

## **La ironia en la narrativa breu de Víctor Català: *Drames rurals*, *Ombrívoles* i *Caires vius***

Carme Gregori Soldevila  
Universitat de València

La visió crítica que s'ha divulgat majoritàriament sobre la figura i l'obra de Víctor Català ofereix una imatge dominant marcada per la tragèdia i el pessimisme. Una caracterització que hom no acostuma a relacionar amb la ironia, emparentada habitualment, almenys entre els cercles no especialitzats, amb la comicitat o, si més no, amb una certa lleugeresa o displicència. Ara bé, la ironia, sobretot des de la transformació en profunditat duta a terme amb el Romanticisme, no es pot restringir als registres aparellats a la risa. És, per tant, perfectament concebible una ironia de tonalitats tràgiques, encara que la ironia, en ella mateixa, no exigeix una coloració determinada, ni en un sentit ni en l'altre. En el present treball, ens proposem analitzar, des de la perspectiva irònica, la narrativa breu de Víctor Català publicada durant l'etapa modernista, la de major i més rellevant producció de l'autora: *Drames rurals* (1902), *Ombrívoles* (1904) i *Caires vius* (1907), des del convenciment que la consideració de les narracions de l'autora a la llum d'una lectura en clau irònica en revelarà importants matisos de sentit i permetrà, en conseqüència, variar-ne la imatge canònica. El fet que l'escriptora empordanesa pose referències a la ironia en boca dels seus narradors és un indicatiu revelador de l'ús que en fa en la seua literatura: així, per exemple, a «Ànimes mudes», cataloga una situació com «una terrible ironia del destí»<sup>1</sup> (593) i, a «Contraclaror», el narrador declara pensar «una vegada més, amb ironia» (676).

### **1-La ironia de situació**

#### **1.1 Les ironies d'esdeveniments o ironies del destí**

En una carta a Joan Maragall, datada el 13 de juliol de 1905, Víctor Català escrivia (Català 1972: 1805):

---

<sup>1</sup> Totes les citacions dels tres reculls de narracions que conformen el corpus d'anàlisi del present treball estan extretes de les *Obres Completes* de Víctor Català (1972), la referència bibliogràfica completa de les quals apareix en la Bibliografia final. Al llarg del treball només en consignarem les pàgines.

Les preguntes que no tenen resposta, los problemes sens solució aparent, *les fatalitats inesquivables que planen sobre les criatures*<sup>2</sup>, me tenen sempre alerta, involuntària, porfidiosament. Per això no puc assolir la serenor dels convençuts ni la resignació dels vençuts.

La preocupació de l'escriptora pels misteriosos fils que mouen l'existència humana reapareix, a l'interior del seu univers literari, exposada a través dels comentaris del narrador, com ara, a la fi d'«Ombres», en la citació de Madame Severine que clou el relat: «Mes els Destins subsisteixen, implacables, pesant sobre els caps més humils, sobre les espatlles més febles» (535); o en les reflexions d'un personatge, com és el cas del protagonista del conte «El calvari d'En Mitus», qui, en recordar les mosques de l'escola de la seua infantesa, atrapades entre el vidre i els vailets que les empaitaven a cops de gorra,

es comparà an ell mateix, en aquella hora trista de sa vida, a la mosca fastigosa de l'escola, amb totes les temptacions del viure davant dels ulls, però privades per l'obstacle d'algun vidre invisible, i amb l'empaitador – una força desconeguda, desanimada sense mala fi- al darrera: la força perseguidora que, al capdavant, l'havia de despenjar an ell també d'un cop de gorra... (626-627)

Els exemples es multipliquen en el conjunt de l'obra de l'escriptora empordanesa, una recurrència que ha motivat que els estudiosos assenyalen, amb criteri unànim, que l'univers literari de Víctor Català està construït sobre la base d'una cosmovisió fatalista que l'impregna globalment i n'esdevé tret definitori. Així, per exemple, en relació als *Drames rurals*, el primer dels reculls de narracions de l'autora, Jordi Castellanos n'assenyala el caràcter unitari basant-se en el fet que cadascun dels contes «presenta una forma diferent de manifestació del pes de la fatalitat còsmica en la vida humana» (1986: 597). Vicent Simbor, per la seua banda, considera que és precisament aquesta concepció fatalista de l'existència humana el principal element distintiu que allunya l'obra de Víctor Català del Naturalisme: al determinisme racionalista que reclamava Zola, l'escriptora empordanesa oposa el fatalisme, entès com «una força omnipotent, irracional, misteriosa, per damunt de la capacitat de reacció, de defensa, dels personatges»<sup>3</sup> (1989a: 315).

---

<sup>2</sup> La cursiva és nostra.

<sup>3</sup> Tant Jordi Castellanos (1986: 607) com Vicent Simbor (1989: 315) recorden la reflexió ideològica del narrador de «La pua de rampí», relat del volum *Contrallums*, un recull que queda fora de l'abast de la investigació present: «Quan ens lliguen a la vida, ens lliguen al nostre fat, que és com dir, a un ordre de fatalitats determinades. [...] Mes, qui podria evitar-ho? El Fat és inexorable» (Català 1972: 919). La citació revela clarament la importància nuclear del fatalisme com a força motriu de la vida.

Aquesta concepció fatalista del món permet considerar la literatura de Víctor Català des de l'òptica de la ironia, amb la modalitat d'ironia denominada «ironia del destí o d'esdeveniments» com a element substantiu de la proposta.

La ironia de situació (Muecke 1969: 42-43) o referencial (Kerbrat-Orecchioni 1978:15-19) és una mena d'ironia que, en contraposició al caràcter intrínsecament lingüístic de la ironia verbal, funciona mitjançant la disposició d'esdeveniments o elements d'una situació, és a dir, designa una contradicció observada en la realitat, no creada directament pel llenguatge (Kerbrat-Orecchioni 1978: 17). Segons els diferents estudiosos o segons s'hi pose l'èmfasi en algun dels seus matisos, aquesta mena d'ironia ha estat designada amb diverses denominacions: ironia del destí o de la sort, ironia d'esdeveniments, etc.

La ironia de situació més estrictament vinculada al fatalisme és la variant coneguda com a «ironia del destí o de la sort», una fórmula ben familiar als narradors del món literari construït per Víctor Català, com podem observar en «Ànimes mudes», en un exemple ja esmentat en la introducció d'aquest treball: el narrador considera «una terrible ironia del destí» (593) que la hidropesia infle també finalment el ventre de la pubilla de can Xuriguier, després d'haver estat «eternalment grossa, d'una grossessa despietada de bèstia de cria, de vaca a lloguer» (592). En paraules de Muecke (1969: 102-103).

Irony of Fate [...] implies a belief, not necessarily formulated with any philosophical precision, in a relentless, unavoidable series of events or 'final' event. A man is a victim of the Irony of Fate when the steps he takes to avoid his fate are either simply in vain or precisely the steps which lead him to his fate.

Aquesta ironia pressuposa, doncs, l'existència d'una força o entitat superior que es complau a frustrar les esperances o els projectes dels personatges. En aquest sentit, la ironia del destí es troba molt pròxima a la ironia còsmica o tràgica de les tragèdies gregues, en què la figura humana apareix com una joguina dels déus, abocada a la desgràcia pel caprici d'uns éssers sobrenaturals que actuen com a ironistes i que s'entretenen a capgirar les aspiracions i desigs dels personatges-víctimes. La manifestació de la ironia còsmica o tràgica pot portar el personatge-víctima a qüestionar-se el sentit i la naturalesa de la divinitat; d'aquesta manera, per exemple, interpreta Muecke la recurrència amb què Shakespeare fa que els seus personatges s'interroguen sobre la justícia dels déus (1969: 147), però també en podem trobar una clara mostra en «Carnestoltes», en la reacció de la Marquesa d'Artigues davant la que el narrador qualifica de «nova i més terrible crudeltat del destí»:

Aixecà el cap soberg amb un arranc de rèprobe i, encarant-se amb la divinitat, semblà exigir-li comptes. Què li fou respost del més enllà an aquella muda interrogant ?... Misteri ! Jo lo que sé tan sols és que d'improvís, com si aquells ulls clavats en amunt, en lo desconegut, amb feréstega escomesa, haguessin topat amb una evidència terrorífica, en el rostre tràgicament convuls de la Marquesa d'Artigues, hi aparegué una expressió d'estupor suprem: l'espume desolat del qui ha deixat de creure (705).

La ironia d'esdeveniments -terme proposat per Muecke (1969: 102), com a opció menys restringida i més neutra que altres denominacions com «ironia del destí» o «ironia de la vida», que són, en la seua opinió, etiquetes metafísicament carregades-, es caracteritza per presentar una incongruència entre l'expectativa i l'esdeveniment. Resulta irònic, doncs, que, de manera imprevista, es frusten o es capgiren els propòsits o les esperances que animaven un fet o una acció. La ironia es mostra particularment dolorosa quan «the means we take to avoid something turn out to be the very means of bringing about what we sought to avoid» (Muecke 1969: 102). En tenim un exemple paradigmàtic a «Giselda», narració que pren com a referent el romanç tradicional que Milà i Fontanals va recollir amb el títol de *La dama implacable* (Oriol 2004: 54), on la protagonista demana al Virrei la llibertat del seu espòs, amb la qual espera assolir novament la felicitat perduda, i el que n'obté és la mort del marit i l'ultratge del seu honor, forçada a mantenir relacions sexuals amb el Virrei a canvi de la vida del marit, i encara sent burlada per aquest amb l'incompliment del pacte. Giselda resumeix de manera força expressiva aquesta ironia que inverteix dramàticament les expectatives de la seua acció, atorgant-li precisament el contrari del que hi cercava: «Ai de mi, trista i miserosa criatura – gemegà- que per a salvar mon ben amat, li he dut la pèrdua, i per acabar mon dolor l'he fet etern!» (718-719). A pesar de les reserves de Muecke per no confondre la ironia d'esdeveniments amb la ironia del destí -una precaució metodològicament impecable, perquè no totes les ironies d'esdeveniments troben causalitat en alguna mena de força superior identificable amb el Fat o el Destí-, els exemples mostren amb una recurrència significativa l'atribució del gir inesperat i de la frustració de les aspiracions dels personatges a aquesta mena d'entitats. Així, Giselda considera la situació a la qual s'ha vist abocada com una manifestació de la voluntat del «fat pervers» (719).

També el «mal fat» (538) ha entrat en les vides de Peret i Quimeta, la parella que protagonitza «L'explosió». Peret aspira a construir un món millor, sense injustícies, plantant cara als explotadors que viuen de la sang d'uns treballadors condemnats a malviure; però la bomba que posa, per venjar-se de l'amo del taller d'on ha estat acomiadat, fa saltar a trossos la seua dona, la qual és de visita a casa de l'antic patró, d'amagat d'en Peret, per a demanar-

li'n la readmissió. Malgrat el clar posicionament ideològic del narrador en contra, que en denúncia l'error, l'expectativa que anima l'actuació del personatge és contribuir a una millora social, a un ordre del món més just, una expectativa que els resultats contradiran tràgicament. Peret ha causat la mort de la dona que estima, víctima innocent i imprevisible dels fets, i, amb ella, una desgràcia més gran que la que intentava reparar.

«Parricidi» posa l'èmfasi en la força d'un destí que pot emparar-se dels instruments o dels camins més insospitats per a acomplir els seus designis. L'infant es convertirà en agent de la fatalitat, en factor desencadenant de la tragèdia: és ell qui elimina la prova decisiva de la innocència del pare i posa l'arma a l'abast de la mà de l'assassí de la mare. Aquesta és, doncs, la gran ironia. La criatura més innocent serà la portadora de l'adversitat. El terrible final de Felet, condemnat sense culpa i sense salvació, sembla més tràgic quan el considerem com a resultat de la intervenció inconscient del nen. La desproporcionada contradicció entre la causa i l'efecte fan irònicament patent la inexorabilitat del destí<sup>4</sup>.

La incongruència entre les expectatives i els esdeveniments posa en evidència el desequilibri entre aquests i aquelles en «Daltabaix», un altre dels *Drames rurals*. El Verí, un individu rabiós i violent, vol imposar la seua autoritat a una mula tossuda; amb aquesta intenció castiga amb crueltat l'animal, però les conseqüències que se'n segueixen són la mort del mateix Verí, la del seu petit fill i la del seu pare, atropellats pel carro sense control. Aquest seria un cas inequívoc del desenvolupament típic conegut com «el lladre robat» o «el caçador caçat» (Schoentjes 2001: 50), una mena de destí-bumerang que es torna contra qui el llença. La violència del personatge causa finalment la pròpia mort, a més d'arrossegar la destrucció física o moral de la resta de la família. D'altra banda, la història del Verí constitueix una ironia de situació de la modalitat que Schoentjes, en funció de la forma de disposar els elements o esdeveniments, proposa d'anomenar «ironie narrative», en contraposició a la «ironie picturale» (2001: 52). Es tracta, en el cas de les ironies narratives, d'un procés de transformació que exigeix un temps de realització i que té com a resultat el contrari d'allò esperat, mentre que la ironia pictòrica presenta dos elements en contradicció dins la mateixa escena. En la narrativa breu de Víctor Català, «El calvari d'en Mitus» i «L'amoreta d'en Piu» són uns altres dos casos que podem adscriure clarament a la categoria d'ironies narratives formulada per Schoentjes. Mitus sembla haver aconseguit el seu propòsit: «a la fi s'havia sortit amb la seva de casar-se amb la Maca» (607-608). Sense fer cas de les veus que l'adverteixen que ella estima un altre home i va forçada al matrimoni, Mitus n'està

---

<sup>4</sup> Per a una anàlisi detallada de la ironia a «Parricidi», cf. Gregori (2014).

«bojament content» (608); la felicitat, però, tindrà curta durada perquè el protagonista descobrirà l'engany de la seua dona i el triomf aparent esdevindrà un calvari –com assenyala i anuncia el títol- que el consumirà. Per la seua banda, a «L'amoreta d'en Piu», Pauleta, una jove al servei d'una severa majordoma, viu amb l'esperança d'esdevenir pubilla de la mestressa i casar-se amb en Piu, el jove que la festeja. Les seues aspiracions es veuran amargament frustrades quan descobrirà, sense haver-ho ni tan sols sospitat prèviament, que el festejador interessat acaba de casar-se amb la mestressa. L'efecte sorpresa produeix el desconcert de la víctima, que completa el sentit de la ironia, un tret que Muecke atribueix a la ironia d'esdeveniments o de situació (1969: 104-105).

L'existència d'una contradicció entre allò que era previsible i allò que realment s'esdevé pot considerar-se també com una constatació que els esdeveniments no són el que semblen ser. Des d'aquesta perspectiva, podem dir, amb Schoentjes (2001: 74), que la ironia de situació interroga la veritat dels fets. Així, doncs, la distància s'estableix entre l'aparença i la realitat de les coses (Schoentjes 2001: 53). «Agonia» ofereix un exemple que permet il·lustrar-ne el funcionament, amb el contrast entre el que ha cregut sempre Minguet i el que realment ha passat. Enamorat de Bel, Minguet ha estat un home feliç, fins que ella li confessa, abans de morir, que s'havia casat amb ell embarassada del senyor de la casa on servia. La revelació obliga a revisar el sentit de les antigues creences i conviccions de Minguet: la devoció per l'esposa, la lleialtat que aquesta portava a la família a qui havia servit, però, sobretot, la salvació del primogènit –fill de l'altre-, lliurat de la guerra a costa de l'esforç econòmic de la família i del sacrifici del fill segon –aquest, sí, fill seu-, mentre que el pare biològic se'n desentén fins al punt de no accedir ni tan sols a prestar-los els diners necessaris. L'antiga ingenuïtat del personatge es torna cruelment irònica a la llum de la realitat descoberta i alguns dels seus anteriors pensaments cobren ara un significat inesperat, en un giravolt irònic. Quan Minguet pensa, per exemple, que «el senyor Ramon no els havia pas correspost com se mereixien» (518), no sap fins a quin punt això és cert, ignorant com és de la relació íntima que el senyor Ramon havia mantingut amb la seua dona. Res no podrà tornar a ser com abans; amb la confessió de la Bel, Minguet veurà enfonsar-se el sentit d'una vida que havia cregut plena.

La narració pot deixar al descobert el desajustament entre l'aparença i la realitat a base de repetir un mateix fet o acció que canvia, però, de sentit, fent-ne visible la dimensió irònica. A «L'amoreta d'en Piu», el retrat de la senyora Pelegrina, la majordoma, en dibuixa una figura de dona devota, seriosa i modesta, «un bell posat de reverència» (684), que posa de manifest amb determinats gestos i actituds la seua humilitat. Així, per exemple, el narrador en destaca

la tendència a la mirada baixa, amb unes «parpelles rogenques, esteses sempre com domàs en balconada» (684), un tret reiterat quan informa que saludava pel carrer «sense aixecar les parpelles» (684), amb un capteniment discret que torna a aparèixer quan contesta «reposadament» una veïna tafanera «deixant caure sobre la blancor dels ulls l'espessa cortina de les parpelles» (686). Cap dels fets de la majordoma, una persona que se'ns presenta com a severa i moral, no sembla contradir el significat del gest fins que, en el desenllaç, amb el mateix moviment d'ulls, idènticament adjectivat -«abaixant les parpelles modestament» (694)- declara que s'ha casat amb en Piu, robant-li el pretendent a la jove i confiada minyona. La incongruència entre l'aparença, que s'ha mantingut intacta, i la realitat, primer amagada i, finalment, revelada és posada de relleu per la reiteració de l'actitud i, sobretot, pel manteniment, per part del narrador, d'una valoració que, a la llum dels fets, només podem interpretar irònicament com una falsa modèstia.

També funciona per repetició amb canvi de sentit un exemple d'«Ànimes mudes» al qual ens hem referit breument més amunt, en parlar de les ironies del destí. La pubilla de can Xuriguier ha acabat per perdre la salut, després de dur una vida pròpia d'un animal de granja, «escorxada de treballar i de posar fills al món a tall de bèstia» (593). El ventre inflat per la malaltia, «última grossessa sense fruit que encara en els darrers camins li distenia els flancs com una terrible ironia del destí» (593), reproduïx la «grossessa despietada de bèstia de cria, de vaca a lloguer» (592) dels successius i recurrents embarassos, amb la diferència que ara és signe de mort, en comptes de ser anunci d'una nova vida.

A diferència de la ironia narrativa, que, com hem observat en els exemples precedents, exigeix una transformació que es desenvolupa en el temps, la ironia pictòrica funciona mitjançant una coincidència que aproxima dos elements contradictoris dins una mateixa escena, com s'esdevé a «Creu i ratlla». En primer lloc, l'oposició s'hi estableix entre la bellesa del final del dia i la mort de l'amo, dos fets que es produeixen alhora, que comparteixen, quant al significat, la noció d'acabament, però que se'ns presenten amb una valoració de signe contrari, explícitament comparats: «El dia s'acabava en santa pau, bellament, quietament, esplendorosament, amb una serenor majestàtica de patriarca antic, sense cura de l'altra agonia miserable, trista, lletja, que es desenllaçava en la cambra de dalt» (634). Aquesta incoherència entre l'esdeveniment i l'escenografia en què es produeix en precedeix i n'anuncia una altra, de major rellevància per a la constitució del sentit de la narració: la que contraposa la desgràcia de l'amo, que mor encara jove, d'una dolorosa malaltia, amb la sort del mosso, el qual concerta matrimoni amb la mestressa vídua tot seguit

i, d'aquesta manera, ascendeix en l'escala social, com queda reflectit en els pensaments que tanquen el relat:

En Jaume [...] amb prou feina es sabia avenir de la seva sort, i, ben atùit encara, no feia més que repetir-se de pensament, una i altra volta:

-Un bon parament de pagesia, un mas ben arriat i les tres *famílies* que ja pugem!!... (636)

«En Met de les conques» també fa coincidir en una mateixa escena dues experiències de signe contrari, la superposició de les quals cal interpretar en clau irònica. En Met viu l'agonia prèvia a la mort en un estat febrós provocat per la malaltia i les ferides ocasionades per una caiguda; el «dolor vivíssim» (451), el sofriment d'un «traspàs lentíssim» (453), en el nivell físic de la vivència, contrasta amb l'experiència mística, amb les «visions lluminoses» (452) en què Jesús i els àngels se li apareixen, oferint a la contemplació del moribund un conjunt d'imatges i sensacions conhortadores. En Met, la manca de consciència d'una vida desgraciada, condemnat a la misèria i a l'exclusió social, es combina amb el descobriment d'una religiositat ingènua que li ofereix un món de meravella, al qual es lliura, sense coneixement ni mesura, fins a la mort. La innocència del personatge, víctima ignorant del drama que protagonitza, és el factor essencial que permet a l'observador instaurar el sentit irònic de la situació. En aquesta ocasió, a més, la incongruència es pot entendre alhora com un cas de distància entre aparença i realitat, ja que allò que ocorre realment contrasta amb la percepció que en té el protagonista.

També a «Parricidi» ens trobem amb una ironia de situació que funciona mitjançant la juxtaposició d'accions en contrast, de signe radicalment oposat i d'impossible conciliació. Ens estem referint, en concret, a la seqüència del ganivet, en la qual s'aproximen, a través de la coincidència irònica, l'alegria innocent de l'infant i la maldat violenta de l'amant de Lena. El joc infantil del *tatà* –el ganivet de llescar pa lligat amb una veta, transformat per la imaginació del nen en un cavall– es convertirà en història de terror en les mans de l'assassí de la dona. El narrador s'encarrega de fixar amb precisió la manera com l'arma arriba a l'abast del criminal; primer, narrant-ne el trasllat des de la cuina al dormitori per part del nen i, més tard, deixant que la coincidència entre l'eina i la necessitat faça la resta i transforme la joguina infantil en arma del crim.

## 1.2 La ironia dramàtica



La ironia dramàtica és una categoria de la ironia de situació que deu el nom al seu origen teatral, encara que la pràctica d'aquesta modalitat irònica no es limita al teatre i en podem trobar un ús plenament normalitzat en altres gèneres, sobretot en els gèneres narratius. En paraules de Schoentjes (2001: 57), la ironia dramàtica consisteix «en cecí que le spectateur – ou le lecteur- est au courant de faits que les personnages ignorent». És a dir, en la ironia dramàtica, almenys un personatge no ha de ser conscient de la situació en què es troba, de manera que el seu comportament o les seues conviccions es basen en informacions, hipòtesis o fets que el lector, l'espectador, o altres personatges, saben erronis (Schoentjes 2001: 57). Així, doncs, la ironia dramàtica posa un èmfasi particular en dos dels quatre requisits que, en opinió de Muecke (1969: 99), s'han de donar en una situació irònica: «the victim's confident imperception» (1969: 99), que ignora que hi puga haver res en la situació més enllà del que hi veu, i «an observer with a sense of irony» (1969: 100), ja que no podem oblidar que la ironia sempre depèn de l'ull del receptor.

«Parricidi» presenta el cas d'ironia dramàtica més significatiu, per la rellevància que té en la construcció del sentit de la narració, dins el conjunt dels tres llibres que analitzem en el present treball. Tots els indicis semblen apuntar cap a Felet, el marit, com a autor de la mort de la Lena. Quan els veïns el descobreixen dormint al costat del cadàver, el quadre que se'ls presenta no sembla oferir dubtes:

I estava tot ple de sang, i tenia cara i mans esgarrapades i la camisa esqueixada, i un tallet al braç i les calces molles d'oli... mentre sobre la caixa quedava el llum tombat, en les parets i en el pilar del llit manotades de sang, i més sang en les unghes de la Lena i en el ganivet que li havien trobat a sota.

Amb gran facilitat i perfecta unanimitat de parers, tothom reconstruïa l'escena (476).

Fins i tot el mateix Felet, incapaç d'ordenar idees i records per a oferir una versió exculpatòria dels fets, acaba per dubtar de la pròpia innocència:

A força de sentir contar aquella història a centenars de vegades en aquell horrend dia, el mesquinet acabà per preguntar-se amb esglai a si mateix si podia ésser certa; si era possible que ell, ell mateix, En Felet en persona, hagués fet lo que li llevaven, hagués donat la mort a la seva pobra muller (476).

A diferència dels personatges, però, els lectors sabem que les esgarrapades i els estrips de la camisa se'ls havia fet la nit anterior en caure, de tornada a casa, en els esbarzers del marge del camí; i que la sang que l'embrutava era el resultat d'haver-se regirat en el llit, al costat de la morta, sense adonar-se de res perquè venia borratxo. També tenim coneixement d'un fet

essencial, ignorat dels altres: el nen ha retirat de la finestra un tros de roba tacada de sang de l'assassí, una peça que hauria pogut provar la innocència de Felet i assenyalar en direcció al vertader culpable. Els personatges, en canvi, no qüestionen unes aparences tan falses com convincents, passant per alt la resta de traces deixades pel criminal:

Com la cosa era de si tan clara, ningú es va fixar en la finestra oberta, ni en les ditades de sang que hi havia en els muntants i que baixaven al llarg del tronc de la parra, ni en el rastre de petjades fresques que atravessaven tot l'hort i es perdien bosc endins (476).

Així, doncs, els lectors podem fer una interpretació irònica de la història que escapa a l'atenció dels personatges, mancats de la informació necessària. Sota l'aparent acció correctiva de la justícia, s'amaga la injustícia del condemnat sense culpa i sense salvació.

La doble interpretació –la dels personatges i la dels lectors– queda reflectiva en l'ambivalència del títol del conte. Des del punt de vista dels personatges que prenen part en la història narrada –amb l'excepció, per raons òbvies, de la víctima i de l'assassí– el parricidi que s'hi ha produït és el que ha dut a terme Felet en matar la seua dona. Els lectors, però, guiats per la mà del narrador, sabem que el títol del conte designa un altre parricidi, desconegut dels personatges: el que involucra el nen en la mort de la mare i en l'enfonsament del pare. El desenllaç judicial de la història resulta irrellevant per als interessos narratius de l'autora ja que ningú no pot dubtar que la tràgica fatalitat ha provocat la mort anímica i la mort civil del personatge. I el lector constata que és aquest, i no cap altre, el parricidi narrat.

També «Capvespre» construeix l'efecte final de la narració a partir d'una ironia dramàtica. El plor desesperat de Donya Isabel a la vora del capçal del llit del fill moribund, malferit en un accident de caça, és interpretat per tothom com el dolor d'una mare afligida: «Oh! com va compadir-lo tothom, el sentiment pregon de la mare desolada, que així plorava la malaventura de son fill!» (711), mentre que els lectors coneixem, per revelació directa del narrador, que la protagonista de la història plora, en realitat, per la joventut perduda:

Sols que ningú va endevinar que aquella dona, per monstruós que fos, amb prou feina se'n recordava en aquella hora del fill moribund, perquè tota ella estava submergida, abismada en el dolor més íntim, més esparverador, d'una altra agonia oculta que la tocava encara més de prop que aquella agonia vistent: l'agonia de sa pròpia pecadora joventut (711).

En les hores precedents, amb el casament de l'amant amb una dona jove com a detonant, s'ha trobat vella al mirall, una visió que li ha provocat una enorme angoixa. La revelació, per

part del narrador, de la causa real del dolor de Donya Isabel ve a completar el retrat del personatge com un ésser amoral que ha viscut únicament pendent de satisfer els propis desigs. Alhora, el fet que els motius autèntics que expliquen el comportament del personatge resten ocults per als altres connecta en perfecta sintonia amb la dissimulació hipòcrita amb què Donya Isabel ha sabut portar una doble vida, a penes intuïda per la comunitat, sense escàndols i, per tant, sense perdre consideració social. La duplicitat coneixement/ignorància pròpia de la ironia dramàtica es revela així com un mecanisme particularment apte per a construir l'efecte final de la narració.

## 2- La ironia en els prefacs auctorials

Víctor Català, des de la seua pròpia veu d'autora, recorre al recurs de la ironia en els prefacs que encapçalen *Drames rurals* i *Caires vius*. Es tracta, en ambdós casos, de prefacs auctorials originals autèntics assumptius (Genette 1987 : 150-181) que cal atribuir, per tant, a l'escriptora mateixa i no a una entitat ficcional. El «Prec» que obre *Drames rurals* té com a funció principal determinar el perfil del públic al qual s'adreça, mitjançant l'exclusió de la mena de lector per al qual el llibre no resulta apropiat, en opinió de l'autora. La ironia s'hi fa servir en la caracterització d'aquest lector –lectora, en realitat-, contraposada a la figura de l'escriptora. Mitjançant l'admiració fingida, reforçada per les exclamacions, i l'ús de la metàfora falsament elogiosa, Víctor Català s'adreça al lector que encarna els valors contraris al del seu llibre:

Oh, tu, l'escaienta damisel·la ciutadana, de posat senyorívol, la de cos esllanguit i rostre pàl·lid, la d'ulls somniadors i llavis tristos! ¡Oh tu, el lliri d'ombra que un raig de sol d'estiu mustigaria [...] (431)

La delicadesa i el refinament irònicament atribuïts com a virtuts a la «damisel·la ciutadana» contrasten amb la imatge que l'autora construeix d'ella mateixa, identificada amb un «pobre pelegrí de la terra aspra» que ha recollit en «aquest llibrot feixuc» (431) un retrat cru de la realitat rural. L'autodenigració d'obra i autora, però, s'han d'interpretar com a part de l'estratègia de *captatio benevolentiae*, i, per tant, com una modèstia fingida, igualment irònica.

El «Pòrtic» que encapçala *Caires vius* té com a funció principal definir el posicionament de l'autora en l'enfrontament ruralisme-civilitat que ocupa, com a tema principal, el debat literari del moment. A l'hora de legitimar la seua opinió i el seu dret a intervenir en la controvèrsia, Víctor Català recorre a l'ús irònic de la lítote per a, aparentment, minimitzar-ne

la importància, encara que el fet mateix d'expressar el seu pensament i l'argumentació amb què el desenvolupa afirmen amb claredat l'autoritat atenuada per la lítote:

I ara, cloent les generalitats i tornant, per acabar, al plet naixent del ruralisme i ciutadanisme literari, si a mi m'hagués sigut donada una d'aquestes veus autoritzades, fetes per ésser oïdes i escoltades, diria que... (605).

El distanciament irònic també hi apareix reflectit en el tracte atorgat al públic, endarrerit per l'anòmala situació de la literatura catalana, amb l'ús del diminutiu com a marca principal que embolcalla irònicament els qualificatius: «el públic de primera fornada pretensioset, restret, encongit i esparveradís, sense discerniment; un publiquet de *gent de fora tout à fait*, un veritable publiquet *provincià*» (602). La ridiculització d'aquest públic es completa a través de la identificació amb unes figures fàcilment desqualificables, el dictamen de les quals hom no pot tenir en consideració: els «bons comerciants» que diuen «*Quiu vedis* al *Quo vadis?*» o els dentistes que apliquen a l'obra literària «llur bell criteri... odontològic» (602), entre altres. A més, el recurs de reproduir els defectes de pronunciació és un clar mecanisme de distància irònica per part de l'escriptora.

### **3-Les ironies del narrador**

Les definicions tradicionals de la ironia com a figura retòrica, de caràcter essencialment antifràstic, han estat superades per les aproximacions pragmàtiques que hi tenen en compte la situació i la intencionalitat comunicatives. En aquest sentit, la concepció de la ironia com a menció d'Sperber i Wilson (1978) ha resultat especialment oportuna. Segons aquest autors, la ironia s'expressa no a través de l'enunciat, sinó a propòsit de l'enunciat, perquè allò que, en realitat, expressa l'enunciador és la seua opinió sobre l'enunciat. Qui parla, doncs, no empra l'enunciat, sinó que el menciona, prenent-hi distància amb l'objectiu de marcar-ne la manca de pertinença o de fiabilitat. Com ha subratllat Mercier-Leca, en la ironia com a menció, la dissociació enunciativa fa que «le locuteur mentionne des propos dont il se dissocie, qu'il impute, à tort ou à raison, à sa cible, qui peut être un individu, un groupe, une norme, ou même un certain aspect de lui-même, dont el se distancie au moment de l'énonciation ironique» (2003: 29).

Convé recordar que, tal com ha assenyalat, per exemple, Kerbrat-Orecchini (1978: 41), «l'étude de l'ironie littéraire est absolument indissociable d'une interrogation sur le sujet d'énonciation». En efecte, en els gèneres narratius molt sovint és el narrador qui, erigit en observador irònic, instaura una distància amb allò que diuen, pensen i fan els personatges,

posant en evidència la víctima de la ironia. Aquest narrador irònic constitueix, al costat de la ironia d'esdeveniments o del destí, la modalitat més usual d'ironia en la narrativa de Víctor Català.

La narrativa breu de Víctor Català opta, majoritàriament, per la figura d'un narrador extra-heterodiegètic amb plena capacitat per a penetrar en el món interior dels personatges, el qual exerceix amb poques limitacions les funcions comentatives (funció ideològica i digressió reflexiva) que, més enllà de l'estricta funció narrativa, li permeten controlar al seu gust l'acte narratiu i filtrar des del seu punt de vista la narració. Mitjançant la funció ideològica, el narrador opina sobre el personatge, avaluant-ne pensaments, paraules i accions; la digressió reflexiva, per la seua banda, representa la suspensió de la funció narrativa per a centrar el discurs del narrador en l'exposició d'opinions o idees de caràcter general, sense contribuir a completar o fer avançar la narració (Genette 1983). Aquest narrador es revelarà, en moltes ocasions, com un ironista que es complau a establir una distància en relació als personatges i a la història narrada.

El distanciament irònic del narrador pot adoptar la forma d'una commiseració que s'estableix des de la consciència de superioritat, com s'esdevé a «En Met de les Conques» o «Parricidi», quan designa els personatges de Met i de Felet amb termes com «pobre» o «mesquinet». També hi apareix clarament quan els despersonalitza, a través de l'animalització, reblant l'efecte irònic amb l'ús del diminutiu; així, en Met té «un cert aire innocent i quietós de bestioleta inofensiva i sobrera al món» (434) i els habitants del poble porten unes «vides meselles d'animalets feiners, endurides i petrificades en la inconsciència» (435). Un altre mecanisme que funciona com a distància irònica per part del narrador consisteix a reproduir un enunciat amb la intenció de denunciar-ne la manca de pertinença i, en definitiva, posar en evidència aquells qui pensen de la manera exposada. Així, a «La fi dels tres», el narrador, en la presentació del trio que conforma el protagonista –el Ros– amb el seu gos i el seu matxo, assenyala que «Tots tres tenien prou bona anomenada» (574), una afirmació que cal atribuir a l'opinió comuna, però que el narrador ens proporciona dades suficients per a interpretar irònicament i entendre-la en el sentit contrari. Difícilment, si no, podríem fer concordar aquesta «prou bona anomenada» amb algunes de les qualitats i costums atribuïts igualment al personatge: «Sempre amb un parell de duros a la butxaca, el païdor ben estovat, la llengua mal travada i la cervellera plena de pardalets, no hi havia fums que rendissin els seus, bajania que no deixés anar, ni corda que se li acabés per lo que feia a gresques» (575). En aquest exemple, la ironia de « tenien prou bona anomenada» funciona

antifràsticament, per inversió semàntica, el mecanisme propi de la concepció tradicional de la ironia com a figura retòrica.

Un altre exemple en què el narrador posa de manifest el desacord irònic amb l'opinió dels personatges el trobem a «La vella», on, després d'haver relatat amb deteniment l'horror de la mort de la vella que protagonitza el conte, parant especial atenció al sofriment i a l'angoixa del personatge, el narrador denuncia la deshumanització del sistema de valors dels habitants del món rural, més sensibles a la desgràcia de la pèrdua del parament de la granja que a la mort d'una persona improductiva:

Tothom el planyia per aquell foc que li havia destruït els béns: aquell casolot arnat, el garrinet i la vaca prenys. De la vella ni calia parlar-ne: lo que deia la gent:

-Tant de bé li va fer Déu!... Per lo que hi feia en aquest món, sense cap potència!... (510).

Aquest seria un clar exemple de la ironia com a menció en el sentit més literal d'Sperber i Wilson, ja que les paraules citades, en tant que enunciat irònic, tenen com a funció principal expressar el judici del narrador sobre l'enunciat i sobre aquells qui hi creuen. D'igual manera, la citació en estil directe de les paraules del personatge, sense necessitat d'afegir-hi res per part del narrador, posa de manifest l'absurditat del raonament i contribueix a dibuixar el personatge en el següent exemple d'«Idil·li xorc», quan la Laia, que ha confòs les normes d'administració d'un medicament d'ús oral i d'un altre d'ús tòpic, argumenta des de la seua lògica contra l'opinió del metge: «Va pretenir que jo havia canviat les medecines: que m'havia begut la que havia de posar als bonys i que m'havia posat als bonys la que m'havia de beure... I, enc que fos així, dieu: què més té? Elles haguessin sigut ben bones!» (460).

També la intenció del narrador és deixar al descobert la inconveniència de la percepció del personatge quan, a «La fi dels tres», especifica que el pare es va sentir «tot satisfet» (575) quan el Ros va aprendre les quatre regles i a fer una carta. La ironia, en aquesta ocasió, consisteix a contraposar la satisfacció paterna amb la limitacions dels coneixements adquirits per part del Ros, prèviament detallades pel narrador quan ens ha advertit que la carta «començava sempre, invariablement, anc que fos dirigida a una dona, amb aquestes paraules sacramentals: *Muy señor myo, sabará...*» (575). En aquest cas, la víctima de la ironia del narrador és l'admiració mancada de fonament del pare.

L'inici de «Contraclaror» argumenta i exposa explícitament el distanciament irònic del narrador enfront del personatge observat, un vell jornal·ler, amb referència explícita a l'actitud irònica i l'ús de recursos distanciadors com les metàfores satíriques:

pensava, una vegada més, amb ironia, que d'aquell ignot zero, d'aquella col marcida, se'n deia *un home* i que, de tot home, els altres homes en diuen *un déu, un microcosmos*... I una vegada més va semblar-me admirable i conhortadora la fanfàrria humana, que així deslloriga totes les coses per donar-los les belles aparences de la grandiositat. Sense les ulleres màgiques de l'envaniment, que xiquet i miserable li devindria a l'ésser tot lo del món! (676).

El narrador recorre, en la part final de la citació transcrita, a la digressió reflexiva, amb la qual trasllada i formula les impressions dins una esfera de més ampli abast, desvinculada dels esdeveniments narrats, amb valor d'idea general.

En aquest conte, però, el narrador-personatge –una raresa en les narracions de l'autora– acabarà per reconèixer l'error de l'opinió inicial i substituirà el distanciament irònic per l'empatia, amb una exaltació final del personatge i, amb ell, de la condició humana, ennoblida i dignificada pel drama:

I el pes del juí fallit, del juí eternalment errador, va fer-me abaixar el front. Zero, col humana, lo mateix que la xifra més alta de la taula, lo mateix que la flor més excelsa de l'espècie, ets un home; i, home, tenen raó els altres homes: ets un rei, un déu, un microcosmos, perquè tens... un cor! (683).

«El carcanyol» ens ofereix un altre exemple d'ironia del narrador sota forma de digressió reflexiva que avalua l'opinió o el comportament del personatge, remetent-los a un principi general de caire desmitificador que en destrueix qualsevol rastre de comprensió empàtica. Brianet, mestre d'obres, troba un tresor amagat al casal dels senyors d'Anguera, una antiga nissaga, ara completament arruïnada; incapaç de renunciar-hi, troba la solució als seus problemes de consciència en el matrimoni amb l'hereva, una fórmula que evitaria la desfeta de la família i, alhora, li permetria, a ell, ennoblir la descendència. La negativa de l'hereva, però, acaba amb la mala consciència de Brianet, que no tindrà cap mirament per embargar-los. El comentari final del narrador explica irònicament la causa del canvi d'actitud del personatge, arrogant-se un coneixement de la condició humana des del qual valora i jutja el comportament dels éssers de ficció:

En la tranquil·la consciència del plutòcrata s'hi havien embotat completament els febles escrúpols d'altre temps.

El remordiment és una flor de conreu, segons parer d'un cèlebre antropòleg (664).

El distanciament irònic del narrador pot expressar-se a través dels comentaris amb què aquest marca la doble enunciació pròpia de la ironia: d'una banda, reproduïx les paraules o pensaments del personatge per a, tot seguit, introduir un comentari amb la pròpia opinió que jutja l'enunciat tot distanciant-se'n. El distanciament del comentari del narrador pot adoptar diverses marques (Niogret 2004: 99-100), com ara, l'ús d'una proposició introduïda per «com si» amb què el narrador mostra la inadequació del pensament o les paraules del personatge. En podem veure un exemple corresponent a «La fi dels tres», quan el narrador, mitjançant el psicorelat, ens informa que el Ros atribueix la culpa de la seua caiguda del carro al capellà per encàrrec del qual fa el viatge per a, tot seguit, subratllar l'estupidesa del raonament amb el comentari introduït:

Amb una esma d'embeneïment, guaità a dreta i esquerra, com cercant l'autor d'aquella malifeta, i de sobte, esclarit el cervell, una foguerada d'ira li encengué les sangs enroentides. Si en aquell punt hagués tingut allà el bon senyor rector a qui duia els mobles, n'hauria fet dues peces, com si ell hagués tingut la culpa de tot (580)

Una altra marca habitual per a transparentar l'opinió del narrador en relació als pensaments o paraules del personatge i fixar-ne la distància irònica és la introducció d'un comentari entre parèntesi, com podem observar en aquest exemple corresponent a «El calvari d'en Mitus»: «I amb el seny emboirat i l'ànima trasbalsada, veia aclarir-se per cent i una vegades, en poques hores, al davant seu, la cuina cavernosa de ca la tia d'en Quim i allà, en un racó, a mà dreta (per què a mà dreta, precisament?, no ho sabia!) a la parella malfactora, a la Maca i an *ell*, arrimats, enllaçats, rendint-se ansiosament les potències l'un a l'altre» (616). El comentari del narrador trenca el sentit dramàtic de la imaginació torturada del personatge, introduint-hi una interrogació sobre un detall irrellevant, i instaurant d'aquesta manera el distanciament irònic respecte al drama

La dissonància del narrador en relació als pensaments del personatge (Cohn 1981: 45) també pot aparèixer a través de la informació amb què el narrador desautoritza el personatge o en denuncia el criteri erroni, com ara a «El calvari d'en Mitus», quan, després de dir que «En Mitus estava content, tan bojament content», el narrador afegeix: «Sols que ell no sabia una cosa», i revela així que l'alegria d'en Mitus es basa en la ignorància i és, per tant, una alegria mancada de fonament. El narrador pot mostrar igualment la dissonància respecte a les conviccions o sentiments dels personatges amb la introducció d'un qualificatiu que els desautoritza, com quan tracta el Brianet d'«El carcanyol» d'«animeta interessada»:



Retornar el tresor a sa legítima mestressa, no hauria pogut pas fer-ho aquella animeta interessada que, així que palpà l'or, sentí que s'hi enganxava alienadament, que s'hi lligava per arreu amb lligams indestructibles, més poderosos que el poder de tot raonament, de tota por, de tota amenaça, de tot càstig (661-662).

A banda dels recursos que hem comentat en aquest apartat, lligats a la condició pròpia del narrador i a les seues funcions, el narrador disposa d'altres mecanismes per a fixar un distanciament burlesc entre ell i els personatges, que entren dins de l'àmbit de les ironies verbals, els quals centraran la nostra atenció en el següent apartat.

#### 4- La ironia verbal

A diferència de la ironia de situació, la ironia verbal és una ironia creada pel llenguatge (Kerbrat-Orecchioni 1978: 18). Ambdues formes d'ironia es caracteritzen per presentar una contradicció, una confrontació d'elements incompatibles (Muecke 1969: 42), però en la ironia verbal és l'ironista el responsable de fer visible el distanciament entre el pensament i la seua expressió, entre l'enunciat i l'enunciació. En efecte, com assenyala Hammon, «toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet» (1996: 18).

Un dels mecanismes propis de la ironia verbal consisteix a reproduir el llenguatge dels personatges amb total fidelitat, amb els seus defectes i errors, que poden ser posats en evidència per part del narrador mitjançant diverses marques, com les cometes o la cursiva. Així, per exemple, el narrador reproduïx gràficament el defecte de pronúncia dels carreters a «La fi dels tres»: «asseguraven els altres carreters que si el Ros hagués tingut només que mig argent de seny, amb aquell matxo per única hisenda, s'hauria pogut fer *malionari de malions*» (574-575) o, les faltes d'ortografia que ja hem vist en l'incipit de les cartes del Ros reproduït en l'apartat anterior, «*Muy señor myo, sabarà...*» (575). En «L'amoreta d'en Piu», el que el narrador subratlla mitjançant l'ús de les itàliques són els errors de vocabulari del personatge; en aquest cas, la reproducció literal contrasta irònicament amb la importància i la «finor de llengua» preteses per l'individu en qüestió: «Tirant-se enrera i deixant anar les paraules com si fossin cinques, declarava a qui el volgués sentir que ell es veia amb cor de tenir una *circunferència* amb el més *pintado* que se li posés al davant, perquè qui ha corregut món fa cas *sumís* de les coses *mínimes* que embauquen el *baix pópuli*» (689). Les marques tipogràfiques –la cursiva, en els exemples transcrits– funcionen com a indicis de la ironia,

com a signes visibles del distanciament irònic. El caràcter implícit propi de la ironia fa que, en moltes ocasions, calga recórrer als senyals per tal d'assegurar-ne la interpretació; en el registre oral, l'entonació i la gesticulació funcionen com a indicis principals de la ironia, mentre que les marques tipogràfiques en són l'equivalent en el text escrit, com bé ha recordat Hammon (1996: 84): «la typographie est particulièrement apte à prendre en charge des signaux visibles de l'ironie, et donc à compenser l'absence du corps sémaphorique de l'ironisant, présent seulement en régime oral». Així, per al narrador, transcriure unes determinades paraules pronunciades pel personatge en estil de font itàlica equival a adreçar una aclucada d'ull irònica i còmplice al lector, a través de la qual li crida l'atenció sobre el sentit oblic de l'expressió, amagat rere el sentit recte i literal dels mots. Seguint la proposta d'Sperber i Wilson (1978), la marca de la cursiva posa de relleu l'ús literal com a menció de l'enunciat irònic, és a dir, el fet que el narrador es distancia dels mots citats, els quals reproduceix amb la finalitat no d'emprar-los sinó de mencionar-los. Així, quan el narrador d'«El calvari d'en Mitus» escriu que la Maca deia «que mai no el podria veure, an *aquell ètic* ni les seves unces» (608) o que «la gent del poble començà a dir si l'hereu Paiol es *tocaria del cervell*» (623) o quan, a «La fi dels tres», adverteix que el terme reproduït en cursiva és propi de la singular manera de parlar del personatge -«*floreius*, com deia ell» (577)-, en realitat, més que l'estricta voluntat de ser fidel a les característiques personals de la llengua dels personatges, el que mou el narrador a introduir-hi les faltes i a posar-les en evidència és l'afany d'oferir-les com a mostra d'una dimensió obliqua —és a dir, irònica— del discurs que posa a la consideració del lector. En aquests exemples, el narrador fa servir l'estil indirecte per a reproduir les paraules dels personatges, de manera que són fàcilment distingibles les veus d'un i dels altres i, per tant, hom aprecia clarament la doble enunciació necessària en la ironia.

Un altre recurs de la ironia verbal és la utilització de metàfores i comparacions iròniques. La comparació falsament elogiosa funciona d'acord amb el mecanisme de la inversió semàntica, propi de la ironia antifràstica, segons el qual hom diu en realitat el contrari del que l'enunciat literal deixa entendre: «c'est le cas toutes les fois que la réalité est embellie alors que l'auteur laisse entendre que cet embellissement n'est pas justifié» (Niogret 2004: 69). En trobem un bon exemple a «La fi dels tres», quan el narrador compara el carreter i les bugaderes amb Bacus i les bacants:

Les goges, escabellades, suadenques, amb l'aigua a genolls i les mànegues del sac caragolades fins a sota l'aixella, responien alegrement, tot xapollejant i retorcent la roba, esbojarrades i rialleres com mai; i, més d'una

volta, eixint de la riera, amb les faldilles regalant, clavades a les carns com túniques d'estàtua, els llavis més encesos que ulls de roses i les dentones blanques mirotejant al sol, enronraven el carro tot fent la sardana, com una colla de cànadies bacants a l'entorn d'una mena de Bacus amb ganseries i mala intenció per a vendre (576).

També cal considerar una metàfora falsament elogiosa la denominació de les famílies dels Perons i els Xuriguers com a «Capulets i Montescs de barretina i calces de vellut» (590) al conte «Ànimes mudes». En aquest cas, l'especificació de la indumentària serveix per a rebaixar la grandesa dels personatges evocats i equival a una indici d'ironia.

Les metàfores i comparacions també poden contenir una càrrega irònica per la via de la sàtira, és a dir, quan condueixen «la réalité décrite dans un monde inférieur», sempre que s'hi done una exageració del defecte assenyalat que atorgue un caràcter absurd a la comparació (Niogret 2004: 74). Per exemple, a «La fi dels tres», on el narrador no sols assimila el Ros a un animal, sinó que el ridiculitza comparant el seu caminar insegur d'embriac a l'espectacle de fira o de carrer de l'ós de bohèmia:

I mentre procurava aturar els jugadors enrabiats, el Ros passà la porta empassegant i tartamudejant. No tenia gens de fixesa a les cames i ara feia esbiaixada cap a ponent, ara cap a llevant, com ós de bohèmia que ballés al so d'un alduf (585).

Les metàfores de la «col marcida» i de l'«ignot zero» (676) que identifiquen el vell jornalier des de la mirada irònica del narrador a «Contraclaror», esmentades en l'apartat anterior, constitueixen un altre exemple de metàfora satírica.

El contrast irònic també pot establir-se mitjançant altres recursos, com el joc de mots, la sinécdoque o l'oxímoron. Així, per exemple, el narrador d'«El carcanyol» ens informa que la nissaga dels Anguera anà a parar «en una grandesa il·lusòria, purament ja tradicional, i en una pobresa efectiva» (643), amb un joc de paraules que combina el contrast grandesa/pobresa amb l'afinitat resultant de sumar-hi el caràcter il·lusori de la primera i efectiu de la segona. En «Capvespre» tenim un cas d'utilització irònica de la sinécdoque: mitjançant la transferència de significat, un terme agafa un sentit que, literalment parlant, no té, però que adopta figuradament del camp semàntic en el qual s'inclou: «la gent inculta deixava anar algun comentari saborós, terriblement carregat de clorofil·lia» (707). El mot «clorofil·la», usat com a sinònim de «verd», no té entre les seues accepcions, però, la d'«excessivament lliure, obscè» que el DIEC assigna a «verd», sinó que la hi pren per ampliació de la coincidència semàntica entre tots dos. El resultat obliga a interpretar-ne el nou sentit, amb un efecte irònic.

L'oxímoron o associació de dos termes antinòmics és una altra de les figures retòriques vinculades tradicionalment a la ironia que funciona mitjançant «l'écart de sens» (Schoentjes 2001: 175). Podem observar aquesta juxtaposició de mots o conceptes contradictoris en diversos exemples de la narrativa breu de Víctor Català: a «El calvari d'En Mítus», el narrador, referint-se a un dels personatges, ens diu: «sense altres béns que la ganduleria i mare i àvia per a mantenir» (609), amb el contrasentit que representa considerar la ganduleria i l'obligació de mantenir mare i àvia com a béns. En el mateix conte, descriu la situació de la Maca com la d'una «presonera en un presidi de benestar» (611), expressió en la qual s'associen les sensacions de la dona -«presonera»- i la percepció que en té el marit -«benestar»-, produint un efecte d'oposició irònica. En «Giselda» trobem un altre interessant exemple d'oxímoron, també a càrrec del narrador: «el molt alt i poderós senyor Virrei d'aquelles terres tenia una bella animeta de Caïm» (715). L'esment de qui, segons la tradició cristiana, consta com a primer assassí de la història humana capgira radicalment la consideració de «bella animeta» i obliga a fer-ne una interpretació de caràcter irònic.

Una altra modalitat d'ironia que funciona per antítesi és la paradoxa, definida com l'associació de dos conceptes oposats o que són incompatibles, en el procés d'interpretació de la qual el receptor n'ha de captar les inferències i implicacions que s'hi posen en joc per a fixar-ne el sentit atorgat per l'emissor. El narrador de «Sota el cel» posa en boca de Marceleta un raonament que el personatge articula com a lògic però que els lectors considerem una argumentació paradoxal. D'aquesta manera, el personatge apareix als nostres ulls com una «dona innocent» que mira d'entendre el món des d'«un cert escepticisme refiat» (670), a partir d'una experiència immediata i limitada. El promés de Marceleta ha estat mobilitzat com a soldat i destinat a Filipines; a ella, però, aquesta informació «li feia un estrany efecte de falòrnia, d'amenaça de per riure, de cosa que al capdavall no s'havia de realitzar, com tot lo que venia del govern» (669). El mecanisme del raonament és paradoxal perquè atorga a les accions del «govern» un caràcter de ficció, de construcció imaginària sense incidència real, que entra en franca oposició a les facultats legislatives i a les responsabilitats executives que li són pròpies:

També havia sentit dir moltes vegades: «S'ha d'embargar els que no paguen les cèdules...» «Es farà el pont nou quan en passin els enginyers...» «Trauran el mestre sord, que ja no serveix per a ensenyar res...» I els qui no havien pres cèdula s'estaven ben tranquils a casa seva, i el pont nou era vell d'anar per les llengües i els papers sense que s'acostés cap enginyer al poble, i feia sis o vuit anys que el mestre arrossegava la sordera i la inutilitat per l'estudi, rient-se del substitut ordenat per la llei. Sí: ella havia vist sempre que tot lo del govern se

n'anava en vèrbola i no en fets, en fullaraca i no en fruits. Venia a ésser com les comèdies que feien, de cent en quaranta, al cafè del poble (670).

En aquest cas, és irònic que l'experiència de la jove i els seus pocs coneixements sobre la realitat política la porten a identificar amb la manca de resolució qualsevol fet o decisió que depenga del govern. Igualment constitueix un cas d'argumentació paradoxal que els veïns consideren un bé de Déu la mort de la padrina paralítica a «La vella», un exemple que ja hem comentat en parlar del distanciament del narrador respecte a les opinions i els pensaments dels personatges: «Tant de bé li va fer Déu!... Per lo que hi feia en aquest món, sense cap potència» (510).

La *reductio ad absurdum* és un procediment irònic que també afecta la lògica de l'argumentació, però no pel caràcter antitètic, com ocorre en la paradoxa, sinó perquè els arguments hi resulten distorsionats, subratllant-ne allò menys substancial de cada raonament. Víctor Català ens n'ofereix un exemple particularment afortunat a «El Pastor»: En Ton, un camperol enamorat dels seus camps, pregunta al capellà si podrà soterrar la seua dona, greument malalta, sota la prunera, en comptes de fer-ho al cementeri, per adobar la terra i millorar la collita. El capellà, escandalitzat, s'hi nega en redó. La reacció del vell camperol funciona d'acord amb la deformació argumentativa característica de la *reductio ad absurdum*:

La Rosa no es va pas morir, però de resultes d'aquella feta En Ton no tornà més a confessar, i quan venien les votacions anava sempre per En Pi i Margall, aquell que es deia que *els hi volia quitar* els sis rals diaris que tenien *cada dia* del govern... «Perquè estava vist que *aquella gent* volien anar sempre a la seva i eren la ruïna del pobre... (491).

El raonament del personatge identifica en un indeterminat «*aquella gent*» els capellans que poden imposar la seua autoritat sobre els pobres com ell, un enemic global que li permet canalitzar el ressentiment contra el capellà concret objecte de la seua animositat i que, des d'aquesta lògica, el porta a votar a favor de l'anticlericalisme que representa Pi i Margall.

### **3-La paròdia**

Seguint la proposta de Linda Hutcheon, entenem que la paròdia «is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion» (1985: 6). Entre els teòrics de la paròdia, Hutcheon és l'autora que vincula més directament la paròdia amb la ironia, posant èmfasi en el fet que es tracta d'una repetició caracteritzada per la distància crítica, que posa de manifest la diferència entre els textos més que no pas la similitud que hi ha entre ells (1985: 6). D'altra

banda, a diferència de la concepció restrictiva de la paròdia que sosté Genette (1982), per a Hutcheon, la paròdia té un caràcter àmpliament inclusiu; qualsevol discurs codificat pot ser objecte de paròdia, de manera que aquesta pot tenir com a text de referència tant una obra concreta com les convencions d'un gènere, un estil, d'un moviment, etc. (Hutcheon 1985: 18). Mentre que, per a Genette, la paròdia seria la transformació lúdica d'un text singular, una opció distinta tant de les imitacions lúdiques, que operarien amb gèneres i estils, com de les transformacions satíriques i serioses. En la narrativa breu de Víctor Català la paròdia no és un registre habitual, però tampoc no hi és del tot estrany, com podem observar amb un parell d'exemples. En primer lloc, a «L'amoreta d'en Piu» en trobem un cas, amb una obra concreta com a objecte de la paròdia: *Els deu manaments* que, segons la tradició cristiana, Déu va lliurar a Moisés com a guia i norma de conducta per als creients, estafats i adaptats irònicament per la mare de Pauleta:

Ara t'ensenyaré els manaments que has de seguir, i ten compte de fer-hi cap manament. Primer: treballaràs fins que et caiguin les ungles o que li facis llàstima. Segon: estalviaràs l'oli com si anés a unça el setrill. Terç: menjaràs poc per no danyar-te el païdor i no castigar-li la butxaca. Quart: la galejaràs sempre com si fos Sant Roc el dia de la festa. Cinquè: no xerraràs res a ningú, com si una vespa t'hagués pessigat la llengua. Sisè: no t'embrutaràs la roba per no haver de gastar gaire sabó. Setè: t'aixecaràs ben de matí, per no agafar peresa ni esquinçar llençols. Vuitè: no et queixaràs de cap mal fins que demanis l'extremunció. Novè: no et faràs dir cap cosa dues vegades, perquè no et tinguin per sorda. I desè: quan te fiques al llit resaràs l'*a Déu m'encoman* tan fort com si et sortissin ànimes... Aquests deu manaments s'enclouen en dos: tenir contenta la mestressa i respectar la vara de la justícia –i li ensenyava el seu braç, arborat com una massa guerrera- (685).

La paròdia, en aquest cas, trasllada el text de l'àmbit religiós al profà, amb la sacralització de la mestressa com a nova deïtat a qui adorar i obeir, al servei incondicional de la qual ha de posar Pauleta, com a criada, la seua vida. La versió paròdica dels manaments conserva el to admonitori propi dels textos gnòmics, així com la divisió de l'original en deu preceptes que, al seu torn, poden resumir-se en dos, que en sintetitzen el sentit general. L'efecte d'autoritat associat a la forma i al model contrasta irònicament amb el nou contingut, de caràcter vulgar: un afer domèstic entre mestressa i minyona. La degradació de protagonistes i ambients és una estratègia recurrent en la transformació paròdica, una marca de la càrrega irònica; com ho és també la hipèrbole, que actua igualment com a indicatiu d'ironia: la comparació de la mestressa amb Sant Roc o patir sense queixar-se fins a l'extremunció, per exemple.

«Idil·li xorc» per la seua banda pot considerar-se com a paròdia de la literatura sentimental, d'una tradició de novel·les amoroses, sobretot en els subgèneres destinats al

consum popular, que idealitzen personatges i ambients amb un tractament edulcorat de les relacions sentimental. Si aquest gènere es caracteritza per la bellesa, física i moral, dels protagonistes, per la riquesa i el refinament dels escenaris i per la victòria final dels amants, que aconsegueixen fer triomfar el seu amor després d'afrontar múltiples contrarietats, la proposta de Víctor Català ens presenta el revers cru i dramàtic del procés amorós, amb totes les seues etapes: l'enamorament, el festeig, les dificultats i el desenllaç. Els protagonistes d'«Idil·li xorc» no són joves, ni nobles ni bells; són una parella de captaires esguerrats que ja han passat la cinquantena. La referència als tòpics del tema amorós, com a element de comparació de la versió paròdica, és explícita en la narració de Víctor Català. Així, per exemple, el grup de captaires obliga la parella protagonista a desfilars com una parella de nuvis, però l'escena que componen tots plegats és descrita pel narrador posant l'èmfasi en els elements grotescs:

I la gatzarà continuà: tothom estava empenyat en que en Tit i la Laia fessin bracet fins a la vila, com una parella de senyors quan tornen de casament; els demés els farien de seguici, cantant i gatejant.

[...]

I aquells dos infeliços, enmig de son grotesc corteig de bruixes i diastres, que tantost els cantava les absoltes o la marxa reial, semblaven dos malfactors que menen a la forca (458).

També el *locus amoenus* característic del model s'ha invertit per complet; ara l'escenari que acull el festeig de la parella és una cort de porcs:

La Laia se n'anà al clos del comú per festejar una mica i va veure el Tit assegut a terra, amb el cap baix, entremig dels garrinets que modegaven, s'investien uns als altres enjogassats i es rebolcaven voluptuosament sobre la terra roja (464).

La prenda que l'enamorada ofereix a l'estimat com a prova amorosa no és un objecte delicat ni té una càrrega simbòlica amb valor sentimental, sinó que el que li proposa de compartir és una «llesca amb dues arengades estenallades a sobre, totes amarades d'oli» (462); però el sentit que assoleix en el diàleg amorós de la parella no deixa lloc a dubtes:

Els dits li tremolaven, i el cor també. Va rebre aquella mitja torrada amb la companyia fent un estrany barboteig, com si trenqués a riure o a plorar, i les baves se li escorregueren pitrera avall com una pluja de goma líquida.

-Déu vos ho pac, Laia, a fe!... Més de dos anys que no n'he tastades...

I la mirà eternit: aquell bon cop li havia tocat el cor (463).

L'habitual final feliç és substituït, en aquest cas, per la tragèdia: la mort del nuvi a l'eixida de l'església, on s'acaben de casar, apedregat per un grup de gent que s'hi ha congregat per escarnir-los. L'únic que es manté fidel als codis de la tradició amorosa són els sentiments dels protagonistes, il·lusionats i emocionats com qualsevol altra parella d'enamorats, uns sentiments que contrasten irònicament amb la insensibilitat o la bestialitat dels altres – familiars, captaires, veïns- i amb els perfils dels personatges que els encarnen i l'ambients en què es desenvolupa la història, condicionats pels tòpics heretats de la tradició.

#### **4-Conclusions**

L'anàlisi ens ha permès comprovar que la ironia no és un recurs estrany a la poètica de Víctor Català. Al contrari, la cosmovisió fatalista pròpia del seu univers literari troba en la ironia del destí una de les formes més idònies d'expressió, raó per la qual el component irònic hi adquireix rang de tret distintiu. *Solitud*, la més emblemàtica de les obres de l'escriptora empordanesa, on la tràgica ironia de la fatalitat té també una presència decisiva, confirma aquesta conclusió. El «gran prec» fet per la protagonista a Sant Ponç i la resposta que en rep (Castellanos, 1982: 50; Simbor, 1989b: 220) demostren que l'ordre del món respon a unes forces cegues i irracionals, sense control possible per part de l'individu. El capgirament irònic del pacte que regula la relació entre les persones i els poders celestials, d'acord amb el qual un sant no hauria de pervertir un prec legítim, ja es troba prefigurats a la novel·la per la burla de sant Ponç -«les rialles mofetes del sant» (Català 1979: 214)- que la Mila somnia en la seua primera nit a l'ermita.

Entre les ironies de situació, la ironia del destí és, sens dubte i de manera molt destacada, la modalitat irònica dominant en la narrativa de Víctor Català. En un segon terme, però també amb una importància essencial, l'opció que hi assoleix un major protagonisme és la del distanciament irònic del narrador, amb una varietat de formes d'expressió, des dels comentaris del narrador fins a l'ús de la dissonància. D'aquesta manera, narrador i narratori estableixen un diàleg còmplice, amb el personatge com a objecte inconscient de la ironia. La ironia verbal, per la seua banda, presenta una notable varietat de recursos, habitualment al servei del narrador, el gran ironista en l'univers literari de Víctor Català.

La paròdia o ironia hipertextual, sense ser una forma d'ironia recurrent en el corpus de textos analitzat, també hi és present amb alguns exemples.

Cal, doncs, tenir present l'element irònic per valorar convenientment la literatura de Víctor Català. La ironia unida a la comicitat, en alguns casos, però sobretot, la ironia



aparellada al drama com a tret distintiu, no accidental ni accessori, de la poètica de l'escriptora empordanesa.

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- CASTELLANOS, J. (1982) «Solitud, novel·la modernista», *Els Marges*, 25, pp. 45-70.
- (1986) «Víctor Català», dins M. de Riquer/A. Comas/J. Molas (eds.), *Història de la Literatura Catalana*, VIII, Barcelona, Ariel, pp. 579-623.
- CATALÀ, V. (1972) *Obres Completes*, Barcelona, Selecta.
- COHN, D. (1981) *La transparence intérieure*, París, Seuil.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- (1987) *Seuils*; París, Seuil.
- GREGORI SOLDEVILA, C. (2014) «Ironies del destí i visió del món en dues narracions de Víctor Català i Josep Carner», *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, pp. 207-224.
- HAMMON, P. (1996) *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, París, Hachette.
- HUTCHEON, L. (1985) *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Arts Forms*, Londres/Nova York, Routledge.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1978) «Problèmes de l'ironie», *Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon*, 2, Presses Universitaires de Lyon, pp. 10-46.
- MERCIER-LECA, F. (2003) *L'ironie*, París, Hachette.
- MUECKE, D.C. (1969) *The Compass of Irony*, Londres, Methuen.
- NIOGRET, P. (2004) *Les Figures de l'ironie dans À la Recherche du Temps perdu de Marcel Proust*, París, L'Harmattan.
- ORIOI, C. (2004) «El folklore en la literatura: un model d'anàlisi aplicat a l'obra de Víctor Català», dins M. Sunyer/ R. Pujadas/ P. Poy (eds.), *Literatura i identitats*, Valls, Cossetània, pp.37-58.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, París, Seuil.
- SPERBER, D. /WILSON, D. (1978) «Les ironies comme mentions», *Poétique*, 36, pp. 399-412.

SIMBOR, V. (1989a) «*Solitud*, més enllà de la “realitat poètica” naturalista», dins A. Ferrando/A. Hauf (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster*, I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 303-316.

(1989b) «El narrador a *Solitud*», dins *Miscel·lània Joan Bastardas*, 2, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp.211-224.