir que «les paròdies no són *zur Übersetzung passend*» pressuposaria que existeix una tal traducció i que les paròdies no s'hi adiuuen, però aquí es parla de la conveniència o no d'una traducció eventual.

Bernard Poirot-Delpech
L'envers de l'eau

(Denoël)

Das ist ein Versuch, nach den Regeln des *nouveau roman* zu spielen. Ohne die zwei früheren Romane des Verfassers gelesen zu haben, ich möchte¹ wetten, dass sie nichts von *nouveau* hatten, sondern dass sie artige und folgsame Kinder der Tradition waren. Dieser nämlich zeigt einen solchen Mangel an Überzeugung, eine solche zynische Oberflächlichkeit, dass er nur erklärt werden kann als das Werk eines gewerbfleißigen Schreibers, der eine mögliche neue Grube in Abbau zu nehmen versucht,² obwohl er sehr wohl weiss, dass das Unternehmen viel bedenklich³ ist.

Wie es sich für einen Neuroman geziemt, es ist kaum möglich, irgendeine Handlung nachzuerzählen. Ein Romanschriftsteller stellt einen Detektiv an, um sich selbst überwachen zu lassen, weil er zu hoffen scheint, dass irgendwie eine Eingebung zu ihm kommen wird⁴ als eine Folge des Verfahrens. Es stellt sich aber heraus, dass der Detektiv eben ein anderer Romanschriftsteller auf der Suche nach Eingebungen ist. So wird in Bewegung gesetzt⁵ eine alberne Kette von Zufällen, die bedeutungsvoll sein wollen, und von hitzigen erotischen Situationen, die gewiss bedeutungslos sind. Der ganze Witz des Verfassers ist aber nur darauf aus,⁶ dass er sehr häufige Andeutungen einschieben könne auf Tatsachen einer mehr oder minder esoterischen parisiennischen Kunde (Costes et Bellonte, Amrouche, kleinste Einzelheiten aus Gides Bücher, das Programm des TNP vor zehn Jahren), und es ist zu vermuten, dass die Entzifferung dieser Andeutungen gerade das Spiel ausmacht, zu dem wir eingeladen werden. Ich habe es nicht gerade anregend gefunden.

3.10.63

1. Hauria de fer la inversió verb-subjecte i dir «*möchte ich*».
2. «*der den Abbau in einer möglichen neuen Grube anzugehen versucht*».
3. «*sehr bedenklich*».
4. «*über ihn kommen wird*».
5. Collocació inusual (de fet, hauria de dir: «*So wird eine alberne Kette von Zufällen in Bewegung gesetzt...*»), segurament amb la intenció de mantenir la proximitat del pronom relatiu que segueix amb l'objecte («*Zufällen*») a què fa referència.
6. L'expressió «*darauf aus sein*» admet només un subjecte personal. Una possible alternativa

Bernard Poirot-Delpech
L'envers de l'eau

(Denoël)

Això és un intent de jugar seguint les regles del *Nouveau Roman*. Sense haver llegit les dues novel·les anteriors de l'autor m'apostaria qualsevol cosa que no tenien res de *nouveau*, sinó que eren més aviat un producte obedient, fidel a la tradició. Perquè aquesta novella mostra una tal manca de convicció, una superficialitat tan cínica, només explicable com a obra d'un escriptor aplicat que intenta explotar una nova mina possible tot i que sap que l'operació és molt dubtosa.

Tal com correspon a una nova novella d'aquest tipus, amb prou feines se'n pot explicar l'argument. Un novel·lista es fa vigilar per un detectiu perquè sembla que espera que, d'alguna manera, d'aquest experiment li vindrà la inspiració. Resulta, però, que el detectiu és tot just un altre novel·lista a la recerca, ell també, d'inspiració. Així, s'engega una estúpida cadena de casualitats, que volen ser significatives, i de situacions eròtiques fogoses que són, de ben segur, insignificants. Tota la gràcia de l'autor es troba només en el seu propòsit d'intercalar tot sovint al·lusions a fets d'una vida parisenca més o menys esotèrica (Costes et Bellonte, Amrouche, els més petits detalls de llibres de Gide, el programa del TNP de fa deu anys), i cal suposar que el joc a què ens convida consisteix a desxifrar aquestes insinuacions. Jo no ho he trobat pas precisament engrescador.

3.10.63

seria: «Der ganze Witz des Verfassers läuft aber nur darauf hinaus, dass er sehr häufig Andeutungen einschieben kann...».

Francis López
Carla

(Julliard)

Jawohl –ganz möglich, dass dieser Roman ein Bestseller werden kann. Immerhin, es wird sich nur insgeheim ereignen, und keine öffentliche Bestsellerliste wird darüber berichten.

Das ist nämlich Pornographie. Reine unschuldige Pornographie, etwa auf der Stufe des «Paris-Hollywood». Ob es gut oder schlecht ist, ich weiss nicht mehr. Darum ¹ sollte man einen vierzehn Jahre alten Knaben fragen.

12.11.63

1. «*Danach*» en lloc de «*darum*».

Francis López
Carla

(Julliard)

I tant –ben possible, que aquesta novella pugui esdevenir un *bestseller*. En tot cas, això es produirà en secret i no hi haurà cap llista de *bestsellers* que n'informi.

I és que això és pornografia. Pura pornografia innocent, més o menys al nivell del «Paris-Hollywood». Si és bona o dolenta, no ho sé pas. Caldria preguntar-ho a un noiet de catorze anys.

12.11.63