

## JOSEP BERNAT I BALDOVÍ: L'ESTÈTICA DE LA PARÒDIA

VICENT SIMBOR ROIG

Universitat de València

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Catalana

Avda. Blasco Ibáñez, 32

46010 València

Vicent.Simbor@uv.es

### RESUM

El present article té com a objectiu demostrar la importància de la paròdia en el procés creatiu de Josep Bernat i Baldoví. És sabut que la comicitat i el burlesc constitueixen la base del sàinet. I en el cas de la producció de l'autor valencià no és cap excepció. Però a més a més, sense abandonar el joc còmic, Bernat dedica una part molt considerable dels seus esforços creatius a fer ús de la paròdia, és a dir de la recreació lúdica de la tradició literària, de tal manera que arriba a ser un tret característic de la seua producció. I no sols de la teatral, car també impregna la seua narrativa, com exemplifica la novel·la inacabada *Els misteris de Patraix*, versió paròdica de la ben coneguda obra mestra del fulletó francès d'Eugène Sue. Aquest treball sobre la paròdia teatral bernatiana permet descobrir la complexitat i riquesa dels diversos procediments emprats i la diversitat de resultats obtinguts.

MOTS CLAU: paròdia, sàinet, “comèdia espanyola d'honor”, *Don Juan Tenorio*, història del teatre.

## 1. JOSEP BERNAT I BALDOVÍ, PARODISTA

A hores d'ara no cal insistir, per ben conegut, en el paper clau acomplert per Bernat i Baldoví en la creació i assentament del sainet valencià durant les dècades dels anys quaranta, cinquanta i inicis dels seixanta del segle XIX. Ni en la importància de la seua col·laboració en l'auge de la premsa còmica i satírica valenciana en català. Molts dels seus sainets, dels seus col·loquis, de les seues poesies i narracions lúdiques i satíriques formen part inqüestionable de la nostra història literària. La seua era una producció adreçada a un públic ampli, que, de manera molt especial, buscava guanyar-se la complicitat de l'estament popular, no per casualitat era escrita en valencià "popular" i girava al voltant d'una temàtica arrelada a les inquietuds del poble.

No és el meu objectiu en aquest treball analitzar la contribució general bernatiana. Ni tan sols pot ser-ho l'estrictament teatral, sens dubte la seua aportació preeminent i íntimament lligada al present estudi. Gabriel Sansano (1997: 17) proposa una explicació raonable i solvent de la personalitat d'aquesta creació dramàtica, que aprofita i reutilitza cinc línies creatives, autòctones i forànies: la tradició pròpia dels col·loquiers valencians; el model burlesc d'obres com *La infanta Tellina i el rei Matarot* i *Los amors de Melisendra*, atribuïdes a Francec Mulet; la tradició de l'entremès dels segles XVII i XVIII; el *sainete* espanyol; i el teatre musical espanyol, en ple auge des de la segona meitat del segle XVIII.

He deixat conscientment fora l'al·lusió a la línia paròdica. En efecte, Sansano mateix, i abans que ell d'altres estudiosos, entre els quals és just destacar Josep Lluís Sirera (1987, 1994), han remarcat la importància del joc paròdic dins l'activitat teatral bernatiana. Tanmateix mai no s'ha passat gairé enllà de la pertinent observació. En l'àmbit de la producció poètica Mariola Aparicio (2002) no fa gaires anys va dedicar una comunicació del congrés *Bernat i Baldoví i el seu temps* a estudiar-hi el paper de la ironia i de la paròdia. A la fi del nostre recorregut confie haver pogut demostrar la importància capital de l'exercici paròdic en la producció del Sueco.

Són importants en quantitat i més encara en qualitat – i ressò de públic – algunes de les obres que van nàixer com a conseqüència d'aquesta revisitació dels clàssics literaris – o, potser, millor dit, dels èxits literaris – precedents, encara que en algun cas no per gaires anys. Es tracta dels sainets *Un ensayo fet en regla o Qui no té la vespra no té la festa* (estrenada 1845; editada 1909), *El virgo de Visanteta y el alcalde de Favara o Parlar bé no costa un pacho* (editada 1845), *Pascualo y Visanteta o El tribunal de Favara* (estrenada i editada 1846) i *L'agüelo Pollastre (Paròdia del Tenorio)* (estrenada 1858, editada 1859). Però una prova més de la transcendència del procediment paròdic en el nostre autor és que no el va limitar al teatre, també van passar pel seu filtre lúdic deformatador el col·loqui *Famoso litigio, o sea Expediente poético-prosaico* (editada 1844), una obra que hauríem de definir de moment, d'una manera un xic lapidària, ho reconec, com a parateatral, i la novel·la *Los misterios de Patraix*, escrita en català, a pesar del títol en castellà, inacabada i editada en cinc lliuraments a la revista *La Donsayna*, 3 (15-XII-1844), 7 (12-I-1845), 8 (19-I-1845), 9 (26-I-1845) i 12 (16-II-1845).

Limitat, com estic, per l'espai raonable d'un article, em veig obligat a restringir la meua anàlisi a la paròdia teatral, entesa en un sentit ampli, com després veurem, on incloc també el col·loqui esmentat, i a deixar per a un altre treball posterior, que confie que no tardaré a poder fer públic, el trasllat paròdic a la nostra llengua, passat per la ploma bernatiana, del gran èxit novel·lístic del moment: *Les mystères de Paris*, l'obra de Sue, que des de la seua aparició en fulletó durant els anys 1842-1843 va esdevenir un autèntic fenomen de masses i no sols a França.

Però, encara que circumscrit l'estudi al gènere teatral, la diversitat de les obres a analitzar i de les solucions paròdiques adoptades continua essent notable. Cal tenir en compte que no sempre ens enfrontem a obres amb pacte paròdic explicitat per l'autor al paratext<sup>1</sup>, com és el cas de *L'agüelo Pollastre*, títol temàtic literal, seguit de la indicació genèrica *Paròdia del Tenorio*. Però no ens ho posa tan fàcil en totes les obres. De fet aquesta és l'única . La resta, en no proposar cap pacte explícit, ni tan sols centrar-se en una obra singular concreta, deixen lloc a un

ampli marge d'ambigüitat. O, dit en unes altres paraules, obliguen a la interpretació de l'estudiós i condicionen uns resultats molt més oberts i susceptibles de dissentiment per part d'uns altres col·legues. I forcen i apuren la concepció teòrica de la paròdia, que hauria de ser capaç d'explicar pràctiques textuals no tan homogènies com els estudiosos voldríem. En resum, no hi ha més remei que, prèviament a l'aproximació analítica de cada obra, posar damunt la taula, ni que siga de forma necessàriament sintètica, les cartes, teòriques, de què ens valdrem..

## 2. LA PARÒDIA...O LES PARÒDIES

No crec que calga insistir a recordar com en les darreres dècades s'han multiplicat els estudis sobre la paròdia, igual que sobre la ironia, tan lligades i alhora tan complexes. Però constret a dibuixar un mapa a molt gran escala dels diferents itineraris teòrics seguits, i a desgrat de no ser tan just com segurament caldria amb alguns autors i corrents, crec que hom podria acceptar l'existència del que genèricament anomenaré dues grans tradicions teòriques: l'anglosaxona i la francesa.

Propose que comencem per aquesta última, hegemnitzada per l'aportació poderosa de Gérard Genette i condensada al seu extens estudi *Palimpsestes. La littérature au second degré*, de 1982. L'ombra d'aquest teòric a França és molt allargada i ha marcat els estudis dels seus col·legues francesos.

Genette parteix de la consideració de la pràctica hipertextual, és a dir, en les seues pròpies paraules, «toute relation unissant un text B (que j'appellerais *hypertext*) à un text antérieur A (que j'appellerais, bien sûr, *hypotext*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (Genette 1982 : 11-12).

Per tant el que a nosaltres ens interessa és l'hipertext o text resultant, que és el text derivat del text víctima o hipotext. Per a completar el quadre de possibilitats de la pràctica hipertextual Genette recorre a dos conceptes: un estructural, la relació i un altre funcional, el règim. El primer, medullar en el seu tram teòric,

li permet distingir entre els hipertextos produïts per «*transformation simple* (nous dirons désormais *transformation tout court*) ou par *transformation indirecte* : nous dirons *imitation*» (Genette 1982 : 14). El segon li possibilita diferenciar el règim lúdic, el satíric i el seriós de l'hipertext. El resultat de combinar-los ambdós és un quadre general de les pràctiques hipertextuals constituït per sis caselles ocupades per la paròdia (transformació lúdica), el *travestissement* (transformació satírica), la transposició (transformació seriosa), el pastitx (imitació lúdica), la *charge* (imitació satírica) i la *forgerie* (imitació seriosa).

Ara bé, cal no oblidar, perquè és fonamental, que la transformació sempre opera necessàriament sobre una obra concreta, a diferència de la imitació, que només ho pot fer sobre un gènere, en sentit ampli: «Autrement dit, le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un text, et accessoirement à un style; inversamnet l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un text» (Genette 1982 : 89). Cal afegir que Genette entén l'estil en un sentit obert, car «c'est une *manière*, sur le plan thématique comme sur le plan formel» (Genette 1982 : 89). En fi, per si calia dir-ho més categòricament : «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) – tout simplement, et comme chacun le savait d'avance, parce qu' *imiter, c'est généraliser*» (Genette 1982 : 92).

En conclusió la paròdia, per a Genette, només es pot entendre en sentit estricte com la «*transformation ludique d'un text singulier*», ja que «en ce sens il n'y a pas et il ne peut y avoir de parodie de genre» (Genette 1982 : 165).

Aquesta proposta genettiana esdevindrà alhora un punt de referència teòrica indefugible i l'objecte d'una crítica molt generalitzada sobre el seu caràcter massa restrictiu i rígid. Crítica que no pot estranyar si tenim en compte que Genette mateix és el primer que advertia sobre el caràcter obert i simplement operatiu i no definitiu ni coactiu del quadre. El quadre era una proposta de base susceptible de les ruptures o reajustaments que cada obra concreta exigia, per això confessava a l'inici que «tout ce qui suit ne sera, d'une certaine manière, qu'un long commentaire de ce tableau, qui aura pour principal effet, j'espère, non de le

justifier, mais de le brouiller, de le dissoudre et finalement de l'effacer» (Genette 1982 : 38).

Tanmateix aquest punt mereix una ben important matisació. Genette no té cap inconvenient a reconèixer la relativitat operacional dels tres règims, car «la porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion» (Genette 1982 : 452). Però en canvi els dos tipus de relació li semblen intocables : «je n'ai guère à revenir, si ce n'est d'abord pour réaffirmer une dernière fois la pertinence de la distinction entre les deux types fondamentaux de dérivation hypertextuelle que sont la transformation i la imitation», ja que «la distinction fondamentale entre pratiques de transformation et d'imitation me semble, quant a elle, jusqu'à preuve du contraire, d'une pertinence universelle» (Genette 1982 : 447 i 444).

No tothom, especialment fora del món cultural francès, comparteix ni tan sols aquesta distinció de suposada pertinència universal entre transformació i imitació i les seues derivacions. L'italià Massimo Bonafin, per exemple, no dubta a desmarcar-s'hi sense ambigüitats amb una crítica que, per la seua representativitat de tot un corrent teòric oposat, val la pena de recordar: «Un'impostazione strutturalista considera la relazione (ipertestuale) fra parodiante e parodiato in termini di trasformazione semplici, circoscritta e sistematica (secondo una regola) del testo, escludendo che possa darsi imitazione, cioè una trasformazione indiretta che presuppone di estrapolare un modello intermedio fra testo dato e derivato (si veda GENETTE, *Palimpsestes*, cit.; trad. it. *Palinsesti*, cit., pp. 9, 84-88): una rigidità classificatoria che, a mio vedere, condiziona negativamente la comprensione di un fenomeno come la parodia» (Bonafin 2005: 47, n. 27).

Tornant al món cultural francès m'agradaria comentar la proposta de Daniel Sangsue, que pretén reivindicar una concepció de la paròdia equidistant entre la laxitud, per exemple, de les propostes de M. Bakhtín, M. Rose i L. Hutcheon, massa "passe-partout" i les dels retòrics clàssics i Genette, «très restrictives» (Sangsue 1994: 73-74). La seua solució passa per respectar la distinció fonamental genettiana de relació (transformació i imitació), però modificant la distinció de règim (lúdic, satíric i seriós), que, com acabem de veure, Genette

mateix ja acceptava que era molt menys compacta i susceptible de contagi. En conseqüència la paròdia «serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un text singulier» (Sangsue 1994 : 73-74). I, com en Genette, diferenciada del pastitx, originat per imitació.

Annick Bouillaguet resta també fidel a la proposta de base genettiana distingint els dos procediments assenyalats del règim: la transformació i la imitació, de manera que per a ella «le pastiche et la parodie sont, nous les verrons, à la fois polymorphes et susceptibles d'échanger leur identité. Ils n'en restent pas moins, la plupart du temps, nettement identifiables, même si leurs réalisations textuelles coexistent parfois dans un même ouvrage» (Bouillaguet 1996 : 21). Però, com Sangsue, sense marcar diferències entre paròdia i *travestissement*, d'una banda, i pastitx i *charge*, de l'altra.

Bouillaguet posa especial èmfasi a aprofundir en les diverses realitzacions de la paròdia i del pastitx, diferenciant-ne les diverses possibilitats. Per això divideix el pastitx en pastitx d'estil i pastitx de gènere. El primer «est un text court, de quelques pages, et clos le plus souvent, puisqu'il s'achève en même temps que la brève intrigue fictivement attribuée à un écrivain autre que son auteur. Mais il peut aussi, quoique moins fréquemment, adopter une forme ouverte, se présentant alors comme un échantillon suffisant pour donner l'idée d'un style» (Bouillaguet 1996 : 21). El segon es caracteritza perquè, a més del pastitx d'estil, l'autor de l'hipertext «superpose ainsi celui des genres pratiqués par l'écrivain auquel il se substitue», de tal manera que es troba subordinat al pastitx d'estil, car «il est en quelque sort stipulé par lui, dans la mesure où il se donne comme l'imitation d'une oeuvre complète à partir d'un certain nombre d'échantillons» (Bouillaguet 1996 : 47).

La paròdia també és dividida entre la citació paròdica i la paròdia integral, però totes dues «ont toutefois en commun d'être le produit d'une transformation» (Bouillaguet 1996 : 67).

Del corrent teòric anglosaxó destacaré les aportacions de Margaret A. Rose (1979, 1993), Michele Hannoosh (1989) i, especialment, Linda Hutcheon.(1978, 1981 i 1985). Totes tres coincideixen en el fet de separar-se de la proposta

genettiana de diferenciar la relació estructural, és a dir, de separar el procediment de la transformació del procediment de la imitació. En aquestes tres autores la paròdia és l'hipertext resultant de la derivació d'un hipotext o text víctima que pot ser tant una obra concreta com un gènere, una escola o moviment, un estil, un període,...

En canvi es distancien entre elles en el paper atorgat a la comicitat. Rose i Hannoosh mantenen que la comicitat és un tret definitori clau de la paròdia, mentre que Hutcheon elimina la comicitat, perquè considera que l'efecte còmic és extrínsec al funcionament de la paròdia, a diferència de la ironia, entesa com un component estructural. Aquesta posició l'acosta al plantejament genetià, que, com ja hem vist, contempla la possibilitat de la transformació i de la imitació serioses.

Hutcheon entén que la paròdia «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).

I és aquesta «distància crítica» el tret clau que li permet diferenciar la paròdia del pastitx, car «on pourrait soutenir que le pastiche opère de façon analogue, du moins au niveau structural bien qu'il soit question dans ce cas-là d'un *interstyle* plutôt que d'un *intertext*. Mais ce qui le distingue de la parodie, c'est le fait que dans le pastiche c'est plutôt la similitude que la différence qui est signalé» (Hutcheon 1981 : 147). Ja en el primer treball assegurava que «l'usage structurel du contraste [...] doit entrer nécessairement dans la définition de la parodie ( et de l'ironie)» (Hutcheon 1978 : 470). De fet, en la seua opinió, aquesta mateixa absència de «distanciament diferencial» la trobem també a l'interior d'altres modalitats intertextuals com ara l'al·lusió, la cita o l'adaptació. I en el llibre posterior, de 1985, reblava aquesta distinció: «parody is a bitextual syntesis [...], unlike more monotextual forms like pastiche that stress similarity rather than difference» (Hutcheon 1985: 33).

Per a la seua concepció pragmàtica de la paròdia, és a dir, des d'uns pressupòsits de codificació i descodificació, Hutcheon recorre al concepte d'ethos



proposat pel Grup Mu: «une réponse dominante qui est volue et ultimement réalisée par le texte littéraire» o en unes altres paraules «une réaction voulue, une impression subjective qui est quand même motivée par une donnée objective : le texte» (Hutcheon 1981 : 145). I contra la tradició crítica, que generalment ha dotat la paròdia d'un ethos marcat pejorativament, Hutcheon reivindica un ethos paròdic «non marqué ( comme dans la linguistique) parce que valorisable de manières diverses», o, si hom prefereix, «un éthos plutôt neutre ou ludique, à savoir au degré zero d'agressivité» (Hutcheon 1981 : 147).

El resultat és una concepció de la paròdia de límits molt oberts – tot el contrari que la de Genette – que en dificulta la precisió, com li ha retret Sangsue: «Mais on voit, du coup, les inconvénients de cette théorie : en lui donnant tous les objets possibles (textes, styles, genres, périodes, etc.), tous les effets et intentions imaginables, et en faisant d'elle “un mode majeur d'organisation thématique et formelle de la plus grande partie de l'art du XX<sup>e</sup> siècle” (p. 101 [de 1985]), L. Hutcheon dissout complètement la spécificité de la parodie» (Sangsue 1994 : 56). Com Sangsue mateix apunta tot seguit, la paròdia, entesa d'aquesta manera tan àmplia, corre el risc de confondre's amb una genèrica pràctica intertextual.

Proveïts de les diferents concepcions de les relacions hipertextuals, des de les més restrictives fins a les més obertes, crec que ja estem millor preparats per a endinsar-nos a través de l'aportació bernatiana, que, com tota obra concreta de creació, se'ns presentarà molt més com un desafiament a qualsevol marc teòric que no pas com una fàcil i plana exemplificació. No tardarem a comprovar-ho.

### 3. EL PACTE PARÒDIC EXPLÍCIT

En aquest apartat propose estudiar una obra que conté uns trets característics que la diferencien clarament de la resta: *L'agüelo Pollastre*. Com de seguida comprovarem el pacte descodificador hi és molt obvi a diferència del pacte molt més ambigu i conflictiu dels restants sainets. *L'agüelo Pollastre* és una paròdia, les altres obres...

#### 3.1. *La informació paratextual*

*L'agüelo Pollastre* és una obra a part de les restants, perquè, com ja hem vist al principi, la indicació genèrica que segueix el títol – paròdia del Tenorio – proposava al lector o espectador un pacte molt evident de descodificació paròdica. Ja sé que una cosa és el que afirma l'autor i una altra, de vegades força diferent, la que conclou l'estudiós, però en aquest cas, com espere poder demostrar satisfactòriament, no hi ha lloc per als dubtes ni les discrepàncies. De fet és la primera paròdia catalana del Tenorio, seguida dècades després, l'any 1884, per la versió de Sanall [Llatas] i Serra titulada *En Joanet y en Lluïset*. «Paròdia de don Juan Tenorio empescada per» (Serrano1996: 46-49).

En tot cas podríem discutir si, d'acord amb la proposta genettiana, ens trobem davant una paròdia o un *travestissement*. Però em tem que entrar en tal casuística teòrica genettiana en el cas de l'obra present només serviria per a mostar les dificultats d'encasellar determinades obres concretes dins una de les caselles de la seua detalladíssima i potser massa encotillada graella taxonòmica.

El títol, temàtic literal, com en l'obra víctima, té una càrrega desvaloritzadora, ridiculitzadora, paròdica: un «agüelo» que pretén fer de jove, i a més a més de jove pinxo. Però, encara més, a mesura que avança l'obra descobrim que el títol és purament antifràstic, car hem d'entendre l'enunciat a l'inrevés del seu sentit, ja que l'agüelo Pollastre, al contrari del que dóna a entendre el seu nom no té res de pollastre: no és capaç de seduir ningú, ni tan sols la jove raptada, que se li burla als nassos, a desgrat de les implorants súpliques del suposat conquistador. A la fi sabrem que tot ha sigut un pur divertiment a costa de l'alcalde, però això no invalida els fets – vull dir, fracassos – «amatoris» del suposat galant.

El joc paròdic s'escampa als restants components del paratext. Les acotacions o didascàlies en són el millor exemple. Davant l'acotació lllindar<sup>2</sup> que descriu el marc espaciotemporal en què transcorre l'acció observem la diferència entre la informació oferta per Zorrilla (Sevilla, cap a 1545; els quatre primers actes passen en una sola nit i els tres restants en una altra nit però cinc anys després) i per Bernat i Baldoví («La acsió pasa...en el teatro principal de València, o en cuansevol atre en què vullguen representar-la»<sup>3</sup> [Bernat 1997a: 238]). Més interessant encara resulta l'acotació lllindar de les persones dramàtiques o

personatges. En primer lloc destaca la reducció de les persones dramàtiques singularitzades en la versió bernatiana, senyal explícit de la transformació per reducció respecte al seu model hipotextual. Al capdavant les 22 persones dramàtiques del *Don Juan Tenorio* queden reduïdes a la meitat, les 11 de *L'agüelo Pollastre*.

En segon lloc no pot passar desapercebut el procés de degradació soferta pels noms de les persones dramàtiques: la conversió de Don Juan en l'agüelo Pollastre («Chuan» també de nom de pila) acaba de ser comentada, però molts dels altres 10 restants pateixen igual rebaixament per vulgarització i popularització, que acompanya, és clar, el descens de classe social, de la urbana i elevada de l'hipotext a la rústica i plebea de l'hipertext. Un aspecte fonamental sobre el qual haurem de tornar unes línies més avall amb més deteniment: Don Luis Mejía és rebaixat a l'ordinari Huiso Melilla; Marcos Ciutti a Roc; Cristóforo Buttarelli a Tòfol; Miguel a Quelo; Don Gonzalo de Ulloa al so Diego; Brígida a la tia Celestina (nom d'una càrrega al·lusiva òbvia); el Capità Centellas i Don Rafael de Avellaneda, potser i sols en part, a Nofre; i Doña Inés a Ineseta. Depareixen personatges fonamentals de l'hipotext, com Doña Ana Pantoja i Don Diego Tenorio, i n'apareixen dos de nous: el so Mateu i l'alcalde.

Com veiem alguns noms de l'hipotext han sigut conservats, bé que passats pel filtre vulgaritzador, mentre que uns altres, començant pel protagonista, han canviat de nom (encara que, ho torne a recordar, el seu nom de fonts, no usat a l'obra, és Chuan). Però a la fi el resultat global no pot ser un altre que la degradació còmica i caricaturesca. I cal no oblidar que la degradació per rang social dels personatges comporta la degradació de l'acció.

També l'acotació externa contribueix al mateix procés de degradació, ara del marc espacial: l'«Hostería» sevillana de Cristóforo Buttarelli és substituïda per la taverna pobletana de Tòfol. I finalment les acotacions intercalades tornen a insistir en el contrast paròdic entre la serietat de les indicacions de l'hipotext i el joc caricaturesc de les hipertextuals. Vegem-ne alguns exemples: « Pega un atre chillit y es desmaya, deixantse caure damunt de una cadira o de cuansevol atre asiento. Entonses s'acosten els dos borinots [l'agüelo pollastre i Roc], y posantla

dins del cornaló de la manta, se l'amporten de la esena» (Bernat 1997a: 253); «Ix ara el so Diego en compañía de cuansevol atre» ( Bernat 1997: 253); «Roc, (si no té faena) també pot estar per allí rodant» (Bernat 1997: 254); «Entra ara l'alcalde y la ronda. Poc después ixen Roc, Celestina, Inés, y tots los que vullguen acudir al rechiu» (Bernat 1997a: 259).

El pacte paròdic proposat pel paratext és reafirmat per diversos indicis textuais de lectura poc equívoca. El més significatiu és l'*incipit* o inici absolut, consistent en la incorporació gairebé literal de la ben coneguda *redondilla* amb heptasíl·labs castellans de Don Juan, molest per l'aldarull carnavalesc del carrer, traslladada per Bernat amb idèntics metre i rima ( quarteta d'heptasíl·labs) i l'habitual depreciació lírica:

«¡Com crida eixa chent tant loca!...  
 ¡Però que un rayo em partixca,  
 si apenes al carrer ixca,  
 no els fas tancar yo la boca!» (Bernat 1997a: 239)

I per si de cas calia reblar el clau al·lusiú, de seguida el taverner Tòfol simplement ho reafirma, tot aprofitant l'ocasió per a vulgaritzar el nom del protagonista i distanciar l'hipertext del model:

«Y a no ser ya un vejestòrio  
 u dels dos que busquen glòria,  
 diria que esta és la història  
 del famós D. Cuan Tenorio» (Bernat 1997a: 240)

Puc avançar que el pacte de lectura ofert per la informació paratextual, més aquests indicis textuais, seran corroborats, com immediatament veurem, per l'anàlisi de l'obra i mostraran sense lloc a dubtes que Bernat i Baldoví s'enfronta a una versió paròdica del *Don Juan Tenorio*, tant si ens basem en una definició restringida de la paròdia com si ho fem en una de més laxa, a la manera, per exemple, de Hutcheon. En resum, Bernat ens proposa un pacte descodificador en clau còmica i lúdica del famós drama. Ara bé, com ha assolit transformar un drama seriós – i de tal envergadura – en una «comedieta», com ell la qualifica, és a dir, en un sainet paròdic? És hora que que ens endinsem en l'escriptura

bernatiàna per descobrir-ne els mecanismes que, a més a més dels ja apuntats, ho han fet possible.

### 3.2. *Modificacions en l'estil*

Ja hem vist que Bernat i Baldoví respecta el metre de Zorrilla, l'heptasíl·lab. I l'estrofisme és en línies generals també respectat: la base en tots dos és constituïda per les estrofes de 4 versos (quartetes), de 5 (quintetes), de 8 (octaves) i de 10 (dècimes), encara que Zorrilla n'empra alguna més, com ara el romanç. I cal acceptar que l'estrofisme i el metre són elements d'estil.

Però, en canvi, la degradació paròdica arriba amb la transtilització o canvi d'estil: l'estil culte i seriós del model és substituït per un estil popular i jocós (el propi del sàinet). Per a demostrar-ho no em cal més que recordar el famós parlament en trànsit d'amor de Don Juan davant Inés, segrestada del convent i duta a la seua quinta, transformat, seguint el mateix estrofisme de la dècima, en aquesta rèplica paròdica i còmica, per prosaica, de l'agüelo Pollastre, que modifica el contingut de cada estrofa llevat de la conservació de la inesborrable retronxa:

POLL. «Estes polseretes blanques  
 que el ponentet bambolecha,  
 y que alguns tindran envecha  
 de que tu me les arranques,  
 cuant ants que la porta tanques  
 en les hores de calor,  
 em pases l'escarpidor  
 donantli a la siesta tregua,  
 ¿no és veritat, filla meua,  
 que estan respirant amor ?  
 El color roch de esta veta,  
 el blanc de unes espardeñes,  
 que traen foc de les peñes,  
 cuant el pas el peu apreta ;  
 estes calses de traveta,  
 el chopetí, l'armaor,  
 y els flocs de este mocador  
 que es veu desde micha llegua,  
 ¿no és molt cert, paloma meua,  
 que estan respirant amor ?  
 Y estes paraules tan tendres,  
 que, si el desich les provoca,  
 pareixen eixir de boca  
 de u que dichuna el divendres.

Els focs mal colgats en sendres  
 que em socarren l'interior,  
 dels chenolls el tremolor  
 quant toquen la roba teua,  
 ¿no és veritat, prenda meua,  
 que estan respirant amor?  
 [...] (Bernat 1997a: 256-257)

A més a més hi ha en ambdues obres un recurs al bilingüisme de concepció i finalitat molt diferents. Així, si és cert que Zorrilla fa parlar en italià Don Juan i l'hostaler Cristóforo Buttarelli i aquest i el seu criat Miguel en les escenes segona i quarta, respectivament, de l'acte primer, també ho és que no hi ha més motivació que l'origen italià del propietari de l'hostal i l'oportunitat de mostrar el cosmopolitisme del seu protagonista Don Juan. En canvi Bernat i Baldoví recorre a l'ús episòdic i espars del castellà en boca de Tòfol i Mateu i sobretot de l'agüelo Pollastre i de Huiso, limitat en la pràctica a la incorporació de refranys i frases fetes o exclamacions. No crec que siga més que un simple contagi de la pràctica habitual de la llengua del sainet i, en aquest cas, perfectament substituïbles per la solució vernacle sense cap entrebanc estilístic. Igual que l'ús del llatí, en una sola ocurrència, en boca del so Mateu («Ego te absolvi» [Bernat 1997a: 257]). Només una, tènue, aportació còmica pot explicar el recurs.

### 3.3. *Transformació per reducció*

La paròdia, tal com recorda Genette (1982: 40 i 237) es realitza de preferència sobre textos breus i alhora es concreta en textos igualment breus, de tal manera que es pot considerar excepcional una paròdia completa d'una obra extensa. Habitualment, en cas d'obres llargues, el parodista limita la seua actuació a una tria sobre el text parodiat. En poques paraules, exerceix una transformació del text de l'hipotext per reducció. Bernat i Baldoví no trenca la norma i el «seu» Don Juan correspon textualment a una setena part de l'original parodiat. Dit en unes altres paraules: Bernat i Baldoví redueix de manera dràstica l'hipotext mitjançant la simple escissió o supressió per poda (Genette 1982: 264-271): l'eliminació de parts senceres i, com a conseqüència, de personatges – recordem que ja ho havíem avançat adés en comentar l'acotació de les persones dramàtiques – .

L'amputació exercida sobre l'original de Zorrilla és, doncs, d'un abast colossal i de conseqüències fonamentals. Desapareix de l'acció el fet essencial de l'aposta entre Don Juan i Don Luis per a veure si el primer és capaç de seduir en un màxim de sis dies (li'n sobren cinc perquè ho aconsegueix tot en una sola nit) la promesa del segon, amb qui s'ha de casar a l'endemà, a més a més d'una novícia, Doña Inés, que en l'hipertext bernatià es transforma en una joveneta de 14 anys que, no cal dir, no té res de novícia.

A més Bernat i Baldoví també elimina una sèrie d'accions com a conseqüència d'una poda sistemàtica del text: la relació de «gestes» de Don Luis, les relacions de Don Juan amb el Capità Centellas i Don Rafael de Avellaneda, que no pot suplir l'episòdic Nofre, i l'abreujament dels diàlegs entre els personatges.

En resum, l'acció, minimitzada, queda reduïda a dues escenes: la primera localitzada a la taverna de Tòfol i centrada en les malifetes de l'agüelo Pollastre i la segona dedicada al segrest d'Ineseta per aquest. Però, com acabem de recordar, el rapte no és el fruit d'una aposta per a seduir-la sinó el resultat d'una decisió personal de l'agüelo Pollastre per a casar-s'hi contra la voluntat del seu pare, el so Diego, i de la pròpia interessada, que, a diferència de l'homònima de Zorrilla, només veu en el raptor un vellarcàs irrisori.

El resultat de tal reajustament de l'acció és el canvi ja apuntat de les persones dramàtiques, en què el cas més cridaner és la pura i simple desaparició de personatges de l'hipotext: Doña Ana de Pantoja, el Capità Centellas, Don Rafael de Avellaneda, la Abadessa i la Tornera de les Calatraves de Sevilla, dos «alguaciles», Pascual, Lucía, «soldados», diversos «alguaciles», escultor, Gastón, un «paje», l'«estatua de Don Gonzalo», «la sombra de Doña Inés», «encubiertos», «esqueletos», «estatuas», «ángeles», «sombras», «justicia», «caballeros sevillanos», «pueblo». O la introducció d'algun altre en l'hipertext: l'alcalde, la ronda i la comparsa.

### 3.4. *La transformació semàntica*

Aquest escurçament per necessitat ha de comportar modificacions respecte al significat de l'hipotext mateix, reconstruït per mitjà de dos procediments: la transposició diegètica o canvi de diègesi i la transposició pragmàtica o modificació dels esdeveniments i de les conductes que conformen l'acció (Genette 1982: 340-443).

Començarem per la primera, la transposició diegètica, l'aplicació de la qual en aquesta obra oferirà una ben considerable rendibilitat. En efecte *L'agüelo Pollastre* és l'hipertext resultant d'una transposició heterodiegètica o transdiegetització, ja que el marc espaciotemporal de *Don Juan Tenorio* és modificat radicalment, com hem tingut ocasió d'anotar-ho en comentar les acotacions o didascàlies. L'espai de Sevilla i l'època dels voltants de 1545 són substituïts per un innominat poble valencià dels voltants de la capital (les comarques de l'Horta i la Ribera) durant una època que no resulta difícil de situar en el moment de l'escriptura de l'obra, cap a mitjan segle XIX, en què va ser estrenada i publicada (el 1857 i 1858, respectivament). Ja sé – ho hem vist – que Bernat i Baldoví ni localitza ni data explícitament l'obra, però els indicis textuais ens permeten arribar a la conclusió apuntada.

Aquest procés d'actualització és, d'altra banda, l'habitual i clarament dominant, essent inexistents o escassíssims els casos contraris de distanciament històric cap a èpoques anteriors. En poques paraules: els autors invariablement tendeixen a transposar la diègesi de l'hipotext actualitzant-la per acostar-la a la sensibilitat del seu propi públic.

Aquesta transdiegetització arrossega uns altres canvis no gens anecdòtics. Així l'edat dels personatges. I ací Bernat sembla enderiat a qüestionar les conclusions genettianes. Per al teòric francès (Genette 1982: 345), encara que referint-se, recordem-ho, a les transposicions serioses, l'edat dels personatges no sembla comptar com una variable diegètica gaire pertinent. Per contra a *L'agüelo Pollastre*, que, cal no oblidar-ho, és una paròdia i no una transposició seriosa, hi ha una variació en l'edat del protagonista, que diegèticament resulta cabdal. Tota o, per ser més justs, una grandíssima porció de la càrrega còmica de la paròdia rau precisament en aquest «gall» ancià, un Tenorio impossible o, si més no, irrisori.



Els canvis del marc espaciotemporal solen provocar d'igual manera modificacions en la concepció dels personatges de l'hipertext, que, com ocorre en el cas present, i ja ho sabem, pateixen un rebaixament de l'escala social, que, òbviament, no resulta gratuït, sinó que, al contrari, esdevé un dels elements clau de la comicitat de l'obra paròdica.

Per fi, la transdiegetització comporta també un canvi de nacionalitat. El marc espaciotemporal espanyol, amb la seua personalitat col·lectiva reconeguda, és substituït per un altre marc nacional, amb la seua personal idiosincràcia i llengua pròpies. Si en aquest canvi afegim el procés paròdic exercit no resulta gaire difícil d'entendre la distància que separa l'hipotext i l'hipertext. Però ara mateix tindrem l'oportunitat de remarcar-ho.

La transmotivació o substitució de motiu (Genette 1982: 372) és un dels procediments fonamentals de la transformació semàntica. I en veritat *L'agüelo Pollastre* no és cap excepció a la regla. La comicitat de l'obra resideix en gran part en el resultat de la transmotivació, és a dir, de la substitució del motiu de l'hipotext per un altre motiu de l'hipertext. Don Juan Tenorio és gran – si acceptem tal tipus de grandesa – per la magnitud de les seues gestes seductores i les seues gestes duelistes, que van semblant el seu pas de dones seduïdes i d'enemics morts. És un vertader diable en la terra, dotat d'un potencial de maldat insaciable, irrefrenable, car, com ell mateix gallejava, «Por donde quiera que fui /la razón atropellé,/ la virtud escarnecí, / a la justicia burlé, / y a las mujeres vendí. / [...] y en todas partes dejé / memoria amarga de mi» (Zorrilla 2006: 94).

La seua contrafigura paròdica, l'agüelo Pollastre, té una «grandesa» que ha passat pel filtre còmic de la paròdia i ha sofert un procés de transmotivació: en totes parts ha deixat també memòria amarga, però no per la seducció i abandonament de les innumerables dones caigudes als seus braços ni pels incomptables duels a mort, sinó per unes desassenyades i estrofolàries malifetes que han arrasat amb les collites i els animals de corral dels pobles per on ha passat. Només hi ha una mort humana i és el poc honorífic, i gratuït, assassinat d'una «agüela» d'Espioca.

El famós parlament en quintetes en què Don Juan relata les seues gestes per Itàlia davant l'estupefacta admiració del seu rival en la juguesca Don Luis, resumides en 72 conquestes femenines i 32 morts, és reconvertit en el també famós parlament en què l'agüelo Pollastre contrafà, igualment en quintetes, les gestes i paraules del seu model hipotextual, a més a més transcorregudes ara no a Itàlia sinó a les dues comarques valencianes esmentades. La cita és un poc llarga però crec que val la pena reproduir el parlament perquè es pugua comprovar aquest filtre paròdic operat sobre el text model, i on, al costat de cites literals (resposta d'admiració de Don Luis. «¡Matar es!» [Zorrilla 2006: 98]) o gairebé literals (final del parlament de Don Juan, el principi del qual acabem de recordar unes línies abans: «Por donde quiera que fui...») reintroduïdes per l'agüelo Pollastre, hi ha els versos dedicats a uns altres afers, els que originen precisament la transmotivació:

«POLL. Pues señor, yo al atre día,  
 meditant en lo cap cacho  
 capa quin punt pegaria,  
 ahon en honra y cortesia  
 poguera fer més el macho;  
 prenguí el camí de Espioca,  
 y aquella mateixa nit,  
 en exposició no poca,  
 matí una agüela, un cabrit,  
 tres gats, un porc y una lloca.  
 Y al ferse de matinet  
 aparegué en mich la plasa,  
 y apegat a la paret,  
 un pesquí en paper de estrasa  
 que dia així: "Yo hua fet."  
 Tot lo món es quedà mut,  
 temerós de atre desastre,  
 perquè això ya es bo y sabut,  
 ahon fa l'ala este pollastre,  
 no hia gall que diga chut.  
 De allí vach pegar después,  
 sempre en busca de perills,  
 capa Silla, ahon no fiu més  
 que matar trenta conills  
 y deu patos...

HUISO                                    ¡Matar es!

POLL. De Silla pasí a Sollana,  
 ahon, asaltant una fleca,  
 trenquí el orgue a lleña seca,  
 furtí un burro a una chitana,  
 y en ell m'allarguí hasta Sueca.

No vullc dir lo que allí fiu,  
 però basta que huos diga  
 que dels meus fets el caliu  
 cremarà mentres estiga  
 eixe poble a vora riu.  
 De Cullera no dic res,  
 perquè allí estiguí molt poc;  
 però en mich' hora no més  
 sampí tres olles del foc,  
 y sinse coure atres tres.  
 Sert és que si es considera,  
 no hia atre poble en Europa  
 quant y manco en la Ribera,  
 ahon se puga menchar sopa  
 més fàsilment que...en Cullera.  
 En fi, he fet en estos dies  
 tot lo mal que he pogut fer  
 en los pobles y alqueries,  
 así arrancant chirivies,  
 allà cremant un paller...  
 Pels puestos que he corregut  
 no he deixat a vida un tit,  
 m'ha<sup>4</sup> burlat de la virtut,  
 a la chustísia ha escarnit  
 y a la inosènsia he venut.  
 Y hui después de dinar,  
 al tornarmen capa casa,  
 no he deixat un melonar  
 ni en lo terme de Alfafar  
 ni en l'horta de Masanasa...» (Bernat 1997a: 244-245)

La reconversió depreciativa gairebé absurda de les gestes de Don Juan no sols afecten la figura estrofolària del seu èmul, sinó que obliguen de retruc a una lectura derisòria del model, que en pateix igualment les conseqüències.

I no és aquesta l'única transmotivació de pes. Tan cabdal o més que l'anterior és el desenllaç de l'obra. Recordem que Don Juan és romànticament – vull dir, és clar, des dels pressupòsits de Romanticisme – salvat per l'amor pur de Doña Inés, que implora i obté de Déu el perdó de Don Juan gràcies a la seua intercessió («Yo mi alma he dado por ti, / y Dios te otorga por mi / tu dudosa salvación» [Zorrilla 2006: 218]). Don Juan mort acompanya Doña Inés cap a la redempció que li ofereix «el Dios de la clemencia» (Zorrilla 2006: 219). El final de *L'agüelo Pollastre* és molt diferent. Aquest Chuan ni és perdonat per Déu ni és condemnat a l'infern i ni tan sols rep la intermediació d'Ineseta...perquè ningú no mata l'agüelo Pollastre. Tota la transcendència de l'hipotext s'esvaneix i l'hipertext

acaba amb la confessió dels protagonistes a l'alcalde que tot ha sigut una broma que li han gastat perquè «hui màixqueres fan» (Bernat 1997a: 259).

I justament aquest desenllaç ens du a un altre aspecte important de la transformació semàntica: la transvaloració negativa o desvaloració. L'hipotext zorrillià pateix un procés de desmitificació global que afecta tots els personatges i totes les accions i, en conseqüència, la càrrega ideològica i filosòfica. Don Juan, llibertí i superhome, gegant d'humanitat, impermeable a les regles de la moral i de la religió, desafiador de Déu mateix, queda convertit, a causa de la desvaloració patida en mans de Bernat i Baldoví, en un personatge simplement estrofolari i ridícul. La comicitat és mala companya de la transcendència i un agüelo Pollastre còmic i risible mai no podrà exercir el mateix paper que el seu homòleg – homòleg? – zorrillià. Però, és clar, d'això es tractava, no? Per a què havia de servir la translació paròdica que realitza Bernat i Baldoví si no era per a desmitificar l'obra víctima?!

L'exercici paròdic – i el de Bernat i Baldoví no és cap excepció – no sols provoca la risa del públic amb la desvaloració còmica de l'hipotext, sinó que, a més a més, aporta una potser menys evident, però inqüestionable, contribució, diríem, estèticament higiènica, car, en posar en evidència fent broma els temes i recursos de l'obra víctima, aposta, si hom vol indirectament, per una renovació de la pràctica literària. Com ja he advertit abans, en comentar el parlament sobre les «gestes» de l'agüelo Pollastre, és molt improbable que la lectura o la visió de l'obra bernatiana no repercutisca i condicione les noves lectures o visions de *Don Juan Tenorio*.

La paròdia aconsegueix una funció complexa i fins a cert punt paradoxal: si d'una banda, com acabe d'afirmar, realitza una labor de sapa contra una obra exemplar de determinant moviment o model literari, de l'altra no pot deixar d'erigir-se com una mena d'homenatge envers una obra tan important – almenys en el sentit de popularitat – que pot incentivar i fer possible l'hipertext paròdic, car, en principi, una paròdia només té sentit si l'obra víctima de la versió és àmpliament coneguda del públic, ben famosa.<sup>5</sup>

#### 4. UN PACTE DESCODIFICADOR AMBIGU

La resta d'obres citades en l'apartat primer com a integrants del nucli bernatià relacionat amb el joc paròdic tenen en comú, com ja he advertit, compartir un pacte de descodificació molt més ambigu que el de *L'agüelo Pollastre*. Ni hi ha declaracions explícites paratextuals ni hi ha una obra víctima concreta que pugui servir de clar hipotext. A més a més les diferències entre cada obra són importants i les possibilitats interpretatives força diferents. Al capdavant proposo que les dividim en dues línies d'acord amb les afinitats temàtiques i hipertextuals: una primera constituïda per *El virgo de Visanteta y el alcalde de Favara o Parlar bé no costa un pacho*, *Pascualo y Visanteta o El tribunal de Favara* i el col·loqui *Famoso litigio, o sea Espediente poético-prosaico*; i una segona constituïda pel sainet restant *Un ensayo fet en regla o Qui no té la vespra no té la festa*. Dedicaré un apartat a cadascuna d'aquestes dues línies creatives.

##### 4.1. Al voltant de la «comèdia espanyola d'honor»

La inclusió d'un col·loqui dins el grup d'obres teatrals mereix ni que siga una breu justificació. Adés, en el punt primer, l'he qualificat de text parateatral. No sóc el primer a remarcar el lligam estret dels col·loquis amb el teatre, car, per exemple, sense eixir dels estudiosos valencians Joan Fuster (1976: 104-112), Ricard Blasco (1985: 13-154) i Joaquim Martí (1997: 33-35) m'hi han precedit amb erudites aportacions i coincidents conclusions sobre la teatralitat indubtable de molts col·loquis.

I, en efecte, el *Famoso litigio* permet ser relacionat amb una certa teatralitat, però cal afegir que només això: una certa, i per tant relativa, més relativa que en uns altres col·loquis, capacitat de representació teatral. En poques paraules: el text, tal com ens el presenta Bernat i Baldoví, no «és» una obra teatral, sinó narrativa, constituïda pels diversos informes oficials presentats davant l'alcalde en funcions de jutge pels dos litigants i les actes oficials dels escrivans. Però el lector pot «veure» sense massa esforç aquest judici, contat amb la pretesa asèpsia de la lectura de la documentació oficial, transformat en una obra dialogada i

teatralitzada. Però, insistesc, en la forma en què ens ha arribat no és teatre, per això he recorregut, ja en la presentació del col·loqui, a l'ajuda de la denominació de «parateatral», on el prefix grec ens facilita el significat «al costat de», i ens permet entendre-la en el sentit d'obra pròxima al teatre. Ara veurem per què, a desgrat d'això, el meu interès a tenir-la en compte.

Podríem concloure que el tema compartit per totes aquestes obres és l'exigència que fa una dona de la rehabilitació del seu honor maculat per mitjà del matrimoni reparador amb el culpable. Almenys aquest seria el tema de totes les obres a excepció de *Pascualo y Visanteta*, on en realitat no hi ha hagut màcula de l'honor femení sinó el suposat incompliment d'un acord matrimonial. I no és aquest un matís anècdòtic sinó, com tot seguit comprovarem, un tret constitutiu fonamental de directa repercussió en l'anàlisi del pacte paròdic.

*El famoso litigio*, escrita i publicada en castellà l'any 1844, primer per lliuraments al setmanari madrileny *La Risa* i aquest mateix any també en forma de volum independent per la Sociedad Literaria de Madrid, era en realitat la primera obra bernatiana publicada en format independent. L'obra recrea el plet judicial que entaula María Juana Rodrigo contra el seu suposat nuvi Antonio Andana (és fàcil d'imaginar que l'autor no desaprofita l'ocasió d'utilitzar l'expressió espanyola «llamarse Andana»), també conegut per Cachano, perquè després d'un any de relacions, que li ha costat l'honra i els guanys del seu treball de rentadora a la vora del Túria, aquest es nega a complir la seua promesa, fins i tot escrita, de portar-la als altars. L'exigència de la demandant és ben precisa: o matrimoni o una «dote según los bienes que tenga» (Bernat 1997b: 53).

No cal dir que l'auto que dicta l'alcalde-jutge, d'acord amb la llarga i poderosa tradició misògina del col·loqui, no pot ser més que denegatori: «NO HA LUGAR, ni me acomoda / que se hable ya una palabra /del dote ni de la boda / que pide esa *Mala Cabra*; / a la cual se la condena/ sin estrépito y ruido / a la muy sencilla pena / de buscarse otro marido» (1997b: 75).

Igual que en totes les restants obres estudiades, tal com ja hem pogut comprovar en analitzar *L'agüelo Pollastre*, i en contrast amb els altres sainets de

l'autor, Bernat i Baldoví hi juga paròdicament amb les convencions, com ara l'acotació lliard del marc spatiotemporal, car aquest *Famoso litigio* va ser «encontrado por una rara y feliz casualidad no se sabe donde, como ni cuando; y seguido en tiempos al parecer muy remotos [...] en el juzgado ordinario de un alcalde de monterilla de cierto pueblo de la provincia de Valencia» ( Bernat 1997b: 21). I reblava, a manera de la informació didascàlica lliard pròpia de l'obra teatral: «La menor duda no cabe / en que el lugar de esta escena / o se ignora... o no se sabe»; «Desde entonces hasta ahora / el año en que esto pasaba / o no se sabe... o se ignora» (Bernat 1997b: 23).

A més intratextualment tampoc no manquen les al·lusions a la identificació o proximitat teatral de l'obra, com quan l'escrivà Braulio Uñate afirma que l'alcalde «dispuso dar principio a esta comedia, que tiene muchos visos de sainete» (44). Però no crec necessari insistir més en la relació teatral. M'interessa molt més destacar que el tema de la dona suposadament deshonorada i burlada pel seductor i la figura de l'alcalde-jutge ja és ací present i sens dubte, al meu parer, molt més vinculats a la tradició col·loquista que no pas fruit d'una voluntària actitud paròdica del gènere – usat en sentit ampli – de la «comèdia espanyola d'honor». No hi veig elements textuais a què recórrer en ajuda de tal interpretació paròdica del gènere clàssic espanyol.

Molt s'ha escrit sobre les relacions del duet *El virgo de Visanteta* i *Pascualo y Visanteta*, o millor dit sobre l'origen de la segona a partir de la primera, cosa que m'estalvia de retornar-hi.<sup>6</sup> Al capdavall no és ara tan transcendental. És molt més important analitzar les coincidències i diferències entre ambdues obres: la «bruta» i la «neta», respectivament. I és més important encara per al nostre objectiu present, car els canvis soferts per la segona no sols afecten l'expurgació de l'obsenitat de la primera, sinó que tenen conseqüències decisives per al pacte descodificador en clau paròdica o no del text resultant, a diferència de la primera versió.

En *El virgo de Visanteta* el filtre còmic deforma paròdicament tota la informació paratextual, començant per la pàgina de títol amb la indicació d'estil

(«escrita en vers, y una poqueta brosa»), el pseudònim de l'autor («Una musa més puta que les gallines»), el lloc d'impressió («Benimàmet», de càrrega al·lusiva no gens oculta) i el nom de la impremta («Imprenta de Llepa-crestes» [Bernat 1997a: 69]). La primera pàgina és una impagable cita paròdica dels llibres religiosos, copiada amb pretesa serietat, on només el «décalage» li atorga la divertida càrrega còmica: «Sana moral», «Libro devoto», «Corrección de estilo», «Ilustración popular», «Costumbres patriarcales», «Recreo virginal», «Rasgos filantrópicos», «Inocencia labriega» i «Floresta ascética» (Bernat 1997a: 67).

No puc reproduir tota la informació paratextual, però seria imperdonable no recordar la citació paròdica de la censura literària, firmada a «Canta-cucos 1.<sup>er</sup> (sic) de Octubre de 1845» pels encarregats «Dr. Corfoll, D. Ambrosio Lleterola, Lic.<sup>do</sup> Chuplamelà», amb «Imprímase: Yot-fot» i «V.º B.º Pelendengues», on conclouen que «no encontrant [...] cosa alguna contrària a les males costums, ni a la immoralitat pública, són de paréixer que pot escriures en lletres de mole sinse cumpliments ni puñeteries» (Bernat 1997a: 73). La nota d'advertència contra les impressions pirates tampoc no escapa a idèntic procediment: «¡CAVALLERS!... cuant més amics, més clars...Esta comedia (o lo que siga) és propietat absoluta del seu autor, el cual perseguirà en la lley en la mà, y el pardal entre cames, al primer puñetero que la reimprimixca, o la represente sinse el seu consentiment en algun teatre de Europa» (Bernat 1997a: 74). En la segona edició, de 1856, és l'«editora» la que «perseguirà en los ulls tancats y la *bacora* uberta, al primer fill de puta que la reimprimixca...» (Bernat 1997a: 302).

L'acotació llindar per a emmarcar espacialment i temporal l'acció sols és capaç d'afirmar el poble on transcorre, que d'altra banda ja coneixem pel subtítol: Favara, d'al·lusió tan òbvia com el Benimàmet de la impressió. La resta és un pur joc còmic que trenca totes les convencions: «El teatro representa cuansevol cosa; una sala, un corral, o una pallisa, y encara que siga un estable, no vol dir res. Serà de dia, o de nit, lo que vullguen. [...] Si hià cadires, bé, y si no nià també; el que vullga que s'asente en terra. [...] Yaurà també dos o tres portes tancaes, que no se sap ahon cauen, y si no les tanquen, millor; que estiguen ubertes, y que córrega



l'ayre [...] (Bernat 1997a: 75-76). I l'acotació llinar de les persones dramàtiques tampoc no hi escapa: són divides en dues columnes «persones que parlen» i «persones que no parlen», on inclou «un burro, el donsayner, Sen Roc, un titot, el Pare etern, dos o tres chiquets en camisola; y tots los veïns de Favara, que no tinguen masa que fer, y vullguen acudir a la funsió» (Bernat 1997a: 75).

Igual procés paròdic trobem a les acotacions externes, que, juntament amb les múltiples notes, més que no acomplir la tasca habitual de facilitar una informació bàsica per al director encarregat de portar l'obra a l'escena, serveixen per a establir una prolixa comunicació amb el lector, ja que l'espectador, òbviament, no hi té accés. La inicial i celebèrrima frase de la primera acotació externa de l'escena primera ja dona el to, francament pujat, que no baixarà en tota l'obra: «Ix el tio Collons rascantselós, y después de ben menechat l'all-y-oli [...]» (Bernat 1997a: 77). Les acotacions externes o s'acorden en aquest objectiu de completar les accions i els parlaments llicenciosos o juguen a rebentar-ne l'ús establert i convencional, com aquest parell d'exemples ens ajudaran a entendre: «Después c'acaba la antesedent relasió, s'asenta atra volta la chiqueta del virgo en lo mateix banquet que estava ants, y es posa a mirarse les puses molt satisfeta, traentse a pesics capa fora un parell de mamelles tan músties y sucoses com dos péntols de cansalà rànsia» (Bernat 1997a: 82); «Ara, mentres descansen els actors, y es torquen la suor, yaurà un ratet de solfa. La orquesta pot anar tocant cuansevol coseta de gust, encara que siga el *duo de les Bresquilles*, o el remat de la *pesa de la Calsa-llarga*, o la sinfonia de la *Fava-fora*; y quant els parega que ya nià prou, pararan en sec, s'aponarà tot lo món per aon puga, y seguirà atra volta la funsió» (Bernat 1997a: 84).

Crec que després del que acabem de veure no ha d'estranyar la meua aposta per una interpretació en clau paròdica de la informació paratextual i de les acotacions, ja que no són més que una degradació còmica de l'aplicació convencional. Però i el text? És una obra paròdica? La resposta no és senzilla. D'una banda perquè el sainet recull el tema de la dona «caçahòmens» d'il·lustre tradició popular, com acabem de comprovar a *El famoso litigio*, i de l'altra perquè

ara, a diferència de *L'agüelo Pollastre*, no comptem amb una obra víctima de referència. Personalment, tanmateix, m'incline per considerar-la una versió satírica, no d'una obra concreta, sinó d'un gènere, el de la «comèdia espanyola d'honor». Però aquesta afirmació necessita ser argumentada.

*El virgo de Visanteta* en realitat integra dues línies paral·leles d'accions: d'una banda el problema sexual del tio Collos i la so Tomasa (el tio Collons no «compleix» com cal amb la dona perquè pateix d'ejaculació precoç o, almenys, de falta de consideració per la, diguem-ne, corresponsabilitat sexual del matrimoni) i de l'altra l'assalt sexual de Visanteta davant el primer home que se li posa a tret per a lligar-lo després matrimonialment, trampa en què cau Pascualo, fill del duo anterior.

El joc paròdic, al meu parer, només afectaria aquesta segona línia, la principal de l'obra. Des d'aquest punt de vista podríem contemplar el sainet com una imitació satírica del gènere espanyol esmentat, car hi ha una inversió sagnant de valors: la jove maculada i abandonada pel desaprensiu de torn, blanc de la força punitiva del sistema de valors regnant en la comèdia barroca espanyola, tal com mostren a bastament les obres de Lope de Vega i Calderón, és ací substituïda per una jove que desempeña un paper antitètic, car ella és l'agressora de tot home que li cau a l'abast, mudat en agredit en lloc d'agressor. Inversió de funcions i de desenllaç, car qui rep la punició no és l'home – recordem *L'alcalde de Zalamea* de Calderón amb la condemna a mort per part de l'alcalde del capità Don Álvaro en negar-se aquest a «esmenar» l'ultratge amb el matrimoni – sinó la dona. I a més a més amb un càstig iconoclasta, que desintegra tot l'alt sistema moral de valors del Barroc: Visanteta no és condemnada per l'alcalde – de nou la mateixa figura com a portaveu de la moralitat i guardià de l'honor col·lectius – a la força, com Don Álvaro, sinó a una simple i metafòrica intervenció reparadora: «Y respecte a la señora, / ya que de puntos no té rastre, / que venga, y lin pegue un sastre / tres o cuatro en la bacora» ( Bernat 1997a: 98).

Un indicatiu, però només això, un indicatiu, de la que podríem anomenar clau barroca el trobem amb la cita paròdica del més que famós monòleg de

Segismundo, de *La vida es sueño*, del mateix autor espanyol citat, on Bernat i Baldoví, recurrent com el model al vers heptasíl·lab i a la dècima, degrada la reflexió metafísica del protagonista calderonià a la versió «a la sexual» de Visanteta. Seria imperdonable no evocar-ne ni que siga les estrofes inicials, perquè en aquest cas, al contrari de la dita sacralitzada de la comunicació, una paraula val més que mil imatges:

«VISANTETA... Deixeu, sel, c'apurar vullga,  
 encara que llech estiga,  
 ¿perquè mau donat la figa  
 si no tinc qui me la cullga?  
 La sang és presís que bullga  
 quant contemple una miqueta  
 que la gran...que la chiqueta  
 tenen el fotre per lley,  
 ¡Y yo no tinc més remey...  
 que el de ferme la punyeta!!!

Tan-sols volguera saber,  
 ya que no conec marit,  
 quins postres este en lo llit  
 sol donarli a sa muller:  
 cosa estraña deurà ser,  
 pues ni és peix, ni carn, ni os;  
 y quant seu tiren al cos  
 casi totes les demás...  
 ¿yo quin delit he comés  
 pera no tastarne un mos?

Va buscant la herbeta verda  
 la vaca per la dehesa,  
 y aplega el bou, y li besa  
 aquell cul tan ple de m...  
 pera que el pasto no perda  
 de un'atra herbeta un bon brot  
 li amostra, y lil clava tot  
 com l'ahulla en un canut...

¡y a mi que nol tinc tan brut,  
ningú mel besa...ni em fot!!! (Bernat 1997a: 80).

Segons la proposta de Genette ens trobaríem, d'acceptar la meua interpretació del sainet bernatià, amb un cas de *charge* o imitació satírica (mimetisme) d'un gènere a càrrec de l'esmentat mimotext (Genette 1982: 87-88). Però, d'acord amb la proposta de Hutcheon, sense deixar de basar-se en la imitació satírica d'un gènere, continuaria essent paròdia. Al capdavall, amb independència del concepte teòric a aplicar, el més important és el procés de derivació de l'hipertext bernatià des de l'hipotext assenyalat.

*Pascualo y Visanteta*, curiós cas d'hipertext per transmotivació d'un hipotext (*El virgo de Visanteta*), que al seu torn era ja un hipertext d'un altre hipotext (la comèdia barroca d'honor), en eliminar el motiu de la sexualitat dasaforada, redueix la càrrega paròdica fins a reduir-la al nivell del col·loqui comentat, és a dir, al meu parer, a la no paròdia. El joc paròdic del paratext i de les acotacions minva significativament. El conflicte del tio Bartolo i la la so Tomasa és reduït a un problema d'infidelitat del marit. I Visanteta no assalta sexualment Pascualo sinó que pretén «conquistar-lo» a través de la bona cuina, fins aconseguir que aquest acabàs per «declararse nóvio, / y anar buidant el barral» (Bernat 1997a:123).

D'acord amb la inveterada tradició misògina, que ja coneixem, no cal dir que l'alcalde condemna Visanteta a no casar-se amb Pascualo i a pagar les costes del judici. No hi veig res, a diferència del seu hipotext acabat d'analitzar, que permeta contemplar la revisió còmica o satírica de la comèdia barroca d'honor.

#### 4.2. *Una obra de boirosa interpretació*

*Un ensayo fet en regla o Qui no té la vespra no té la festa* és un sainet menor, en la meua opinió, dins la producció bernatiana, el qual podria ser considerat, igual que *El virgo de Visanteta*, bé, segons Genete, com una derivació per imitació lúdica, d'un hipotext entès com el gènere – en senti ampli una vegada més – del teatre d'aficionats, bé, segons Hutcheon, com a paròdia. Però en aquest cas jo no acabe de veure de manera tan evident el pastitx genetià o la paròdia

hutcheoniana. Almenys no amb la convicció amb què apostava pel procés hipertextual d'*El virgo de Visanteta*.

Ací no hi ha el joc paròdic habitual del paratext ni de les acotacions. Ni tampoc veig proves textuais concloents de la relació amb el suposat hipotext genèric. Però tampoc no m'atreviria a negar el joc hipertextual. Accepte que les referències còmiques al funcionament amateur de les companyies teatrals d'aficionats, a mig camí de la dedicació vocacional i del pur divertiment, amb totes les conseqüències que Bernat i Baldoví sap exagerar paròdicament, són un hipotext plausible d'*Un ensayo fet en regla*.

Al capdavant és una obra límit que apura les convencions de l'estratègia imitativa hipertextual i deixa obertes les portes de la descodificació interpretativa de cada estudiós. Tractant-se de Bernat i Baldoví...

#### BIBLIOGRAFIA

Aparicio 2002 APARICIO, Mariola (2002): "Ironia i paròdia en la poesia de Josep Bernat i Baldoví". NICOLÀS, Miquel (ed.): *Bernat i baldoví i el seu temps*. València: PUV, p. 295-308.

Bernat 1997a BERNAT I BALDOVÍ, Josep (1997): *Teatre I. Obra completa 1*. Edició coordinada per J. Antoni Carrasquer. Introducció i notes preliminars de Gabriel Sansano. Sueca: Editorial Afers–Impremta Palàcios, 349 p. [Edició facsímil].

Bernat 1997b BERNAT I BALDOVÍ, Josep (1997): *Poesia I. Obra completa 3*. Edició coordinada per J. Antoni Carrasquer. Introducció i notes de Rafael Matoses Cuquerella. Sueca: Editorial Afers–Impremta Palàcios, 333 p. [Edició facsímil].

Blasco 1985 BLASCO, Ricard (1985): *La insolent sàtira antiga (Assaig d'aproximació a la poesia valenciana de caire popular)*. Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 221 p.

- Bonafin 2005 BONAFIN, Massimo (2005<sup>9</sup> [2001]): *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*. Torino: UTET Libreria, 227 p.
- Bouillaguet 1996 BOUILLAGUET, Annick (1996): *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*. Paris : Nathan, 185 p.
- Cantavella 1986 CANTAVELLA, Rosanna (1986) : «Els sainets de Viçanteta».
- VENY, Joan i PUJALS, Joan M. (eds.): *Actes de Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: PAM, p. 115-125
- Fuster 1976 FUSTER, Joan (1976) : *La Decadència al País Valencià*. Barcelona: Curial, 201 p./
- Genette 1982 GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil, 476 p.
- Genette 1987 GENETTE, Gérard (1987): *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 394 p.
- Hannoosh 1989 HANNOOSH, Michele (1989). *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités légendaires*. Columbus: Ohio State University Press, 275 p.
- Genette 1987 GENETTE, Gérard (1982): *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 396 p.
- Hutcheon 1978 HUTCHEON, Linda (1978) : «Ironie et parodie : stratégie et structure». *Poétique*, 36, p. 467-477.
- Hutcheon 1981 HUTCHEON, Linda (1981) : «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie». *Poétique*, 46, p. 140-155.
- Hutcheon 1985 HUTCHEON, Linda (1985) : *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York-London: Methuen, 143 p.
- Martí 1997 MARTÍ, Joaquim (1997): *Literatura de canya i cordell al País valencià. Els col·loquis de temàtica jocosa i satírica. Edició i estudi lingüístic*. Paiporta: Denes, 398 p.
- Pueo 2002 PUEO, Juan Carlos (2002): *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*. València: Tirant lo Blanch, 174 p.
- Rose 1979 ROSE, Margaret A. (1979): *Parody/Meta-fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 197 p.

- Rose 1979 ROSE, Margaret A. (1993): *Parody: Ancient, Modern and Post-modern (Literature, Culture, Theory)*. Cambridge: Cambridge University Press, 324 p.
- Rosselló 1999 ROSSELLÓ, Ramon X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. Barceloa: IIFV-PAM, 255 p.
- Sangsue 1994 SANGSUE, Daniel (1994): *La parodie*. París : Hachette, 106.
- Sirera 1984 SIRERA, Josep Lluís (1984): «El Principal de València i les representacions teatrals en valencià durant el segle XIX». *Estudis Escènics*, 24, p. 77-94.
- Sansano 1997 SANSANO, Gabriel (1997): «Per una revisió del sainet valencià del segle XIX: Josep Bernat i Baldoví, un exemple». BERNAT I BALDOVÍ, Bernat: *Teatre I. Obra completa I*. Sueca: Editorial Afers–Impremta Palàcios, p. 13-22.
- Serrano 1996 SERRANO, Carlos (1996): *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*. Alacant: «Instituto de Cultura Juan Gil-Albert», Diputació Provincial d'Alacant, 485 p.
- Sirera 1987 SIRERA, Josep Lluís (1987): «Literatura i pràctiques dramàtiques al país valencià contemporani: dos segles d'indefinicions». ALEMANY, Rafael: *Estudis de literatura catalana al País Valencià*. Alacant: Ajuntament de Benidorm–Universitat d'Alacant, p. 139-156.
- Sirera 1994 SIRERA, Josep Lluís (1994): «Del sainet valencià i els seus límits». *L'Aiguadolç*, 19-20, p. 35-42.
- Zorrilla 2006 ZORRILLA, José (2006<sup>26</sup>): *Don Juan Tenorio*. Edició d'Aniano Peña. Madrid: Cátedra. 219 p.

---

<sup>1</sup> La teoria de base seguida per a l'anàlisi dels elements paratextuals és el llibre de Genette (1987).

<sup>2</sup> Com a proposta metodològica d'anàlisi use l'obra de Ramon X. Rosselló (1999).

<sup>3</sup> Transcripció literalment els fragments de les obres de Bernat i Baldoví, en els quals només he corregit l'accentuació i la dièresi.

<sup>4</sup> Molt sovint la primera persona va escrita amb «a», com aquí: «m'ha burlat», per això renunciaré a sembrar el text de *sic*.

<sup>5</sup> Juan Carlos Pueo (2002: 144-145) sintetitza les funcions principals de la paròdia d'acord amb la proposta de José Domínguez Caparrós, que són, més que no «su capacidad para rebajar cómicamente las obras parodiadas (tal como se observa en la retórica clásica), les tres següents: «1) una función histórica (indica los momentos de cambio en la evolución histórica de la

---

literatura), 2) una función estética (produce placer al hacer evidentes los mecanismos internos de los textos parodiados), y 3 una función constructiva (propone una crítica de dichos textos que va más allá de la dimensión unilateral de éstos)».

<sup>6</sup> El lector interessat en la comparació d'ambdues obres pot llegir el treball de Rosanna Cantavella (1986).