
CARLES SOLDEVILA IRONISTA: *VALENTINA**

CARLES SOLDEVILA'S IRONY: *VALENTINA*

VICENT SIMBOR ROIG

Universitat de València

Vicent.Simbor@uv.es

Resum: El present article té com a objectiu estudiar la importància de la ironia en Carles Soldevila mitjançant l'anàlisi de la novel·la *Valentina*, publicada l'any 1933. En primer lloc, hom descriu el concepte d'ironia que tenia l'autor i, després, hom passa a comprovar la utilització del recurs en la novel·la esmentada, mitjançant els apartats següents: la ironia del narrador, la ironia de situació, la ironia verbal, la ironia gestual i la ironia hipertextual o paròdia. La ironia del narrador i la ironia verbal hi apareixen com les més decisives: la primera ens permet veure el joc de distanciament irònic del narrador envers els personatges; la segona mostra la gran bateria de recursos retòrics emprada tant pel narrador com pels personatges.

Paraules clau: ironia, paròdia, narratologia, història de la novel·la, Carles Soldevila.

Abstract: This paper aims to study the importance of irony in Carles Soldevila by analysing his novel *Valentina*, published in 1933. Firstly, the author's concept of irony is described. Then, we move on to check the use of irony in *Valentina* by considering: the narrator's irony, irony of situation, verbal irony, gestural irony and hypertextual irony or parody. The narrator's irony and verbal irony appear to be the most decisive: the former allows us to see the use of the narrator's ironic

(*) Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2013-41147-P titulat *La ironia en la literatura catalana desde el "Modernisme" hasta 1939*.

L'estudiós interessat pot consultar el banc de dades bibliogràfic del grup d'investigació sobre estudis d'ironia, paròdia i pastix en la literatura catalana des de l'inici del segle xx fins a l'actualitat en línia a l'adreça: <<http://www.uv.es/ironialitcat>>.

detachment toward the characters; the latter shows the large variety of rhetorical resources used by both the narrator and the characters.

Key words: Irony, parody, narratology, history of the novel, Carles Soldevila.



1. LA IRONIA SEGONS SOLDEVILA

Alguns estudiosos de l'obra soldeviliana ja han advertit de la presència de la ironia en la seua escriptura, sempre unida a l'amabilitat i l'humor. Una ironia «civilitzada», si volem recórrer a un dels títols més famosos de la seua producció teatral. Així, Domènec Guansé al «Pròleg» escrit per a l'edició de les *Obres Completes* l'any 1967 (Guansé 1967: xv-xvi) deia:

I, en tot cas, a les metàfores, els treia l'èmfasi enunciant-les amb ironia. La ironia era el seu gran recurs: permetia ferir sense estrèpit, punxar sense dolor. I trobar el complement de la ironia en el somriure. El somriure no l'abandonava mentre escrivia —o l'abandonava rarament— i sovint l'encomanava al lector.

Carme Arnau, al capítol dedicat a l'autor en el volum desè de la *Història de la literatura catalana*, dirigit per Joaquim Molas, insistia en idèntica consideració de la ironia soldeviliana en caracteritzar-ne els contes¹ (Arнау 1987a: 77): «El tractament de la matèria narrativa és amablement distanciat i per aquest motiu és la ironia el registre dominant als contes». I Núria Santamaria, al seu article de 1995 dedicat a l'estudi de la producció teatral, destacava la importància de l'humor soldevilià, al qual incorporava la ironia (Santamaria 1994-1995: 64-66):

l'ús de l'humor, l'altre gran pol que volia tocar. La base del somriure soldevilià és un escepticisme reflexiu que indueix forçosament a la profilaxi del dubte. Un dels articles emblemàtics en aquest sentit, potser és aquell que publica a «Revista de Catalunya» el 1925 i que es diu *Dogma i ironia*. L'escepticisme de l'autor defuig tota mena de radicalitats, però no vol ser dissolvent, sinó constructiu, regenerat per un optimisme tènue i voluntarista, per una confiança en el raonable que mena a la tolerància. Tanmateix hi ha en la tolerància de Soldevila un bri de condescendència,

1. En canvi no fa referència a la ironia en estudiar la producció novel·lística de Carles Soldevila al seu llibre *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*, on només en descriure Fanny, la protagonista de la novel·la homònima, recorda que «recita versos de Verlaine i fins i tot és capaç d'ironitzar sobre la tradició clàssica» (Arнау 1987b: 103).

empeltada en els moralistes francesos del XVIII [...]. Crítica, analítica i irònica: la forma teatral «civilitzada» per excel·lència.

En efecte, la ironia ocupa un lloc destacat en la poètica de Soldevila i el propòsit del present article és analitzar-la, bé que centrant-me en una obra, molt representativa: la novel·la *Valentina*, publicada l'any 1933 i premi Crexells d'aquest mateix any. L'estudi ens permetrà descobrir amb detall minucios les característiques de la ironia soldeviliana, l'ús concret que en feia. En arribar a la fi serà el moment de les conclusions, però m'agradaria avançar que la ironia, per molt relacionada que estiga amb l'humor, car la burla n'és el tret essencial, no necessàriament ha de ser humorística o còmica: hi ha una ironia tràgica, una ironia del destí o de l'atzar, que són ben amargues. El sarcasme és definit generalment com una ironia extrema, vull dir, ja clarament dolorosa, tal com podem comprovar al nostre *Diccionari de la llengua catalana* (1995: 1641): «sarcasme m. Ironia mordaç. *Tractar amb sarcasme*». I les fronteres delimitadores entre la ironia i la sàtira tampoc no són infranquejables. Però aturem-nos ací, una vegada recordat aquest punt fonamental. Tan sols m'interessava obrir les expectatives per a estar atents a qualsevol manifestació de la ironia que puguem descobrir en l'esmentada novel·la.

Abans, però, d'iniciar el nostre recorregut analític, val la pena d'interrogar-nos sobre el concepte que de la ironia tenia l'autor mateix. I per a aquest objectiu és clau l'article oportunament citat per Núria Santamaria, «Dogma i ironia», publicat en el número 15, de setembre de 1925, a la *Revista de Catalunya*. Aquest i el titulat «Al peu del mur insuperable (Rèplica al senyor Josep Carbonell)», aparegut a la mateixa revista un parell de números després, el número 17, de novembre d'aquest any 1925. En ambdós articles trobem la seua major reflexió teòrica i alhora la seua més ardida defensa pública de la ironia. En el primer, Soldevila respon als atacs rebuts de Josep Carbonell per la seua ironia i el seu escepticisme, que encobririen una actitud anarquitzant i epicúria, impossibilitadora de la realització d'una obra patriòtica sòlida. En realitat, com ell advertia, els articles de Carbonell, igual que els de Josep Maria Junoy, tenien un abast general de croada contra el perill nacional dels comportaments moralment dissolvents d'escèptics i irònics, entre els quals excel·lia l'autor de *Valentina*. Sens dubte per això Soldevila recolza la seua rèplica sobre una cita del filòsof francès Georges Palante, extreta del seu article «L'ironie. Etude psychologique», publicat a la *Revue Philosophique*, número 61, de l'any 1906: «L'ironie est la fille passionée [*sic*] de la douleur». Res d'escapisme i broma insulsa: la ironia —i també l'escepticisme— respon a una actitud molt seriosa i compromesa, no és la filla de l'evasionisme sinó del dolor. O dit en les seues paraules (Soldevila 1925a: 228):

Ningú no pretén negar la força de la fe, que fóra com negar la llum del sol. L'única cosa que sembla necessària en aquest moment és de restablir una mica el crèdit de l'escepticisme i de l'ironia [*sic*], exageradament bescantats per homes que, no cal dir-ho, són creients i parlen amb gravetat.

Tot seguit s'atreveix a qualificar els seus contrincants d'irònics, però també d'hipòcrites, al costat dels *irònics universals*, la classe més excelsa d'ironistes (1925a: 229-230):

En el fons, l'actitud d'aquests homes és una actitud irònica i de més a més hipòcrita. Han entès el mecanisme de les passions i se n'aprofiten, tot fent veure que estan profundament apassionats. Els altres, els irònics francs, han comprès també el mecanisme passional, però o bé se n'aprofiten a la claror del dia, o bé s'acomenten de revelar-lo a tothom: «Veieu, això funciona així; aquesta peça fa aquest moviment; aleshores la del costat fa aquest altre moviment...»

Però àdhuc en aquesta darrera mena d'irònics declarats és difícil de trobar el tipus d'irònic universal, d'irònic sense un bri de programa, que els novo-dogmàtics es diverteixen a apunyegar. Voltaire mateix —i torno i tornaré a esmentar-lo perquè cap altre nom no em sembla tan significatiu— Voltaire mateix, qui pot assegurar-nos que no tingui una passió i la serveixi amb les eines del seu arsenal? Odiava l'Església. «L'han fundada dotze homes i un sol bastarà a destruir-la» —deia amb un orgull prou revelador. Voltaire va equivocar-se. L'Església subsisteix. Però el fet d'haver cregut útil i possible la seva destrucció, és al capdavant un ideal prou explícit i prou vast.

Soldevila denuncia que els *novo-dogmàtics* només atorguen a la ironia, igual que a l'humor i a la paradoxa, un paper destructiu. I això significa ignorar la *múltiple eficàcia* que han exercit en països més sensibles a aquests recursos dialèctics. I rebla el clau proposant-los l'exemple d'un escriptor «seu» (i les cometes són meues), el catòlic anglès Chesterton, que «juga amb amb la teologia i la moral com ningú no havia jugat fins ara» (1925a: 230). La ironia, i la sàtira, insisteix, en mans intel·ligents poques vegades han deixat d'acomplir una influència decisiva en l'evolució d'un poble (1925a: 230-231):

A més a més de concedir a la ironia i a l'escepticisme una valor exclusivament demoleadora, els novo-dogmàtics tenen el costum d'exagerar-ne l'abast. No volen comprendre que, generalment, els irònics més corrosius i els escèptics més desencisats no fan sinó amortitzar un dogmatisme caduc a benefici d'un dogmatisme jove. La rel de la passió no la cremen pas, per la simple raó que és incombustible.

Altrament, el caràcter intel·ligent de la ironia —si no és intel·ligent, ja no és ironia— fa que qui la copsa adopti sense adonar-se'n una actitud tot el contrari de simplista.

I arribem finalment al nus de la qüestió: la ironia és un recurs a l'abast de qualsevol. I, com aclareix molt bé, no és identificable només amb un trop (l'antífrasi n'és el més conegut, però no l'únic: la metàfora, la metonímia, la sinècdoque,...) sinó que engloba també una actitud de pensament, que no es pot resodre mitjançant

un trop en sentit estricte i que exigeix una més gran bateria de figures (l'hipèrbaton, la lítote, l'antítesi, l'oxímoron, i un llarg etcètera) i la confecció d'un context que atorgue el sentit irònic profund cercat. Entesa així, cal concloure que la ironia és tant de «dretes» com d'«esquerres», tant d'escèptics com de no escèptics: és una arma a l'abast de qualsevol, de qualsevol amb la capacitat suficient per a utilitzar-la. Per això, molt hàbilment, Soldevila adduïa l'exemple del catòlic Chesterton. En el joc irònic, tothom que estiga capacitat hi pot participar. Vegem com ho explicava ell als seus detractors (1925a: 231):

La ironia, al capdavant no és altra cosa que una figura de dicció i a tot estirar una manera de pensament. Per ella mateixa, abans d'esbrinar a quina intenció serveix de vehicle, no és enraonat de condemnar-la o de glorificar-la.

No cal que cap dels moderns dogmàtics vingui a descobrir-me que la ironia d'En Josep Carner, posem per cas, no és de la mateixa qualitat sublim que la que hom troba en algunes respostes de Jesús o de Sòcrates. Però ni ell ni ningú no tindrà coratge de negar que el bloc, ja prou considerable, de facècies i plasenteries que aquest escriptor ha fet —i segueix fent—, representa una tasca de reconquesta, de desamortització, d'emportament que cap dels adoradors del Feix i del Ku-Klux-Klan ha estat bo per realitzar.

L'al·lusió al Feix és escrita en honor de Josep Carbonell, el polemista a qui Soldevila adscriu al feixisme. Una adscripció que es veu obligat a corregir en el segon article davant la protesta de l'al·ludit: «Cal que em perdoni. Potser m'he excedit» (Soldevila 1925b: 485). Ara, en la rèplica, de menor substància teòrica, Soldevila es defensa de l'adjudicació d'una ironia *insana i corruptora*, oposada a la ironia *sana* d'un Carner. Només voldria recordar la reivindicació orgullosa del paper exercit per ell i pels ironistes contra el «misticisme» inoperant del seu polemista i coreligionaris (1925b: 486):

El meu greuge contra els que en aquesta hora tenen la sort de sentir-se místics és, senzillament, de veure que tot llur misticisme se'n va en prèdiques i no en exemples. Ara com ara, no descobreixo —i ho voldria— la superioritat pràctica dels catalans místics sobre els catalans irònics. Veli-aquí.

2. EL JOC IRÒNIC A VALENTINA

Les nombroses vegades que el narrador qualifica textualment d'irònica la intervenció o el posat d'un personatge són una prova més de la importància que Soldevila atorga a la ironia. Les ocurrencies recorren de cap a fi tota la novel·la: unes 10 vegades, si no m'he descomptat, des de la pàgina 17 fins a la 127 (cite sempre per Soldevila 1982), és a dir, des del primer capítol fins al penúltim. Recordem-ho: *to irònic* (17), *vibració irònica* (19), *llurs ironies* (20), *rialletes iròniques* (40), *accent sarcàstic* (56, si

incloem el sarcasme, com així propose, dins la ironia), *aquell to mig tendre, mig irònic* (59), *contemplació irònica* (96), *un somriure d'irònica commiseració* (101), *una ironia indulgent* (110) i *lleugerament irònica* (127).

I, en efecte, la pràctica de la ironia marca i caracteritza decisivament l'obra. N'és un component essencial. I si bé la ironia verbal és omnipresent, també hi ocupa un lloc de privilegi la ironia de la situació o referencial, divisió que sembla raonable, a pesar dels matisos i observacions assenyalats per diversos teòrics (D. C. Muecke 1969, 1970; W. C. Booth 1986 [1ª ed. en anglès 1974], C. Kerbrat-Orecchioni 1978; P. Ballart 1994; P. Schoentjes 2001). En la primera, la ironia verbal o del llenguatge, el *décalage* o desajustament, necessari en tota ironia, es troba en la diferència entre el que íntimament pensa el locutor i allò que expressa, mentre que en la ironia de situació o referencial el *décalage* es troba en la realitat i no és creat pel llenguatge, encara que hom haja de recórrer al llenguatge per a ser contat. I afegiré la ironia que propose d'anomenar *del narrador* o *narratològica*, aquella que depèn de la relació que estableix el narrador envers les seues criatures de ficció en contradir, posar en dubte o explicar des del seu punt de vista el que diuen, pensen o fan els personatges. El narrador com a déu que controla des de dalt els fils que mouen les seues criatures fictivals i que, en certa manera, l'acosta a la coneguda com a ironia tràgica. Finalment, dedicaré sengles apartats a la ironia gestual i a la hipertextual o paròdia.

2.1 LA IRONIA DEL NARRADOR O IRONIA NARRATOLÒGICA

Soldevila opta per un narrador-déu, omniscient, l'anomenat per Genette (1972) extradiegètic-heterodiegètic amb focalització dominant zero, és a dir, un narrador que ho sap tot dels seus personatges i als quals contempla amb un clar distanciament irònic. Dorrit Cohn (1981) ha mostrat el joc irònic d'aquest tipus de narrador, que no dubta a fer ús de tots els mitjans al seu abast per a marcar les distàncies envers els sentiments i comportaments dels personatges. Al contrari del que ocorre en unes altres novel·les, ací el narrador mai no s'identifica amb cap personatge, ni tan sols amb la protagonista, Valentina. El resultat és que nosaltres, els lectors, també sempre sabem més que els personatges mateixos, gràcies precisament a aquesta distància irònica. Vegem-ne un exemple. Tots els lectors sabem —el narrador ja se n'ha ocupat— que Valentina odia el seu pare, al qual acabarà assassinant fredament cinc minuts després. Tots sabem, doncs, interpretar correctament la ironia amb què Valentina s'adreça al seu pare, Eusebi Baixeres, per dissimular les seues autèntiques intencions. No així l'interessat, que davant els nostres ulls burlescs —i els de Valentina— actua com un

gran *alazon*, o víctima de la ironia, interpretant literalment, i doncs incorrectament, les paraules i l'actitud de la filla (1982: 130-131):

Valentina no havia estat mai tan amable ni tan expressiva amb el seu pare; ella mateixa se n'admirava. La inflexió de la seva veu tendria i alegre, potser a estones tenia un ressò d'energia, i els seus gestos, aparentment deixats i espontanis, fixant-s'hi bé, potser s'endevinava que responia a una inspiració vigorosa. Però Eusebi acceptava els somriures, les mirades i els acudits com si fossin el desenllaç previst d'una situació forçada. Tal vegada, durant els darrers quinze dies —d'ençà de la discussió d'Anvers— havia temut que la indignació de la mare no acabés per contagiar la filla... Però, ca! Ja es veia que la filla era d'una altra pasta. La filla retirava al pare. I per primer cop a la vida, Eusebi, experimentava el pessigolleig d'un sentiment menys fràgil que els habituals, per bé que no exempt d'egoisme.

Cohn, en analitzar la intromissió del narrador en la consciència dels personatges mitjançant el psicorelat o resum i el monòleg narrativitzat o estil indirecte lliure per a contar-nos què senten i què pensen, proposa de distingir dos grans grups: els de dissonància discursiva i els de consonància (psicorelat) i els de simpatia i d'allunyament irònic (monòleg narrativitzat), que responen a una situació narrativa dominada pel narrador o pel personatge, respectivament.

Nosaltres ens trobem amb una situació narrativa dominada pel narrador. O dit en uns altres mots, el narrador no dubta a fer comentaris explícits sobre allò que pensen o senten els personatges, que fins i tot poden adquirir una dimensió ètica quan intervé en forma de judicis de valor, molt més punyents si el comentari és inclòs enmig del psicorelat o del monòleg narrativitzat. Aleshores, la distància irònica del narrador respecte als seus personatges és explícita i màxima. És clar que aquests comentaris distanciadors del narrador poden ser fets en qualsevol moment i darrere d'una intervenció en discurs reportat o estil directe (incloent el monòleg interior), com de fet també hi trobem (1982: 27):

— Miracles que feia el seu pare, senyoreta.

Amb quin gust assaboreix aquesta frase el pobre Jeroni! És evident que el record del seu amo se li ha convertit en una veritable religió, la mateixa religió que sembla professar aqueixa criatura que escolta abocada a la finestra.

Les paraules de Jeroni, i també de la seua interlocutora, Valentina, queden desvirtuades per la intervenció distanciadora, i irònica, del narrador en presentar-los com a seguidors acrítics d'una *religió*, seduïts per la memòria idealitzada del polític Joan Fontanals. La distància narratològica és acrescudada per l'ús irònic de l'epítet *pobre* adjudicat al personatge. Un recurs que utilitza més vegades, com, per exemple, aquest *mascle* aplicat a Eusebi: «El mascle havia subratllat amb un acte la seva inalienable independència, i la dona romania sola i plorosa entre les maletes obertes» (1982: 93).

El cas de l'epítet *professor*, pronunciat per un altre personatge, és més complex. Va entre dobles cometes, de tal manera que el narrador té bona cura d'indicar que el personatge en qüestió l'ha utilitzat amb un sentit especial, que no s'ha de perdre. Ara bé: o les cometes indiquen un ús irònic per part del locutor, que es burla d'Eusebi, o simplement és un epítet carinyós i sense càrrega irònica

Però és molt més colpidor el comentari del narrador al voltant dels fragments d'introspecció seua en l'interior de la consciència dels personatges, quan vol deixar absolutament clar davant els lectors que ell no pensa ni diu això, no s'identifica amb allò que acaba de contar, encara que ho transmeta ell o deixi, en el cas del monòleg narrativitzat, emergir entre el seu discurs fragments literals del personatge.

Ho veurem amb algunes mostres. Comencem per Valentina, amb un exemple en què comprovarem com el narrador, després dels dos primers fragments i l'inici del tercer amb ús del psicorelat per a contar-nos la desesperada i commovedora resistència de Valentina a substituir la paternitat de l'idoltrat Joan Fontanals pel vertader pare biològic, Eusebi, irromp amb un comentari de distanciament irònic per tal de denunciar que Valentina s'ha fet una *falsa imatge paterna*, de l'equivocadament suposat pare, que trenca la possibilitat d'identificació emocional no sols del narrador sinó també dels lectors. Les excelses virtuts de Joan Fontanals només existeixen al cap malalt de Valentina (1982: 67-68):

En el fons, la filla sabia que la mare no havia mentit i que tenia motius poderosos per a assegurar que en aquella misteriosa aventura uterina, que havia estat el seu origen, l'home enyorat i venerat no tenia cap part.

Però, com més a prop es sentia d'aquesta certitud, com més indiscutible li apareixia que Eusebi era el seu pare, més violenta s'alçava la seva protesta i fins la seva recusació. Aleshores, en la seva intimitat més profunda, es congruïa com una mena de dret miraculós que els fills tenen per a triar-se els pares, lliurement, sense haver-se de sotmetre a la inexorabilitat de cap fet fisiològic, tal com podem triar un amic o una amiga...

A còpia d'insistir en aquests exercicis, Valentina es creava una vida interior cada cop més rica, cada cop més forta, cada cop més confortable. Sense adonar-se'n cercava al seu voltant nous motius de xoc i de ruptura per poder-se retirar amb més delit als seu santuari íntim, a adorar la falsa imatge paterna.

El mateix distanciament, però més brutal encara, perquè el comentari del narrador emergeix enmig del psicorelat, trobem aplicat a Clotilde. L'explosiva exclamació, *la ingènua*, rebenta qualsevol possibilitat d'empatia (1982: 85):

L'accent d'Eusebi no ha estat gaire persuasiu. Ella s'incorpora; les seves cames polides pegen uns instants sobre la catifa que separa els dos llits bessons. Havia somniat que no s'allunyarien en tota la nit; li semblava que, després d'haver esperat tant aquesta intimitat sense perills, calia aprofitar-ne fins la darrera engruna. I —la ingènua!— s'havia imaginat, talment

com en una làmina francesa que de joveneta havia contemplat amb delícia i que havia persistit en la seva memòria amb una tenacitat singular, a través de totes les decepcions i experiències. Era una làmina en colors en la qual apareixien una parella adormida: el cap d'ella sobre el coll d'ell; ell protector, viril; ella, cercant refugi i difonent tendresa...

I així, de la mateixa manera, actua el narrador amb els altres personatges. Potser és Eusebi el personatge més distanciat irònicament pel narrador, i no debades és el més negatiu amb diferència. Algun exemple bastarà, com aquest en què el narrador envolta el psicorelat amb els seus comentaris (1982: 107-108):

No. Eusebi no havia fet grans follies en la joventut i ara, en l'edat madura, no tenia prou fantasia, per a imaginar-les, ni prou seny per a suposar-les viscudes i caducades. Sentia, doncs, amb intensitat aquella recança inquietadora que solen patir tots els homes sensuais que, en arribar a la quarantena, tenen la sensació que en matèria de platxèria han perdut el temps.

O notem en aquest segon exemple —un text que més avant analitzarem des d'un altre punt de vista— la intromissió distanciadora del narrador per a recalcar la manca de perspicàcia i, per tant, les seues apreciacions errònies, infiables, contades en forma de psicorelat (1982: 110):

Però en la frase que acabava de pronunciar Valentina va creure descobrir una ironia indulgent, de bona jeia. Contra el seu costum, hi havia intercalat la paraula “papà”. Eusebi² que no podia atribuir als altres les virtuts que ell desconeixia més profundament, mai no havia cregut en la tenacitat dels sentiments de Tina.

En unes altres ocasions el narrador, en lloc de desqualificar els sentiments o pensaments dels personatges recorre a acompanyar-los de reflexions generals, per mitjà de digressions reflexives (Genette 1983: 25), que aconsegueixen la mateixa finalitat de distanciament irònic. Vet ací un bon exemple, referit a Eusebi, extret d'un capítol dedicat a explorar els sentiments profunds d'Eusebi amb les contínues irrupcions en la seua consciència mitjançant els recursos del psicorelat i del monòleg narrativitzat. En el fragment que cite apareix el comentari del narrador en present gnòmic enmig d'aquest procés analític (1982: 39):

En veu alta ha dit “ximples”, però, interiorment, els ha tractats d'imbècils. Està indignat i no s'explica prou bé la causa de la seua indignació. ¿Què té d'estrany que es comenci a parlar d'un casament que quasi té data fixada? Insensiblement, tant ell com Clotilde han abandonat les extremades precaucions que adoptaven en vida del marit per tal que llur inclinació no traspues gens. No volen —sobretot ella— que encara es sàpiga, però, cal confessar que la freqüència

2. He respectat, en tots els fragments citats, la puntuació tal com hi apareix, encara que en diverses ocasions sembla obvi que falta una coma o en unes altres sembla que en sobra.

amb què parlen en públic, no podia trigar a promoure les suposicions i els comentaris. ¿Per què s'indigna tant de sentir una cosa que, en el fons, crema en desig de fer saber a tot Barcelona? Per què? Decididament, avui hauria valgut més que es quedés a casa; no té els nervis per a jugar al billar amb aquest parell d'idiotes.

No sempre és fàcil d'ésser sincer amb un mateix. L'esperit, com el cos, acumula defenses a l'entorn de l'espina que hi ha restat clavada. Però el cos és més lleial, puix que tot el que fa conspira, amb èxit o sense, per desallotjar l'espina; mentre que l'esperit, moltes vegades, crea miratges consoladors, anestesia les zones adolorides, però no lluita pas per a extirpar la causa del dolor.

El doctor Baixeres mai no ha estat un heroi de l'anàlisi psicològica, però, avui, no sap acontentar-se amb les fàcils excuses que li forneix la imaginació i interroga, interroga, la seva realitat.

En aquest altre exemple la digressió reflexiva del narrador en present gnòmic és immersa per a explicar el sentit pregon de la discussió matrimonial de Clotilde i Eusebi, per tant darrere dels parlaments i no dels pensaments o sentiments, com en el fragment anterior (1982: 93):

Ben mirat, el motiu de la disputa havia estat prim. ¿Tenia gaire importància que Eusebi tragués el cap al *dancing* que funcionava al mateix hotel i fins segués una estona a contemplar les parelles, mentre la seva muller es banyava i canviava de roba?

Però, sempre és un error de jutjar la pregonesa dels dissentiments conjugals no mirant sinó el motiu ocasional que els provoca. Entre persones que fa anys que es tracten i es coneixen, els fets i les paraules més lleus agafen un sentit gràvid perquè s'hi concentren innombrables records i incomptables aprensions. Sota llur aparença inofensiva, els interessats descobreixen avisos que els esglaien. És lleuger el contacte d'una fulla i més encara el d'un alè d'aire... Però, feu-los passar sobre una llaga viva!

Cohn recorda que la dissonància entre el narrador i el personatge és molt més significativa quan aquell ha d'emprar el psicorelat per a introduir-se en els nivells de consciència més profunds amb la finalitat de contar els sentiments que el personatge no es veu capaç de verbalitzar amb claredat. En el següent exemple descobrim el narrador encarregat de tal funció. Després de la primera oració en monòleg narrativitzat arriba el psicorelat del narrador per a verbalitzar els motius més secrets d'Eusebi, tot seguit hi ha l'oració en forma de monòleg interior entre cometes i, finalment, el monòleg narrativitzat, és a dir, la veu d'Eusebi mateix (1982: 97):

Això sí que no! Eusebi, en el fons, ha volgut que el seu matrimoni amb Clotilde fos una revenja contra l'estranya suggestió que va exercir el difunt Fontanals sobre el seu destí. Hi cerca una franca denegació de respecte a la seva memòria tan celebrada i tan exalçada per tothom; una compensació que, a estones, no té cap escrúpol a esdevenir grossera. Sí, grossera i tot. «Ell, molt cèlebre, molt venerat, però, la seva dona, es fica al llit amb mi.» Sols faltaria que ara, per camins indirectes, la vídua Fontanals el seguís considerant com un personatge imprecís, de substància tova, indefinidament mal-leable... Abans, detingut en la categoria d'amant clandestí, sense relleu ni aurèola; ara, convertit en un espòs casolà i modèlic... No; Clotilde s'havia errat de comptes.

A més a més el narrador, com veurem en l'apartat corresponent, també disposa de la ironia que anomenem verbal per marcar la distància respecte als personatges en presentar-ne les descripcions o les accions.

2.2 LA IRONIA DE SITUACIÓ

Dins la ironia de situació s'imposa començar per la ironia del destí contrariat. Una espècie de burla del destí davant la il·lusa esperança de felicitat matrimonial de Clotilde i Eusebi. Després de divuit anys de relacions clandestines tots dos veuen en el matrimoni, una vegada mort el marit d'ella, la consumació final de la felicitat. L'obstacle que representa des de l'inici l'actitud de Valentina no els sembla insuperable. La confiança d'Eusebi és compartida (1982: 65):

— Sí, val més. Una mica de paciència. El resultat final és segur... Jo segueixo sent optimista. La veritat treballa, treballa... Valentina que és una naturalesa ferma i lleial no trigarà a comprendre que no té dret a convertir-se en un obstacle a la felicitat dels seus pares...

I ací intervé el joc irònic del destí. La burla del qui mou els fils dels personatges, el gran director dels titelles, esdevé terrible: la felicitat somniada es converteix en un malson. En primer lloc, el matrimoni no resisteix ni el viatge de noces. Eusebi i Clotilde no veuen ni remotament confirmades les seues esperances matrimonials. Més encara: és un calvari per a tots dos. I en segon lloc, Eusebi, model d'*alazon* fins al final, incapaç de saber entendre l'actitud de la seua filla biològica Valentina, acaba assassinat per aquella «naturalesa ferma i lleial».

Encara que a gran distància en la transcendència, trobem també un altre cas notable d'ironia del destí en la figura d'Adelina Sturzo, la madura i lletja poetessa argentina. Ella, que és l'escriptora cèlebre, ha de veure com en tots els seus actes invariablement el centre d'atenció recau en la seua amiga i acompanyant Carmen Iburguren, lleugera i insubstancial, però bella. Adelina Sturzo és cruelment burlada pel destí, que no li concedeix ni el consol de protagonitzar la seua petita esfera de satisfacció (1982: 103):

— Sí, sí... Demani-ho a Carmen... Vull dir a la meua companya de viatge; els l'he presentada, oi?... Arribem plegades a qualsevol banda, a una ciutat on jo vaig a fer una lectura de versos o vaig a ésser obsequiada amb un dinar... No falla... Deu minuts després, quan a penes han tingut temps de saludar-me, tots els homes ja són al voltant de Carmen... De vegades, no tinc altre remei sinó formalitzar-me i cridar: «Ei! senyors meus, que l'homenatjada sóc jo!».

Finalment, dins la ironia de situació, cal destacar un altre joc irònic que igualment té ben poc d'humor o comicitat. Es tracta de la barreja de dos esdeveniments contradictoris que succeeixen alhora: mentre Valentina assassina el seu pare llançant-lo al mar i els passatgers dels transatlàntic s'esforcen per tractar de salvar-lo, l'orquestra toca el Danubi Blau. El contrast entre l'alegria i la joia de viure del vals i la tragèdia del parricidi no pot ser més brutal. Monstruosa ironia, de nou.

2.3 LA IRONIA VERBAL

La ironia verbal, com era de preveure, juga un paper de primer ordre en la novel·la. Soldevila, de seguida ho veurem, usa una llarga bateria de recursos retòrics irònics que informen i caracteritzen la llengua de narrador i personatges. En el plantejament d'aquest apartat, m'ha sigut d'eficaç ajuda l'estudi de Philippe Niogret (2004), que, tot i ser dedicat a l'anàlisi de la ironia verbal en *À la recherche du temps perdu*, forneix un esquelet analític perfectament trasplantable a qualsevol obra, encara que no oferesca ni l'extensió ni la riquesa de la gran obra proustiana.

Niogret fonamenta en bona part el seu treball en l'aportació teòrica d'Sperber i Wilson, autors de l'article «Les ironies comme mentions» (1978), on proposen una innovadora concepció de la ironia basada en el concepte de menció, tal com és entès en l'àmbit de la lògica filosòfica. En resum, tal com recorden Sperber i Wilson, una expressió pot ser emprada o mencionada: «lorsque l'on emploie une expression on désigne ce que cette expression désigne; lorsque l'on mentionne une expression on désigne cette expression» (1978: 404). Un enunciat irònic és aquell que obliga a centrar l'atenció sobre l'enunciat mateix i emetre'n un judici, més que no pas sobre la realitat que designa. Així, doncs, totes les ironies són interpretades com mencions amb caràcter d'eco de pensaments i de propòsits reals o imaginaris que l'ironista combat (1978: 409):

Nous soutenons que toutes les ironies typiques, mais aussi bien nombre d'ironies a-typiques du point de vue classique, peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de proposition; ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence. Une telle conception permet de décrire de manière plus élaborée un plus large éventail d'ironies qu'en suivant la conception classique. En outre, on ne fait appel ni à la notion de sens figuré, ni à aucune autre notion qui ne serait pas amplement justifiée par ailleurs.

La proposta no ha mancat ni de reticències ni de discrepàncies entre algun teòric (hom pot veure, per exemple, Schoentjes 2001: 166-168), però aporta una ajuda no gens negligible a la comprensió del complex fenomen irònic. Niogret l'aprofita i en

fa una adaptació per a englobar aquella ironia nascuda directament de la menció d'un enunciat, després d'haver dedicat els capítols anteriors a la ironia com a figura o trop. Tot seguit iniciarem el nostre recorregut per la ironia verbal de *Valentina*, tenint en compte la divisió en apartats per ell proposada, de manera que reservarem un punt específic per a analitzar-hi la ironia entesa més literalment com a menció, vull dir aquella més literalment i superficialment presentada com a menció.

2.3.1 La inversió semàntica

Inclouré en aquest apartat els casos de l'anomenada ironia *in absentia*, és a dir, aquells en què «l'ironie s'y caractérise par une inversion sémantique, mais seul le sens inversé est présent dans l'énoncé» (Niogret 2004: 39). El sentit al·ludit ha de ser buscat, descodificat. Dins aquest apartat, identificable en termes generals amb la figura de l'antífrasi, sempre que no la identifiquem amb un sol mot, com proposa algun estudiós, destaca el recurs a la polisèmia d'un mot o d'una expressió, bé mitjançant l'ús de mots de doble sentit bé mitjançant el joc de mots.

Amb els mots de doble sentit el locutor obliga a centrar l'atenció no sols en el sema primer sinó també en el sema segon, que en detectar-lo origina la burla irònica. Comprovem-ho amb alguns exemples. *Valentina*, amb motiu d'una acalorada discussió amb Clotilde i Eusebi, li etziba a aquest: «A mi, que se me'n dóna, de la fisiologia! Això, vostè, que és metge...» (1982: 64). El primer sema de *fisiologia*, és a dir, l'estudi científic de les funcions dels éssers vius, no té res d'irònic aplicat als coneixements obligats d'un metge, però el segon sema, en referir-se a les característiques fisiològiques de l'esser humà, al·ludeix irònicament al coneixement que Eusebi té del cos de Clotilde. L'exclamació immediata d'aquesta és un indici obvi de la càrrega irònica apuntada: «¡Valentina!».

En l'exemple següent, una part del qual ja ha sigut comentada adés, en estudiar la ironia del narrador, ens trobem amb un interessant cas de doble ironia (1982: 110):

És curiós, no t'havia vist.

No és estrany, papà, estàs absorbit pel teu magisteri...

Eusebi, de moment, s'havia torbat una mica, perquè no endevinava la tessitura en què es trobava la seva filla, si venia com a delegada —per no dir com a espia— de la seva mare o si, realment, s'havia deixat conquerir per l'atmosfera d'alegria i de sensualitat que regnava en aquell racó de coberta. Però, en la frase que acabava de pronunciar *Valentina* va creure descobrir una ironia indulgent, de bona jeia. Contra el seu costum, hi havia intercalat la paraula «papà». Eusebi que no podia atribuir als altres les virtuts que ell desconeixia més profundament, mai no havia cregut en la tenacitat dels sentiments de Tina. Amb un optimisme, estimulat per la falta d'un veritable interès respecte a la vida interior de la seva filla, sempre havia opinat que

les seves resistències i les seves reserves no eren sinó «romanços que amb una mica d'aire i de diversió s'esvairien de seguida».

En primer lloc, trobem la ironia assolida mitjançant el doble sentit del mot *magisteri*, ja que es pot entendre en el sentit de docència, referit a les explicacions que Eugeni dona sobre astronomia, però també en el sentit de «magisteri», ara amb cometes connotatives, sobre el cos de Carmen Iburguren, que les seues mans recorren mentre discurseja sobre els estels. En segon lloc, hi ha la ironia de l'apreciació errònia d'Eusebi, que no ha sabut interpretar correctament el doble sentit de què s'ha valgut la filla i «va creure descobrir[-hi] una ironia indulgent, de bona jeia», quan, en efecte, hi havia ironia, però de molt mala jeia. Eusebi, víctima privilegiada de la ironia del narrador, com acabem de comprovar, continua exercint aquest trist paper d'*alazon*. Unes línies més avall trobem un cas aparentment semblant protagonitzat pels mateixos personatges. Podríem creure que ens trobem una vegada més amb Eusebi en el paper d'*alazon* incapaç de comprendre la intervenció de la seua filla, ara amb el joc irònic del mot *pensaments*: «uns altres pensaments» pot significar qualsevol cosa, però Valentina li dona un sentit molt concret, que el lector atent no pot deixar d'entendre que és Carmen Iburguren, l'objecte del seu flirt. Però, en aquest cas, la reflexió d'Eusebi crec que fa pensar que ha entès correctament Valentina i, en conseqüència, abandona per un moment el sofert paper d'*alazon* en fer transparent el sentit amagat de *pensaments* i desbaratar la possibilitat d'ironia (1982: 130):

Hola, Tina. Mira, precisament, estava pensant en tu...

Sí? És casual...

— No tan casual com això —va fer Eusebi quasi convençut que deia veritat—. Hi penso sovint.

— I ca! Et veig molt absorbit per altres pensament... — va fer Valentina amb llavis riallers i ulls maliciosos.

«Realment aquesta criatura és ben eixerida —va pensar Eusebi—. Si la seva mare pogués prendre la vida amb la mateixa filosofia! Es veu ben bé que la nova generació no s'obstinà a empresonar-se en una xarxa de prejudicis i de susceptibilitats. Serà [Sabrà] extreure de cada moment el seu plaer; improvisar en marxa.»

Cite finalment un altre ús de mot de doble sentit. Adelina Sturzo, en explicar la malaltia de la seua amiga Carmen Iburguren, i davant la insistència d'Eusebi a anar a visitar-la, li amolla: «Això de passar bruscament de la fredor de la coberta a un interior massa càlid...» (1982: 126). L'expressió «interior massa càlid» no sols es refereix al confort de la cabina sinó també, i aquest és el significat al·ludit, a la calor del refugi en braços d'Eusebi. El narrador, per assegurar-se de la correcta interpretació del lector, afegeix de seguida un indicatiu clar de la intenció irònica: «Però Eusebi, cuirassat contra totes les al·lusions i reticències, persistia en la seva oferta».

2.3.2 La frase contradictòria

En aquest grup englobaré aquells casos en què no cal cercar el sentit sobreentès perquè trobem explicitat l'element irònic contradint el terme oposant. Es tracta de la ironia *in praesentia*. Com recorda Niogret, «la phrase comporte deux éléments contradictoires, l'un est ironique, l'autre en contradisant le premier, rétablit le sens que veut suggérer le locuteur» (2004: 39). La contradicció manifestada és precisament l'indici de la ironia.

Començarem els exemples d'aquest apartat per l'ús que fa el narrador de la paradoxa al voltant del títol del diari: «Cèsar Manganell, director de “La Lluita”, periòdic que a despit del seu nom, ha esdevingut òrgan de les classes menys combatives de la ciutat» (1982: 38).

El narrador també fa ús dels elogis restrictius: «La vídua Cortada, una dona septuagenària, encarcarada i limfàtica que s'ha avingut a representar l'element respectable de la família» (1982: 71). El qualificatiu *respectable* té una connotació positiva, però els altres qualificatius —*encarcarada* i *limfàtica*— centren l'atenció en el seu aspecte físic negatiu, i arrossegueu en la valoració negativa *septuagenària*. Al capdavant, l'elogi de *respectable* es transforma en burla.

En les enumeracions xocants, el narrador usa uns qualificatius que poden ser entesos com a afalagadors o positius al costat d'uns altres ja francaments burlescs. Aquesta contradicció mostra la intencionalitat irònica del locutor (1982: 25):

La celístia aclaria un xic els trets de Jeroni: els ulls bondadosos, una mica tristos; la calba coberta per un ble de cabells, duts a còpia de raspall i de cosmètic, des del parietal dret fins al parietal esquerre, el bigoti abundós i las que, en penjar sota el nas ample, completava el seu posat de gos fidel i incorruptible.

El retrat del personatge comença de manera positiva amb el qualificatiu afalagador dels ulls *bondadosos*, continua amb un to menys afalagador o, potser millor dit, ja més exactament negatiu i conclou amb uns qualificatius d'intencionalitat negativa ben diàfana, que, a més a més, incorpora un altre recurs irònic: la comparació satírica *posat de gos fidel i incorruptible*, reforçada i arrodonida pel narrador unes línies més avant en presentar Joan Fontanals com el seu *amo* en el pensament de Jeroni mateix (1982: 27) i en la comparació satírica emprada pel narrador per a retratar-lo, que analitzarem en l'apartat següent, on l'*amo* ara passa a ser Valentina.

També voldria recordar aquest retrat del baró de Collserola, que aglutina qualificacions positives i negatives. Però aquestes acaben contaminant de manera inequívoca el retrat global, car el possible sentit afalagador de les *galtes plenes* i *rosades* s'evapora

amb el contagi de la calvície i la comparació falsament elogiosa, i per tant irònica, d'*angelet bufador*. «El baró de Collserola s'eixuga el front que es prolonga calba enllà i les galtes plenes, rosades, d'angelet bufador amb un mocadoret de seda» (1982: 37).

El retrat del grup de suecs curiosos del port d'Estocolm permet al narrador de tornar a donar mostres del refinat domini d'aquest recurs irònic. Els qualificatius inicialment positius, com ara *alts* i d'ulls *clars*, no resisteixen el joc irònic dels qualificatius negatius *badocs*, *extremadament rossos* i pell *salmonada*:

Al voltant dels autocars, unes dotzenes de badocs, alts, extremadament rossos, d'ulls clars i de pell salmonada, varen donar als europeus i americans del sud, una impressió intensa d'expatriació i d'exotisme.

Finalment, cal esmentar l'ús del joc de mots. En els inicis del flirteig d'Eusebi amb Carmen Iburguren, davant els atreviments d'aquest mentre explicava astronomia al grup de passatgers interessats, ella l'amonesta irònicament amb aquest joc de mots: «Faci el favor: menys anatomia i més astronomia» (1982: 109). També l'amiga de Carmen Iburguren, la poetessa Adelina Sturzo, recorre al joc de mots en una conversa amb Valentina, quan, després del record per part d'aquesta de l'afirmació de Joan Fontanals, el seu suposat pare, que «només els artistes es defensen bé del tedi i de la desesperació», replica que «*els* artistes, potser sí; però *les* artistes, no...» (1982: 110-115). En aquest exemple, la ironia del joc de paraules va reforçada per un altre recurs irònic: la cursiva que els destaca i fa la menció explícita.

2.3.3 Comparacions i metàfores iròniques

Reserve aquest apartat per a les figures que no necessàriament són iròniques. Per tant, de les comparacions i metàfores que hi trobem, només ens interessen aquelles que l'autor ha dotat d'intenció irònica, com la comparació falsament elogiosa i la comparació satírica que acabem de veure. Ho comprovarem amb els exemples següents, com ara aquest en què ens trobem amb una comparació falsament elogiosa. Hem d'entendre a la inversa la comparació «literalment» positiva de sa mare amb una estrella de cinema, car l'exageració és un indicatiu directe de la finalitat irònica. I la resposta de sa mare n'és la prova (1982: 55-56):

— És perquè hi tens dret i perquè vols fer-ho. No et cansis a donar-me explicacions que jo no demano pas... Totes les persones de la casa han cuitat a dir-me que ets major d'edat, que ets lliure... que pots fer el que et doni la gana... Casar-te... divorciar-te... tornar-te a casar... tant com vulguis... Com una estrella de cine...

— Valentina! No em parles així!

També és falsament elogiosa aquesta metàfora de l'adjectiu reforçada en el sentit irònic per la gestualitat de la locutora, Maria Teresa: «—Oh, i que poètica devies estar!— ha exclamat posant els ulls en blanc» (1982: 16).

Són més freqüents les comparacions i metàfores satíriques, aquelles que transporten l'element descrit a un nivell inferior. Així, en l'escena inicial entre Valentina, la seua germana Maria Teresa i el seu promès Eudald, els atacs de la primera i els contraatacs dels segons se repeteixen en un joc dialèctic que va i ve de la ironia suau a la sàtira. Valentina, en descobrir-los en una conversa embadalida, els llavis a fregar, els adreça aquesta metàfora satírica: «— Ui, quina postal de deu cèntims!» (1982: 15). I Eudald la paga amb la mateixa moneda, amb dues comparacions satíriques amb *ascensor* i *faqir* en l'element comparant (1982: 17):

— De vegades, passa un insecte i de veure'l tan remenut en aquella immensitat sembla talment que m'agafi un rodament de cap... I que m'enlairo darrera seu...

Com en un ascensor!

— Oh, no es pot comparar —respon Valentina que no vol recollir el to irònic de l'observació del seu futur cunyat—. És una sensació meravellosa sense cap sotrac, sense cap soroll...

— Vejam si resultarà que la teva germana és un faquir —diu Eudald que amb les seves plagasitats voldria treure Valentina d'aquest estat d'excitació que s'endevina a través de les seues paraules somrients.

Segurament, la víctima dels atacs més cruels és Jeroni, com descobrim en aquestes tres comparacions satíriques, la primera de Clotilde, evocada en monòleg narrativitzat per Jeroni mateix, i les altres dues del narrador: «el fet és que més d'una vegada, rient, rient, la senyora havia dit al seu marit: “En Jeroni és la teva dida seca”. I ell ho sabia» (1982: 28); «i el seu posat [de Jeroni] i l'expressió dels seus ulls evoquen més que mai la figura d'un gos que, obedient a la veu del seu amo, es sotmet a una prova dolorosa» (1982: 30); «I el pobre home [Jeroni], que en una posició incòmoda i gairebé grotesca, com un Romeu valetudinari, s'arrapa a l'ampit de la finestra» (1982: 31-32).

Però no és l'únic. El narrador també s'acarnissa amb uns altres personatges, com Cèsar Manganell, cruelment retratat amb aquesta metàfora satírica: «Cèsar Manganell somreia amb el seu dentat en ruïnes» (1982: 39). O com el baró de Collserola, amb la següent comparació satírica: «com el baró, amb aquella alternància de sacsons turgents i de bosses flàccides que fa pensar en un paquet de cambres de pneumàtic a mig inflar» (1982: 40).

2.3.4 La ironia com a menció

Aquest apartat, com ja ha sigut advertit, engloba aquella ironia basada més literalment en el joc que dona l'enunciat per si mateix i no en la seua càrrega referencial.

És clar que l'ús de les expressions d'un personatge per part del narrador o per part d'un altre personatge només pot tenir càrrega irònica si esdeven xocants, absurdes, ridícules.

En el següent exemple d'imitació del llenguatge de Valentina per part del narrador no costa de descobrir la finalitat del distanciament irònic envers aquest personatge malaltís, neuròtic: «Hi ha vingut com tots els matins, a fer la seva “cura de soledat”, com diu ella» (1982: 13).

En aquest altre és Eusebi, a través del psicorelat del narrador, qui recull una expressió aliena, ara d'autor anònim, car és un comentari generalitzat, amb idèntic objectiu, encara que la víctima de la ironia no són els ciutadans que fan córrer el comentari sinó el subjecte del comentari, és a dir, Joan Fontanals: «L'urgent per a ell és arribar a l'origen d'aquesta indignació que l'ha sufocat quan han al·ludit al seu casament amb la vídua de “l'eminent home públic”» (1982: 40).

Un cas interessant d'ironia com a menció consisteix en un ús determinat del vocabulari per part d'alguns personatges. L'error de *tacó* per *taló* és un mitjà irònic molt eficaç per a revelar-nos la manca de cultura del baró de Collserola (1982: 39):

— Magnífic! Magnífic —exclama el baró exultant i fregant-se el cap amb el seu mocador de seda—. Ja li hem trobat el tacó d'Aquil·les...

— Voldreu dir el taló...

— És igual. La qüestió és que si li parlem de casament, pifa la jugada... Ho tindrem en compte.

L'ús continu d'estrangerismes per part d'Eusebi, en parlaments i pensaments, fa evident el seu caràcter esnob. El narrador mateix en dóna un indicatiu explícit en referir-se al seu gust pels gal·licismes: «el doctor Baixeres, certs dies, es plau a intercalar expressions gal·liques en el seu discurs» (1982: 45). I, en efecte, hi trobem: *surfaite*, *mise au point*, *envoûtement* (tots tres mots 1982: 45) i *bon vivant* (1982: 83). Però no es tracta només de gal·licismes, com adverteix el narrador. El doctor Baixeres empra també anglicismes: *gentleman* (1982: 41), *finished* (1982:42) i *dancing* (1982: 93). I fins i tot un italianisme: *finalmente soli* (1982: 78).

Ara bé, aquest ús d'estrangerismes, que sembla tenir sens dubte una càrrega irònica quan són emprats per Eusebi, el trobem també en el narrador i en els altres personatges. El narrador recorre als estrangerismes (considere estrangerismes els indicats amb cursiva per l'autor, encara que alguns d'ells hui en dia siguen ja plenament normatius) de manera més freqüent encara que Eusebi, però no sembla que puguem atorgar-li cap finalitat irònica. Més aviat caldria veure-hi un afany de cosmopolitisme. La majoria anglicismes: *plaid* (1982: 13), *hall* (1982: 60), *office* (1982: 81), *rocking chairs* (1982: 99), *flirt* (1982: 99), *footing* (1982 102), *carling* (1982: 117), *bridge* (1982: III, 117, 129, 135, encara que en la pàgina III no va en cursiva), *poker* (1982: 135). Gal·licismes:

amateurs (1982: 38), *carillon* (1982: 79) i *beige* (1982: 118). Hispanismes: *cuecas* (1982: 109) i *milongas* (116). Llatinismes: *aurea mediocritas* (1982: 96). És clar que hi ha alguns mots que podrien tenir un origen diferent a l'indicat, però jo he tingut en compte la llengua d'origen: *amateurs* podria ser també un anglicisme, *carillon* i *beige*, igualment podrien ser anglicismes, i fins i tot hispanismes.

Potser que tampoc tinga intencionalitat irònica l'ús d'algun estrangerisme per part de la poetessa Adelina Sturzo. Són pocs i justificables en una creadora literària: l'italianisme *carine* (1982: 104) i els gal·licismes *pis aller* (1982: 115) i tota la frase *Oui, madame. J'ai tout vu. Monsieur le docteur c'est un mufle* (1982: 127). Però la intervenció del narrador després de la frase citada deixa obert el dubte: «sentencià en francès Adelina amb una pronunciació petulantment parisenca» (1982: 127). També utilitza un anglicisme Valentina, justificat pels quatre anys d'estudis a Londres: *sleeping* (1982: 98). I finalment cal recordar l'hispanisme emprat per un personatge femení innominat: *guapa* (1982: 137).

2.4 LA IRONIA GESTUAL

Aquest apartat el dedicaré a analitzar la ironia que podem anomenar gestual, és a dir, una ironia indirecta o al·lusiva (Genette [1979: 223-294] ha estudiat el refinat joc de l'expressió mímica o gestual en Proust). Els gests dels personatges poden ajudar a fer més entenedora la càrrega irònica d'un parlament, com acabem de veure que són utilitzats per Maria Teresa, la germana de Valentina («ha exclamat posant els ulls en blanc»), però també poden assumir autònomament la ironia i aleshores esdevenir ironia directa paròdica.

Tenim un exemple del primer cas, a més del ja recordat, en l'actuació d'Eudald durant el diàleg de l'escena inicial amb Valentina: «— Jo? demana amb una vibració irònica» (1982: 19). I un altre del segon en l'actuació de Valentina: «Tina posseeix en grau superlatiu el do de la caricatura i no deixa pas d'aplicar-lo en aquest moment per a donar amb ganyes i gestos la imatge deformada d'una parella que festeja» (1982: 16). Ací entrem de ple en la ironia paròdica, com veurem en l'apartat següent.

2.5 LA IRONIA HIPERTEXTUAL: LA PARÒDIA

Recordaré breument que va ser Genette (1982) qui va sistematitzar la pràctica hipertextual entesa com «toute relation unissant un text B (que s'appellerait *hypertexte*)

à un text anterior A (que j'appellerait, bien sûr, *hypotext*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (1982: 11-12). Les possibilitats de la hipertextualitat quedaven conformades per la combinació de dos criteris: un d'estructural, la relació, i un altre de funcional, el règim. Gràcies al primer, els hipertextos s'agrupen en els produïts per transformació o per imitació; el segon permet diferenciar el règim lúdic, satíric o seriós. De les sis caselles resultants, la paròdia n'ocupava la primera: text hipertextual produït per transformació i de règim lúdic. Però em cal insistir en un aspecte per a nosaltres fonamental ací: «le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style» (1982: 89). I insistia pàgines després: «On ne peut parodier que des textes singuliers; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre)» (1982: 92). Queda clar que la paròdia, tal com és entesa per Genette, només pot aplicar-se a un text singular i és la transformació lúdica d'un text singular, car, reblava encara a la fi, «en ce sens il n'y a pas et il ne peut y avoir de parodie de genre» (1982: 165).

La proposta genettiana ha tingut un gran ressò internacional i ha marcat els estudis de les pràctiques hipertextuals. Però no tots els teòrics hi han combregat. Per exemple, l'estudiós italià Massimo Bonafin reivindica una concepció més àmplia de la paròdia, oberta no sols a la transformació simple del text sinó també a «una trasformazione indiretta che presuppone di estrapolare un modello intermedio fra testo dato e testo derivato» (Bonafin 2005: 47, n. 27). I, de seguida, veurem les propostes de l'àmbit anglosaxó.

La resposta dels estudiosos francesos, en general, no ha qüestionat l'esquelet teòric de base de la proposta genettiana. Daniel Sangsue (1994) i Annick Bouillaguet (1996), per exemple, accepten la distinció bàsica estructural (transformació i imitació), però són menys rígids en les divisions del règim (lúdic, satíric i seriós), que, d'altra banda, Genette mateix ja havia acceptat que era una distinció menys estanca i més susceptible de contagi. En conseqüència, no hi ha diferència entre paròdia lúdica i *travestissement* satíric, ni entre pastitx lúdic i *charge* satíric. Com afirma Sangsue (1994: 73-74): «la parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier». Quedava així més obert el camp d'abast de la paròdia; tanmateix serà sobretot del món anglosaxó que vindrà una concepció més àmplia encara, en renunciar fins i tot a la divisió estructural de la proposta genettiana.

Margaret A. Rose (1979, 1993), Michele Hannoosh (1989) i Linda Hutcheon (1978, 1981 i 1985), per citar tres noms destacats, han obert encara més la concepció de la paròdia en renunciar a la distinció entre el procediment de la transformació i el de la imitació. Les conseqüències són ben importants: la paròdia és l'hipertext resultant de la derivació d'un hipotext, sense que importe si hi domina la transformació o la

imitació, que pot ser no tant sols un text concret, com defensava Genette, sinó també un gènere, una escola o moviment, un període, ...

En canvi, hi ha una divergència notable entre les tres, que afecta el règim o funció. Per a Rose i Hannoosh, la comicitat és un component essencial de la paròdia. Per a Hutcheon, la comicitat és extrínseca a la paròdia, a diferència de la ironia, que n'és un tret definitori. I ja sabem que la ironia no necessàriament ha de ser còmica o humorística. En el tercer estudi seu esmentat definia la paròdia amb aquestes paraules: «Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (Hutcheon 1985: 6). A diferència del pastitx, basat en la similitud i no en la distància crítica. El primer accentua la similitud; la segona, la diferència. Té raó Sangsue en advertir que la proposta de Hutcheon esdevé tan oberta que corre el risc de confondre's amb una genèrica pràctica intertextual (Sangsue 1994: 56). Però també és cert que permet entendre de manera eficaç unes pràctiques paròdiques més difícils d'explicar des de la més restrictiva definició de Genette i seguidors. És, doncs, des d'aquest plantejament de Hutcheon que propose d'estudiar la paròdia soldeviliana a *Valentina*.

La transcripció per part del narrador de l'escena en què Eusebi conta al seu germà Antoni, només quatre dies abans, que es casarà amb Clotilde és sens dubte el moment culminant de l'ús de la paròdia, quan l'autor la dota d'una càrrega irònica més pertorbadora. El contrast exigít per Hutcheon a la paròdia actua ací envers tot un conjunt d'obres que han caracteritzat la cèl·lula familiar cum un nucli de relacions d'estima i afecte. La suposada relació «fraternal» és descrita com «armistici còmode i ben establert». Una metàfora que destrossa sense misericòrdia les convencions socials imperants sobre el nucli familiar. No debades la temàtica de la novel·la és precisament la dissecció crítica i despietada de la família burgesa. El contrast irònic no pot ser més dur. És obligat recordar l'escena *in extenso* (1982: 71-76):

- Em vindràs a fer de testimoni —li havia dit Eusebi quatre dies abans, un moment que el va topar al vestibul.
- Testimoni de què? —havia demanat Antoni, sense gaire interès.
- Testimoni de casament. Dimecres, a dos quarts de nou del matí, em caso.
- Ah! Primera notícia.
- I ja prenia el capell per anar-se'n quan va girar-se al seu germà per demanar-li, més per compliment que per veritable curiositat.
- I amb qui et cases, si no és indiscreció?
- Amb Clotilde Estalella...
- Clotilde Estalella?... No sé qui és... Va arronsar-se d'espatlles i va obrir la porta.

— És la vídua de Joan Fontanals...

— Fontanals... el polític?

— Sí, sí... La vídua del polític... Ja veus...

— Curiós...

No va afegir cap altre comentari, i fóra difícil d'esbrinar quina mena de sentiment engendrava en el seu esperit aquella nova inesperada. El que és segur, és que no es tractava de cap sentiment enèrgic. La vida de tots dos germans s'havia descabdellat, com dues rectes que no tenen sinó un punt de tangència material: l'habitatge, però que en tota la resta de llur trajecte no fan sinó allunyar-se i perdre's de vista. A taula, quan dinaven o sopaven plegats, solien llegir el diari o feien posar discos al gramòfon. No sentien —temps ha que l'havien perduda— l'esma de la confiança, ni de la discussió. Llurs temperaments en el fons inconciliables, havien arribat des de la juvenesa a una mena d'armistici còmode i ben establert, respecte als punts elementals de llur convivència. Una vella minyona que gairebé els havia vist néixer donava força executiva a les clàusules d'aquell pacte implícit. Vivien tranquils. No es feien nosa i no s'exigien res més.

— No caldrà que et vesteixis. La cerimònia serà d'una intimitat estricta... A quarts de deu ja estaràs llest.

— Molt bé... Perfectament... —va fer Antoni amb un imperceptible arronsament d'espatlles.

La porta es va tancar sense estrèpit.

Eusebi, en aquell moment, potser hauria volgut bescanviar algunes paraules més amb el seu germà. Fet i fet, li acabava d'anunciar un esdeveniment d'alguna importància i que trencaria el darrer vincle que els lligava...

— Bah!, és igual...

També Eusebi va arronsar-se d'espatlles i va considerar acomplert un dels punts del protocol. No calia algun parent perquè assistís a l'acte? Doncs, ja en tindria un..

[...]

— Oh, la companyia... —va interrompre Eusebi amb una rialla mentre que per la memòria dels dos germans repassaven paral·lelament les imatges de llur recíproca indiferència; indiferència consolidada, quasi petrificada pels anys.

Ací cal recordar la paròdia gestual de Valentina comentada en l'apartat anterior dedicat a la ironia indirecta o al·lusiva.

3. CONCLUSIONS

El seguiment de la pràctica irònica en la novel·la *Valentina* ens ha permès endinsar-nos en el paper d'aquest recurs en la poètica de Carles Soldevila. Hem vist que no en fa un ús epidèrmic o accessori. Ben al contrari, gràcies als articles analitzats hem pogut comprovar el coneixement pregon que en tenia: el definia de forma adequada no sols com una figura de dicció sinó també com una «manera de pensament», sabia que era un recurs —un *vehicle*, en deia ell— a l'abast de qualsevol escriptor de qualsevol ideologia, sempre que tingués l'enginy suficient per a capir-ne la subtilesa. I hem pogut veure com ell demostra tenir l'agudesesa necessària per a fer-ne un ús múltiple,

des de la ironia del narrador fins a la ironia hipertextual, tot passant per la ironia de situació, la ironia verbal i la ironia gestual.

D'entre tota la diversitat de pràctiques iròniques crec que és necessari detenir-se un moment en la ironia del narrador. Potser algú es veurà temptat de jutjar endarrerida i, per tant, rebutjable, l'opció adoptada per Soldevila de recórrer a un narrador ironista, dominador i intervencionista. Ara bé, com ha mostrat Cohn (1981: 45-46), aquest poder atorgat al narrador li permet revelar al lector certs sentiments o pensaments profunds d'un personatge que aquest no es veu capaç de verbalitzar o simplement no voldria donar a conèixer i, a més a més, sotmetre'ls a judicis de valor. La dissonància en els psicorelats i monòlegs narrativitzats és una opció que permet un joc distanciadore irònic alhora que el dota de la facultat de l'escorcoll minuciós en la consciència de les seues criatures fictivals.

Cohn esmenta noms il·lustres de la novel·la contemporània. Thomas Mann, un dels escriptors més seduït i preocupat per la ironia, es troba entre «les romanciers du xx^e siècle—D.H. Lawrence, Musil, Gide, Hermann Broch seraient d'autres exemples— que réintroduisent un narrateur très explicite dans le récit de fiction à la troisième personne, et le mettent au service de l'analyse psychique d'un sujet individuel» (Cohn 1981: 43). *La mort a Venècia* se centra en l'escorcoll del món interior d'Aschenbach, contemplat des de la distància irònica de la dissonància marcada. Soldevila s'introdueix en el cap de la protagonista Valentina, i també de Clotilde i d'Eusebi amb igual finalitat i amb semblants recursos. Uns altres novel·listes coetanis segueixen vies diferents, oposades, i optaren per la consonància i l'esborrament del narrador del primer pla. És el cas, per exemple, del Joyce de *Retrat de l'artista adolescent*. Podem plantejar, en efecte, quina alternativa pot resultar més acostada a la sensibilitat del lector contemporani i la discussió, ben important, ens duria lluny. En tot cas, però, Soldevila, cal acceptar-ho, no anava mal acompanyat.

L'íntima preocupació teòrica per la ironia i la decisiva adopció pràctica en la seua producció literària permeten acostar Soldevila als dos mestres del Noucentisme: Eugeni d'Ors i Josep Carner. Vet ací una porta que necessàriament haurem de deixar oberta per ara.

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València
Vicent.Simbor@uv.es

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARNAU, C. (1987a) «Carles Soldevila», dins J. Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, 10, Barcelona, Ariel, pp. 74-84.
- (1987b) «Carles Soldevila o civilitzats, tanmateix», dins els seu llibre *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*, Barcelona, Edicions 62, pp. 87-115.
- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BONAFIN, M. (2005 [1a ed. 2001]) *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET Libreria.
- BOOTH, W. C. (1986 [1ª ed. en anglès 1974]) *Retòrica de la ironia*, versió espanyola de J. Fernández Zulaica / A. Martínez Benito, Madrid, Taurus.
- BOUILLAGUET, A. (1996) *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, París, Nathan.
- COHN, D. (1981 [1a ed. anglesa 1978]) *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, París, Seuil.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*, París, Seuil.
- (1979 [1ª ed. 1969]) «Proust et le langage indirect», dins *Figures II*, París, Seuil, pp. 223-294.
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- GUANSÉ, D. (1967) «Pròleg», dins C. Soldevila, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, pp. XIII-XXXI.
- HANNOOSH, M. (1989) *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio State University Press.
- HUTCHEON, L. (1978) «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36, pp. 467-477.
- (1981) «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- (1985) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nova York / Londres, Methuen.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (1995) *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona / Palma de Mallorca / València, Edicions 3 i 4 / Edicions 62 / Editorial Moll / Enciclopèdia Catalana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1978) «Problèmes de l'ironie», *Travaux du Centre de Recherches Linguistiques et Sémiologiques de Lyon*, 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, pp. 10-46.
- MUECKE, D. C. (1969) *The compass of Irony*, Londres, Methuen.

- (1970) *Irony*, Londres, Methuen. [*Irony and the Ironic*, 2^a ed. amb retocs, Londres i Nova York, 1982.]
- NIOGRET, Ph. (2004) *Les Figures de l'ironie dans À la Recherche du Temps perdu de Marcel Proust*, París, L'Harmattan.
- ROSE, M. (1979) *Parody/Metafiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm.
- (1993) *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SANGSUE, D. (1994) *La parodie*, París, Hachette.
- SANTAMARIA, N. (1994-1995) «El primer teatre de Carles Soldevila i la comèdia burgesa», *Llengua & Literatura*, 6, pp. 53-69.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, París, Seuil.
- SOLDEVILA, C. (1925a) «Dogma i ironia», *Revista de Catalunya*, 15, setembre, pp. 225-231.
- (1925b) «Al peu del mur insuperable (Rèplica al senyor Josep Carbonell)», *Revista de Catalunya*, 17, novembre 1925, pp. 485-488.
- (1982) *Valentina*, Barcelona, Edicions 62 / la Caixa.
- SPERBER, D. & D. WILSON (1978) «Les ironies comme mentions», *Poétique*, 36, pp. 399-412.