

CAPLETRA 41

REVISTA INTERNACIONAL
DE FILOLOGIA

Tardor, 2006

INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
PUBLICACIONS DE L'ABADIA DE MONTSERRAT

Redacció:
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 València
Telèfon 96-386 40 90

Edita i publica:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Institut de Filologia Valenciana

Subscripcions i correspondència:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Telèfon: 932450303
Adreça electrònica: <subscripcions@pamsa.cat>
Adreça postal: Ausiàs Marc, 92-98 – 08013 Barcelona
Preu de cada número en règim de subscripció: 14'50 €

ISSN:
0214 - 8188
Dipòsit legal:
B - 25.992 - 1990

Fotocomposició:
IIFV

Imprès per:
Novagràfik, S.L. - Barcelona
(juliol 2007)

Tardor, 2006

Director: Vicent Simbor Roig
Secretari de redacció: Francesc Pérez i Moragón
Consell de redacció: Josep M. Baldaquí, Gemma Lluch, Tomàs Martínez,
Miquel Nicolàs, Manuel Pérez Saldanya, Vicent Pitarch,
Joan J. Ponsoda i Vicent Salvador
Consell Assessor: Antoni Badia i Margarit, Jordi Castellanos, Germà Colón, Joan Fuster (†), Joseph Gulsoy, Joan Solà, Giuseppe Sansone (†), Arthur Terry (†), Joan Veny, Curt Wittlin, M. Claire Zimmermann

CARACTERÍSTIQUES I NORMES D'AVUACIÓ DE LES COL·LABORACIONS

1. Els articles hauran de ser treballs originals d'investigació no publicats amb anterioritat.
2. Els articles rebuts a la redacció passaran per un procés d'avaluació externa estrictament anònima que gestionarà directament el director amb la col·laboració del secretari de redacció. Els avaluadors podran recomanar-ne la publicació sense necessitat de cap retoc. O proposar-ne correccions necessàries per a poder ser publicats i, en aquest cas, el contingut d'aquestes indicacions serà tramés als autors perquè les incorporen. Els avaluadors podran fins i tot recomanar, de manera raonada, la no publicació d'un article. En aquest cas, si hi ha unanimitat entre els avaluadors, *Caplletra* n'assumirà la decisió i el director comunicarà als autors l'acord del rebuig i aportarà els motius adduïts pels avaluadors. En cas que no hi haja unanimitat entre els avaluadors sobre la conveniència o no de la publicació d'un article, el Consell de redacció prendrà l'última decisió i, en cas d'acordar-ne la publicació, supervisarà la introducció dels canvis necessaris per tal de subsanar-ne els problemes.
3. *Caplletra* no s'identifica necessàriament amb els punts de vista mantinguts en els articles que publica.

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

QÜESTIONS GENERALS

Els articles tindran una extensió màxima de 64.000 caràcters (espais inclosos). Només excepcionalment i per acord del Consell de redacció hom podrà acceptar articles que ultrapassin l'esmentada extensió. En una pàgina a banda, a més del nom de l'autor i el títol de l'article, s'inclourà un resum o *abstract* amb una extensió de 600 a 1.200 caràcters (espais inclosos) i les paraules clau o *Key words*, en anglés o en la llengua utilitzada a l'article, juntament amb les adreces postal i electrònica i el telèfon de contacte de l'autor. Els articles s'enviaran en suport informàtic, en Word per a Macintosh o Word per a Windows. En aquest segon cas, s'adjuntarà una còpia en format RTF. Si s'utilitza algun altre processador de textos caldrà indicar quin. Cal enviar-ne també una impressió en paper, a doble espai. El text anirà encapçalat amb el títol (tan breu com siga possible) i el nom de l'autor. Al final de l'article i abans de les Referències bibliogràfiques, es tornarà a indicar aquest nom i la institució acadèmica a què pertany l'autor, a més de les seues adreces postal i electrònica.

Les ressenyes s'ajustaran a les mateixes exigències informàtiques de presentació i tipus de lletra que els articles i tindran una extensió màxima de 15.000 caràcters (espais inclosos). Només excepcionalment i per acord del Consell de redacció hom podrà acceptar ressenyes que ultrapassin l'esmentada extensió.

DIVISIÓ DELS ARTICLES

Segons les necessitats expositives, convindrà dividir l'article en apartats. Els títols dels epígrafs o subepígrafs aniran en redona normal, en una línia separada dels paràgrafs precedent i següent.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES INTERNES

Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema «autor-any-pàgina». L'any i les pàgines apareixeran entre parèntesis, separats per dos punts. Quan la referència abaste tota una obra s'hi ometrà explicitar les pàgines a què es remet. Entre l'últim cognom de l'autor citat i l'any de publicació del text a què es fa referència no s'intercalarà cap signe:

- ... com ja s'ha observat (Sanchis Guarner 1980: 144)
- ... com observa Sanchis Guarner (1980: 144).
- ... «Dels documents del Principat desaparegué plenament l'article *es* ja en el segle XIV» (Sanchis Guarner 1980: 144).
- ... Aquesta era la idea recurrent del llibre (Sanchis Guarner 1980).

BIBLIOGRAFIA

Les referències que apareixen en el text es repetiran al final en un apèndix de Bibliografia, ordenades alfabèticament pel primer cognom de l'autor i s'ajustaran a les convencions següents:

— Articles (títol entre cometes i nom de la revista en cursiva, numeració completa, any d'edició, pàgines):

PICALLO, C. (1990) «Elements anafòrics i localitat», *Caplletra* 8, pp. 41-53.

En el cas dels articles de diari no cal indicar-ne el número; serà suficient amb la data completa.

— Llibres (títol en cursiva, lloc d'edició i casa editorial):

SANCHIS GUARNER, M. (1980) *Aproximació a la història de la llengua catalana*, Barcelona, Salvat.

— Capítol o parts de llibres col·lectius o miscel·lanis (autor, títol, dins, primer autor, nom de l'editor o editors de l'aplec, ed. o eds., títol del recull, any, pàgines):

ANDERLE, A. (1991) «La crisi dels col·lectivismes» dins SAN MARTÍN, A. ed., *Públic / Privat: un debat obert*, València, Universitat de València/Ajuntament de Gandia.

— Els cognoms dels autors hi figuraran en versaletes (o en minúscula), primer el cognom o cognoms; després, separat per una coma, la inicial del nom de fonts. S'utilitzarà la mateixa tipografia per a noms d'autors o curadors d'un volum que apareguen citats en l'interior de la referència.

— El nombre de volums de les obres citades s'indicarà darrere de l'editorial, en aràbics i seguit de l'abreviatura «vol.», sense marcar el plural.

— El volum recomanat s'assenyalarà amb el número romà corresponent darrere del títol.

— Quant a l'entitat editora, s'ometran les paraules Editorial o semblants, llevat d'algun cas en què, per claredat, és aconsellable mantenir-la (p. ex. Edicions 62).

— Les coedicions s'indicaran amb una barra separadora (València / Barcelona; IIFV / PAM).

— Si la data real d'edició d'una obra no es correspon amb la que figura a la portada, s'indicarà entre claudàtors dintre del parèntesi: (1998 [1999]).

— Quan s'utilitze una edició que no siga la primera i la data d'aquesta siga rellevant, s'indicarà entre claudàtors darrere de la data de l'edició emprada: (1998 [1a ed. 1954]).

— Les obres d'un mateix autor i any s'ordenaran afegint una lletra a la data: (1998*a*), (1998*b*), etc.

— Les pàgines s'indicaran amb les abreviatures p. o pp. (no pàg. o pàgs.).

CITACIONS

Les citacions breus (una o dues línies), apareixeran dins del text, entre cometes angulars (« »). Si són més extenses, aniran en paràgraf a banda, sense cometes i en Garamond (o si no en Times) 10, format normal. Les elisions s'indicaran amb tres punts entre claudàtors: [...].

NOTES

Les notes crítiques, de nombre i extensió reduïts al mínim, apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris de l'autor. Figuraran seguides al final de l'article. No tindran un interlíneat especial entre elles i estaran compostes en Garamond (o si no en Times) 10. El número inicial de referència anirà entre parèntesis. Les crides a nota s'indicaran en el cos de l'original en aràbics volats, darrere de la paraula indicada. Si aquesta porta després un signe ortogràfic, les crides aniran darrere del signe.

REQUISITS TIPOGRÀFICS

El format general del text, a banda les especificacions indicades per a citacions extenses, anirà en Garamond (o si no en Times) 12, sense sagnats ni tabuladors. La cursiva podrà utilitzar-se a per a títols de publicacions i per a destacar algun terme o diferenciar paraules o frases curtes en una llengua diferent de la de l'article. No per a les citacions. S'usarà el guió curt ens els casos ortogràficament exigibles i l'intermedi en funció de parèntesi dintre d'una frase. En aquest cas, si l'incís acaba en punt, se suprimirà l'últim guió. Preferentment s'usaran les cometes angulars. Quan calguen distincions internes en una citació, s'empraran les cometes d'acord amb la gradació < “ ‘ ” ».

ELEMENTS GRÀFICS

Les taules i figures, en Garamond (o si no en Times) 10, aniran numerades consecutivament. La llegenda anirà a la part inferior, separada per un espai, en el cas de les figures, i a la superior, en el de les taules.

CORRECCIÓ DE PROVES

Passada l'avaluació externa i tingudes en compte les observacions que se'n puguin derivar i una vegada maquetats els articles, *Caplletra* farà arribar als autors unes proves perquè les revisen. Aquesta revisió en cap cas no podrà consistir en una modificació important del contingut de l'article.

SUMARI

Albert Soler <i>Estudis sobre el manuscrit lul·lià F-129 del Col·legi de la Sapiència de Palma</i>	9
Pilar Prieto i Maria del Mar Vanrell <i>Sobre alguns contrastos fonològics en l'entonació del català</i>	43
Josep Moran i Ocerinjauregui <i>Aspectes sintàctics de l'occità antic comparats amb el català</i>	71
MONOGRÀFIC SOBRE «USOS DE LA IRONIA EN LA LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA» Coordinació: Carme Gregori i Ramon X. Rosselló	
Presentació	79
Pierre Schoentjes <i>Arabesques des images de l'ironie</i>	83
Pere Ballart <i>Ubiquïtat de la ironia —o, si més no, alguns dels seus usos entre els poetes actuals</i>	111
Carme Gregori <i>Metaficció irònica a Estremida memòria de Jesús Moncada</i>	131
Antoni Martí Monterde <i>Ironies de l'assaig. Ors, Pla, Fuster: història intel·lectual incompleta</i>	151

Ramon X. Rosselló	
<i>Ironia i metadiscurs en el teatre català actual, a propòsit d'Elsa Schneider, de Sergi Belbel</i>	175
Vicent Simbor	
<i>Llorenç Villalonga: la ironia o la civilització</i>	193
Ressenyes	217
Abstracts	237
Table of contents	243

ALBERT SOLER

**EL «LLIBRE CORTÈS
DE LECTURA» EN CATALÀ:
A PROPÒSIT DEL MANUSCRIT
F-129 DEL COL·LEGI
DE LA SAPIÈNCIA DE PALMA***

El manuscrit F-129 del Col·legi de la Sapiència (a partir d'ara S) és un volum factici, compost de dos còdexs que transmeten tres obres de Ramon Llull: el primer (S¹), l'*Arbre de filosofia d'amor* (enllestit a París l'octubre de 1298) i el *Cant de Ramon* (de datació incerta però, en tot cas, no gaire allunyat de la primera obra); el segon (S²), el *Llibre del gentil e dels tres savis* (de vers 1274-1276).

Com veurem, el volum és molt notable per diverses raons i, entre aquestes, no és la menor que pertanyi a la primera generació de còdexs lul·lians i que, com a tal, calgui situar-ne la còpia i la formació no més enllà del primer quart del segle XIV. Són indicis clars de la seva antiguitat el fet que tant S¹ com S² estiguin formats íntegrament per fulls de pergamí, que hagin estat copiats a dues columnes en lletra textual (per dues mans diverses), que per establir una jerarquització entre les diverses parts de les obres, i també com a elements ornamentals, es facin servir inicials filigranades que, en algun cas, són

* El present treball forma part del projecte CODITECAM LLULL HUM2005-07480-C03-01 del Ministerio de Educación y Ciencia i dels treballs del Grup de Recerca Consolidat 2005SGR 00346. Vull expressar el meu agraïment al P. Gabriel Seguí, director de la Biblioteca Diocesana de Mallorca, on es troba dipositat el manuscrit en qüestió, per les facilitats que em va brindar per a la seva consulta.

també embotides i prolongades amb extensions en *bande d'I*.¹ Tots aquests trets formals els retrobem en els manuscrits lul·lians de primera generació, tant llatins com catalans, molts dels quals van pertànyer al beat Ramon o li estan estretament relacionats; per exemple, apareixen a l'àmplia col·lecció de còdexs que el prevere mallorquí Guillem Pagès, probablement per encàrrec de Llull, va copiar entre 1274 i 1301, aproximadament.²

1. LA IL·LUSTRACIÓ INICIAL

Una de les característiques remarcables dels manuscrits copiats per Pagès és l'absència gairebé absoluta d'elements purament decoratius. En canvi, el volum que ens ocupa ha cridat sempre l'atenció per l'esplèndida il·lustració que li fa de pòrtic al foli 1v i que representa l'«Arbre de filosofia d'amor» que dona títol a l'obra. En aquest cas no es tracta d'una figura prevista per l'autor, com les que acompanyen tantes obres lul·lianes (i de les quals n'hi ha abundants mostres als volums pagesians), imprescindibles per al seguiment correcte del text, sinó d'una veritable il·lustració decorativa que, a més, té unes dimensions inusuals en els manuscrits lul·lians de la primera època (vegeu làmina 1).³

1. «La bande d'I consiste en une ligne de couleur rouge ou bleu partant de la lettre, longeant la réglure verticale, et doublée d'une succession de traits pointus, alternativement rouge et bleu, évoquant la forme de la lettre I» (Stirnemann 1990: 59, n. 1). Entenc per inicial embotida aquella «que té les parts plenes dividides en dues seccions pintades de color diferent i separades mitjançant una línia ondulada, trencada o dentada» (Arnall 2002: 143). Vegeu làmina 4.

2. Per a aquesta col·lecció vegeu els treballs de Soler (2004 i 2006). Aquests manuscrits, malgrat que van ser copiats en un període de temps de més de vint-i-cinc anys i que transmeten (amb una única excepció) obres en català, no s'aparten del format típic del llibre universitari en llatí: ús del pergamí com a suport material exclusiu, talla mitjana, escriptura en lletra textual a doble columna, presència de rúbriques, d'inicials filigranades, d'extensions en *bande d'I* i de calderons. Fins al moment han estat identificats els sis còdexs següents: 1) Milà, Ambrosiana A.268 inf i D. 549 inf: folis 1-537, *Llibre de contemplació*. 2) Munic, Bayerische Staatsbibliothek Clm. 10504: folis 1-14v, *Tractatus compendiosus de articulis fidei catholicae*; folis 15-24, *D'oració*. 3) Killiney (Dublín), Franciscan Library Dún Mhuire B 95: folis 1-24v, *Començaments de medicina*. 4) Magúncia, Martinus-Bibliothek 220h: folis 1-54, *Art demostrativa*; folis 54v-55, *Regles introductòries a la pràctica de l'Art demostrativa*. 5) Palma de Mallorca, Biblioteca Pública 1103: folis 3-74, *Taula general*; folis 75-76, *Lo pecat d'Adam*. 6) Roma, Collegio di San Isidoro 1/38: folis 1-31, *Aplicació de l'Art general*.

3. Els còdexs lul·lians més antics no destaquen pel luxe de la seva decoració, que es limita en general a inicials filigranades i extensions en *bande d'I*. En alguns casos podem trobar inicials historiades i il·luminades amb or, com al manuscrit Clm. 10501, o fins i tot dibuixos ricament acolorits com a decoració de les figures

La miniatura a tota pàgina (malauradament força deteriorada) és emmarcada amb sanefes i presenta dos espais ben delimitats, dividits per una franja de color groc: l'inferior amb el fons de color blau i floretes blanques i vermelles, i el superior amb el fons de color rosa i floretes vermelles. Travessa els dos espais l'arbre, amb sis branques a l'inferior i el cimall pròpiament dit al superior. Al peu de l'arbre (vegeu làmina 2) dialoguen, a la dreta, al davant d'una petita construcció de la qual només és visible un angle, Filosofia d'Amor, amb una túnica blanca, sostenint amb la mà esquerra un llibre blau, amb tancador, i assenyalant amb la dreta el capdamunt de l'arbre; i, a l'esquerra, Ramon, amb llarga barba blanca, cofat amb un birret doctoral, amb un vestit marró fosc i un bastó a la mà dreta, assenyalant el llibre amb el dit índex de la mà esquerra, com si en fes acte de lliurament; al peu de la pàgina, sota la sanefa, en rúbrica, s'identifica els dos personatges pels seus noms.

A l'àmbit superior de la il·lustració hi ha dibuixades un total de vuit figures, totes assegudes (vegeu làmina 3). Quatre a l'esquerra de l'arbre: dues amb birret doctoral, entregirades, sostenen un llibre; la tercera, de cara, plega les mans en actitud d'oració;⁴ la quarta és un rei. Aquesta figura coronada, asseguda en un tron, duu un ceptre rematat amb flors de lis a la mà esquerra, mentre que a la mà dreta sosté un llibre, en actitud d'oferir-lo a algú; aquest llibre és, indubtablement, el mateix que a la part inferior de la miniatura té Filosofia d'Amor, ja que és del mateix color blau (a diferència dels llibres que tenen els altres personatges) i duu com aquell un tancador. De les quatre figures de la dreta, l'última apareix amb prou feines a l'escena perquè es troba situada molt al marge de la miniatura; de les altres tres, les dues centrals porten birret doctoral i la tercera un caperó blanc i aixeca la mà dreta; aquestes tres sostenen llibres. Tots vuit personatges miren cap al centre de l'espai, allí on hi ha el cimall de l'arbre, que correspon a la fulla amb el nom «Déus», que és a qui el rei ofereix el volum.⁵

lul·lianes, al Clm. 18446. Potser la miniatura antiga més notable, no vinculada a una inicial, la trobem al còdex paris. lat. 3323, que ocupa una bona part de la primera columna (disset línies de pauta, de vint-i-sis), amb tota probabilitat un regal de Lull al rei Felip IV (vegeu làmina 6).

4. Sebastián (1968: 46), en un estudi de la iconografia lul·liana que no va més enllà de la descripció de la miniatura, havia suggerit que aquesta podria tractar-se d'una reina (en aquest cas, de l'esposa de Felip IV de França, representat a l'esquerra d'aquesta figura), cosa que sembla inversemblant atès que la figura no va coronada ni porta cap atribut reial.

5. Un lector molt posterior devia trobar, però, que els personatges i especialment el rei dirigien les seves mirades cap al buit o cap a un concepte massa abstracte i va provar de dibuixar un Pare Etern (val a dir que sense gaire traça perquè pot passar perfectament per un gargot) al marge superior de la miniatura.

Tanmateix, aquesta il·lustració presenta diverses anomalies que criden l'atenció. La primera és que l'escena que se situa a l'àmbit superior no té cap justificació en l'obra; només l'escena de la part inferior es pot identificar sense dificultats amb l'episodi que relata el pròleg (Schib 1980: 17-18) de l'*Arbre de filosofia d'amor*:

Esdevenç Ramon en i bel prat: en lo mig avia i gran arbre e una bela fontana. A la ombra de l'arbre estava 1^a bela dona molt ornadament vestida e plorava, planya [sic] e deïa aquestes paraules: "Ha, trista dolorosa! E con és molt avorrida en esta present vida! Car sciència, ta germana, ha moltz servidors qui la aprenen per filosofia, e tu n'as pocs, segons ta dignitat e honor". Ramon venc a la dona, la qual humilment saludà, e la dona agradablament li reté ses saluts. Demanà Ramon a la dona con era apelada, ni per què estava en plants e en plors. "Ramon", dix la dona, "jo són apelada Filosofia d'Amor, e planc e plor per so car he pocs amadors, e ma germana Filosofia de Saber n'à molts més que mi."

La construcció que hi ha darrere del personatge al·legòric en la miniatura vol representar, doncs, la font a què es fa referència en el pròleg. Una mica més endavant, Ramon consola Filosofia d'Amor i li lliura la seva *Art amativa* (una obra que Lull havia enllestit tot just vuit anys abans, l'agost de 1290) i li promet d'escriure l'*Arbre de filosofia d'amor*.⁶ De tota l'escena superior, només el personatge del rei apareix al llibre, a l'èxplicit, en què s'encomana l'obra a la protecció de Felip IV, el Bell, i a la de la reina, Joana de Navarra.⁷ Però qui són els altres personatges que envolten el rei? I aquí ve la segona anomalia: el mateix copista que va escriure, en rúbrica, els diversos termes que hi ha inscrits en les fulles de l'arbre, ha precisat al marge superior, fora ja de la sanefa, i per a cada un dels dos grups de personatges, que es tracta de «los savis»; i al damunt

6. «Can Ramon ac entesa la clamor de Filosofia d'Amor, dix a la dona que él avia feita una art de bona e vera amor, qui és apelada *Art amativa*, ab la qual pot hom ligar la volentat a desirar bé e a esquivar mala amor, e a amar Déu, si metex e son pruyme. Car enaixí com l'enteniment francament s'enclina a saber veritat per art de saber, enaixí pot hom, per art de bona e vertuosa amor, francament enclinar sa volentat a amar bé e bones obres e esquivar mal e males obres. "Encara vos dic que prepòs fer i *Arbre d'amor*, lo qual vuyt que sia apelat per lo vostre nom, e serà arbre on se contendrà art d'amar bé e esquivar mal. E si aquests ii libres són apreses per molts homes, poran ésser ocasió en partida con per éls siats consolada". Molt plac a la dona so que Ramon deïa, e vol[c] que comensàs l'*Arbre de filosofia d'amor* e que li donàs la *Art amativa*. E en aquels ii libres volia ligir e veer si era ver so que Ramon dehia» (Schib 1980: 18-19).

7. «Fení Ramon aquest libre prés de la sciutat de París, en l'any de MCCXC e VIII, en lo mes de oytubre. [...] E la Dona d'Amor dix a Ramon que presentàs *Filosofia d'Amor* en latí al molt noble senyor savi e bo rey de Fransa, e en volgar a la molt nobla, sàvia e bona reyna de Fransa, per so que-l montipliquen en lo regne de Fransa, a honor de nostra dona santa Maria, que és subirana dona d'amor» (Schib 1980: 175).

del rei ha escrit «Intelligència».⁸ Tanmateix, a l'*Arbre de filosofia d'amor* no hi ha cap personatge que correspongui ni amb els savis ni amb una al·legoria de la Intel·ligència. És al *Llibre del gentil* que apareixen aquests personatges! I és precisament aquesta obra la que apareix a S², que en una data indeterminada va ser relligat amb S¹ i formà el volum actual.

També és anòmala la representació de Llull amb birret doctoral, similar al d'alguns membres del consell que envolta el rei (vegeu làmina 2). Que el capell que duen aquestes figures és el que correspon al grau de doctor ho va indicar fa temps Jordi Rubió (1960: 325, nota 2).⁹ Ara, que jo sàpiga en cap altra miniatura antiga, el beat Ramon és representat com un doctor; cofat sí, però no pas amb un birret doctoral.¹⁰ El detall no és insignificant perquè Llull, no només no va arribar mai a ser doctor (per molt que sigui conegut com a *Doctor Illuminatus*) ni pròpiament *magister*, sinó que va haver de fer front a la seva falta de qualificació acadèmica en els medis universitaris en què va voler moure's.¹¹

Llull va escriure l'*Arbre de filosofia d'amor* a París, durant la seva segona estada, que va tenir lloc entre 1297 i 1299. És un període de contactes intensos amb la cort de Felip el Bell i amb el món universitari parisenc. Sabem per la *Vita coetanea* que es va

8. Fa una lletra que podem considerar semitextual. Aquesta mà no és la mateixa del copista del text (que és també qui fa les rúbriques), ni tampoc la que fa una anotació al marge superior del foli 1v, també en lletra semitextual: «Partem istam nutritur voluntas artificialiter ad diligendum bonum et ad malum euitandum siue odiendum».

9. L'encert de la seva apreciació es pot comprovar en altres miniatures medievals; per exemple a la base de dades «Enluminures» <<http://www.enluminures.culture.fr>>, s. v. «docteur». Una representació d'un personatge amb birret doctoral la trobem al manuscrit F-143 de la Sapiència, que transmet un *Llibre de contemplació* que podria ser contemporani de S, al foli 1 (vegeu làmina 5). Es tracta d'una inicial historiada en què es representa un docent davant d'un faristol amb un llibre. La figura és barbuda però no crec que vulgui representar Llull, que normalment és dibuixat amb una barba més prominent (compareu amb la representació que se'n fa a les làmines 2, 6 i 7).

10. Vegeu, per exemple, a les làmines 6 i 7, que reproduïen les dues representacions més antigues de Llull: la del manuscrit lat. paris. 3348A, que Ramon va regalar a la Cartoixa de Vauvert el 1298 (la il·lustració es va fer en aquest moment, vegeu Soler 2005); i la del manuscrit lat. paris. 3323, que probablement el mateix Llull va lliurar al rei Felip IV el Bell el 1311.

11. Si s'apropia el terme *magister*, o li és atribuït, és en virtut de l'amplitud de significats i d'usos que té la paraula, però no perquè tinguis aquesta qualificació acadèmica específica (Hillgarth 1998: 186; Bonner 1998: 42-43). A més dels testimonis que recull Bonner, cal afegir el de la *Responsio obiectionibus pseudoarnaldiana* (c. 1304-1305), que diu: «Nam de illo quem primo missit eis, scilicet magistro R. Luyli, dixerunt quod erat illiteratus vel ydiota et ignarus grammaticalium» (Perarnau 2001: 258, lín. 2415-2416).

entrevistar amb el rei,¹² a qui va presentar una altra obra, la *Contemplatio Raimundi*; l'èxplícit d'aquest llibre (ROL xvii: 50) reflecteix molt bé a quins dos àmbits s'adreçava la seva estratègia comunicativa a París i, alhora, permet de copsar molt bé el sentit de les seves inquietuds:

Perfecit Raimundus suam contemplationem, et quantum potest, supplicat uenerabili collegio doctorum theologiae Parisius, quod ipsum acceptent. Et si in aliquo correctione indigeat, ipsum ad placitum corrigant, quia ipsum intendit praesentare nobilissimo domino Philippo regi Franciae.

I és que en aquesta estada a la capital de França, Llull hi escriu una sèrie d'obres que s'adrecen a l'àmbit universitari parisenc, als mestres en arts, als teòlegs o les autoritats universitàries en general, i que demostren la seva preocupació prioritària per intervenir en l'ambient escolar i intel·lectual de la ciutat i per fer que la seva Art hi sigui admesa.¹³ I és en aquest context parisenc i universitari que la miniatura de S adquireix el seu sentit ple: presenta Llull com a doctor i eleva una obra seva fins a les mans del rei Felip, que envoltat de doctors i savis (que si més no l'aproven implícitament), la presenta a Déu.

Jordi Rubió (1960: 325, nota 2), amb la perspicàcia que li era habitual, va suggerir que un dels personatges que acompanya el rei a la miniatura podria ser el deixeble de Llull a París, Tomàs le Myésier: en concret, la primera figura del grup de la dreta, la que alça la mà i l'única que porta un caperó al cap. En efecte, no passen

12. Llull venia de Gènova i d'entrevistar-se amb el rei de Mallorca, a Montpeller o a Perpinyà: «Et habito inuicem colloquio arripuit iter Parisius, ibique, Artem suam publice legens, libros quam plurimos compilauit. Postea regem allocutus est, supplicans ei super quibusdam perutilibus ecclesiae sanctae Dei» (ROL viii: 294).

13. «Hi escriu no tan sols una versió abreviada de l'Art, l'*Ars compendiosa*, [gener de 1299] sinó tres obres que sembla que volen provar la vàlua de l'Art com a sistema per respondre a les qüestions que es debaten en el món intel·lectual parisenc. Són la *Declaratio Raimundi per modum dialogi edita contra aliquorum philosophorum*, [febrer de 1298] la *Disputatio eremitaie et Raimundi super aliquibus dubiis quaestionibus Sententiarum Petri Lombardi*, [agost de 1298] i el *Liber super quaestiones Magistri Thomae Attrebatensis* [juliol de 1299]» (Bonner 2002: 12). I encara per entendre la preocupació essencialment universitària de Llull en aquesta estada hauríem de tenir en compte que a París escriu també obres de filosofia, astronomia, medicina i geometria: el *Tractatus novus de astronomia* (octubre de 1297), el *De quadratura e triangulatura de cerle* (juny de 1299), el *Liber de geometria nova et compendiosa* (de juliol de 1299) i els *Principia philosophiae* (començats al setembre i octubre de 1299; vegeu Domínguez a ROL xviii: 15-26 i a NEORL vi: xxiii-xxvii per a la inserció d'aquesta obra en les preocupacions universitàries de Llull). En altres llocs s'ha tractat l'estada de 1297-1299, vegeu també (ROL v: 118; Hillgarth 1998: 187-188; ROL xviii: xiii-xv).

desapercebudes les similituds entre aquest personatge i la representació que es fa de Le Myésier a les famoses miniatures del *Breviculum* (vegeu làmina 8). És difícil de determinar, però en el context de l'estada de Lull a París el 1297-1299, aquesta possibilitat no seria inversemblant; sobretot si tenim en compte que el beat Ramon va escriure el juliol de 1299 una obra a instància precisament de Le Myésier, que era canonge d'Arràs i doctor en medicina: les *Quaestiones Attrebatenses*, resposta a cinquanta preguntes que aquest li havia formulat sobre medicina, astrologia, alquímia i ciència i que permeten demostrar l'aplicabilitat de l'Art a aquests àmbits del saber.¹⁴ D'altra banda, no hem de perdre de vista que Le Myésier va tenir relació amb la cort francesa.¹⁵

Sigui com sigui, tant Jordi Rubió com Pere Bohigas, en ocupar-se d'aquesta il·lustració, van remarcar el seu estil netament francès. En concret, el segon la considera «obra fuertemente influida por el arte francés del primer gótico» (Bohigas 1965: 176).¹⁶ Tanmateix, el manuscrit en què figura és indubtablement d'origen català o mallorquí.¹⁷

Crec que per donar raó del conjunt d'aquestes constatacions haurem de suposar que la miniatura és sobrevinguda en el còdex de la Sapiència, i que és còpia d'una miniatura aquesta efectivament francesa que reflectia els interessos i les preocupacions de Lull a París durant la seva segona estada. Hi ha un parell d'indicis en els termes inscrits en l'arbre que assenyalen que el model del qual va ser copiada era llatí. El primer és la presència d'una forma que sembla que no té raó de ser en català i que podria ser un llatí: el fet que s'anomeni «trunc» una de les branques de l'arbre, en comptes de «tronc». El segon, l'ús del terme «mixcions», equivalent al llatí «mixtiones», quan en tot el text català s'usa el terme «mesclaments». Una il·lustració d'aquestes dimensions, i sobretot amb un rerefons ideològic que presenta el beat Ramon com a doctor i que rep

14. Sobre Le Myésier, vegeu l'estudi clàssic de Hillgarth (1998: capítols iv-vii).

15. En dona testimoni la dotzena i darrera miniatura del *Breviculum*, que el retrata, acompanyat d'un ancià Lull (que, en realitat, ja era mort), presentant les seves compilacions lullianes a la reina Joana de Borgonya-Artois, que és al costat de la seva mare la comtessa Mahaut d'Artois, de qui Le Myésier va esdevenir metge a partir de 1310. Vegeu aquesta i les altres miniatures del *Breviculum* a l'adreça <<http://www.lullianarts.net/miniatures/index.HTM>>.

16. Rubió (1960: 325, nota 2) afirma: «La làmina és d'estil francès, si no era francesa la mà del seu autor»; i suggereix: «¿No hauria tingut alguna intervenció el canonge d'Arràs en la confecció del manuscrit de Mallorca o en la còpia d'on podia derivar?».

17. I això no només perquè l'obra (o obres, si considerem els dos còdexs que integren el volum) és escrita en català, sinó també per les característiques de la lletra que, en cap cas, podria considerar-se de procedència francesa.

una aprovació de la seva obra en el cercle més alt (en aquest cas, literalment) del poder reial i intel·lectual, podria correspondre a la que acompanyava el còdex llatí que devia presentar Llull al rei de França.

Hem conservat un manuscrit contemporani de Llull que transmet l'*Arbor philosophiae amoris*: l'actual lat. paris. 16117 (a partir d'ara P), als folis 88-119. Aquest còdex va pertànyer a Tomàs Le Myésier, tal i com consta precisament al final de l'obra que ens ocupa, al foli 119 «Iste liber est magistri Th li Miesier magistri in medicina».¹⁸ És tot de pergamí, escrit per una mateixa mà textual, a doble columna, i conté en total quatre obres lul·lianes, cadascuna de les quals, segons que fa evident la composició dels plecs, va ser copiada per separat.¹⁹ L'*Arbor philosophiae amoris* té un aspecte molt sobri, sense decoració a les inicials i, per descomptat, sense il·lustracions;²⁰ no és, en cap cas, un manuscrit reial, sinó un llibre universitari.²¹ L'èxplícit de la versió llatina conté una variant remarcable respecte del català (reproduït a la nota 7), ja que especifica en quin «vulgar» ha de ser lliurada l'obra a la reina:

Et domina amoris dixit Raymundo quod presentaret philosophia amoris in latino-
Nobilissimo domino discreto et bono Regi francie et in uulgari siue in gallico nobilissime
sapienti et bone Regine franchie- ut ipsam multiplicent siue multiplicari faciant in regno francie
ad honorem domine nostre marie sancte virginis gloriose- que est suprema domina amoris.
(Paris. lat. 16117, foli 119r; la cursiva és meua)

Si la versió francesa va arribar mai a existir, no l'hem conservada; en canvi, la miniatura del manuscrit S fa pensar que la versió llatina va ser efectivament presentada al rei Felip IV amb la magnificència que feia al cas.

18. I també al foli 1: «Th-Remundi. De questionibus theologie solute per artem Rem[undi]».

19. La composició del manuscrit és: 1v-54bis, *Disputatio eremite et Raymundi super aliquibus dubiis omnibus quaestionibus Sententiarum Petri Lombardi*; 55-86v, *Declaratio Raymundi per modum dialogi edita contra aliquorum philosophorum*; 88-119, *Arbor philosophiae amoris*; 120-144, *Disputatio quinque hominum sapientium*. Les tres primeres obres van ser escrites durant la segona estada a París, al llarg de l'any 1298; la darrera, en canvi, va ser escrita a Nàpols el 1294.

20. Les altres obres del còdex sí que presenten algunes de les característiques inicials filigranades en blau i vermell, amb extensions en *bande d'I* (i amb un animaló dibuixat a l'ull de la lletra, vegeu als folis 1v, 133v, 135v), dels manuscrits lul·lians de primera generació.

21. Els folis que contenen l'*Arbor philosophiae amoris* amb prou feines tenen anotacions i, segons Hillgarth (1998: 232 i n. 76), tot i que el manuscrit va ser utilitzat per Le Myésier en molts apunts marginals de la seva gran compilació, l'*Electorium*, precisament l'obra que ens ocupa no hi apareix.

Les indicacions «los savis» i «Intelligencia» damunt dels personatges de la part superior de la il·lustració indiquen amb claredat que, en el moment en què es va fer al manuscrit S, l'*Arbre de filosofia d'amor* ja era acompanyat pel *Llibre del gentil* i que, per tant, la facticitat del còdex és antiga; és possible que, d'aquesta manera, l'il·lustrador li volgués atorgar un caràcter de pòrtic per a ambdues obres, per a la totalitat del volum. En qualsevol cas, aquestes anotacions tornen a suggerir que la miniatura va ser afegida al volum amb posterioritat a la seva confecció. I és que, per exemple, la qualitat de la miniatura inicial contrasta amb la factura tosca dels cinc arbres del *Gentil* (folis 51-54v), per molt que també estiguin fets a tota pàgina: representats de manera esquemàtica, tronc i branques de color verd, fruits (simples rodones) de colors blau, vermell i groc; a la primera i a la segona miniatura s'hi representen figures humanes, policromes, amb una mica més de detall (vegeu làmina 9).

2. LA DISPOSICIÓ DE LA PÀGINA DE LES OBRES QUE TRANSMET EL VOLUM

El text de l'*Arbre de filosofia d'amor* de S¹ comença, al foli 2r (vegeu làmina 4), amb una inicial filigranada i embotida, en blau, vermell i lila (aquest més esborrat), que ocupa vuit línies de pauta, amb extensió en *bande d'I* al marge interior i una prolongació al marge superior. Aquesta caplletra és única en tota l'obra perquè la resta d'inicials, per bé que són també filigranades, són més petites i ja no són embotides; i el text del *Gentil*, ja a S² (foli 57r), comença amb una inicial molt més modesta, filigranada (però no embotida), de tres línies de pauta i extensió en *bande d'I*.

A l'*Arbre* les inicials filigranades de començament de part, de capítol o de subcapítol no tenen una funció jerarquitzadora coherent: ocupen generalment tres línies de pauta, però de vegades són de dues línies, de vegades de quatre o fins i tot de cinc línies. Al manuscrit llatí de l'*Arbor* que va pertànyer a Le Myésier (P) són totes sense distinció de dues línies de pauta. La varietat en les dimensions de les inicials al còdex en català, i entre aquest i el còdex en llatí, indica que Llull no va considerar oportú remarcar de manera sistemàtica la jerarquia de les diverses divisions de l'obra.

Cal destacar, d'altra banda, que la inserció de la celebrada narració «D'accidents d'amor» no està ben resolta des del punt de vista de la *mise en page* dins de la part cinquena de l'obra «De les fuyles d'amor»: a S¹ aquesta s'obre amb una inicial de tres

línies de pauta (foli 23v), mentre que aquella ho fa amb una inicial de cinc línies (foli 28v). Una cosa similar s'esdevé al manuscrit P, on ambdues parts comencen amb inicials de dues línies (foli 102r) i de sis línies de pauta (foli 104v), respectivament. La coincidència dels dos manuscrits en el tractament excepcional de l'inici de la narració «D'accidents d'amor» assenyala que ja en l'original aquesta tenia un caràcter afegit i peculiar.

Finalment, pel que fa a les altres dues obres presents a S, l'inici del *Cant de Ramon* (foli 49r, a S¹) es fa amb una discreta inicial de tres línies de pauta i el títol en rúbrica; les diferents estrofes es marquen amb calderons i no hi ha caplletres. Al *Gentil* (S²) les inicials són sempre de dues línies de pauta, però la filigrana amb què són decorades és sensiblement menys atapeïda que a S¹.

3. EL CANT DE RAMON I LA SEVA DATACIÓ

Tres dels sis còdexs copiats per Guillem Pagès a què he fet referència a l'inici d'aquest treball, segurament per encàrrec del mateix Lull, tenen en comú la particularitat d'incloure una obra escrita en vers en una disposició formal clarament subordinada als textos en prosa que transmeten: en tots tres casos l'obra en vers és copiada a continuació de l'obra principal en prosa.

Aquest tret característic reapareix a S¹, atès que l'obra principal que transmet, l'*Arbre de filosofia d'amor*, en prosa, és acompanyada pel *Cant de Ramon*, en vers, en una posició de subordinació i com a cloenda del manuscrit. En efecte, la primera acaba amb un èxplícit que no conté cap element diferenciador de la resta del text i, a la mateixa línia, es copia el títol en rúbrica del poema, que, com s'ha dit, comença amb una inicial de tres línies de pauta, com la majoria de capítols de l'*Arbre*. El *Cant de Ramon* ha estat transcrit en un format similar al de les obres en vers copiades per Guillem Pagès als seus manuscrits: copiant un vers a cada ratlla; començant cada vers amb una lletra versal d'un mòdul lleugerament més gran que el cos ordinari de l'escriptura i separada uns mil·límetres de la resta del vers; separant cada estrofa amb un calderó. És a dir, es reproduïx el model francès habitual de *mise en page* en les primeres obres narratives en vers escrites en francès (Hasenohr 1990: 245).

No hem de passar per alt tampoc que els manuscrits lul·lians de primera generació transmeten obres de composició pròxima, tal com va assenyalar ja fa molt J. Rubió

(1928: 182). Com que tot indica que S¹ és un d'aquests «codices vetustiores» a què es referia el mestre Rubió, cal considerar la possibilitat que el *Cant de Ramon*, obra no datada, vagi ser escrit no gaire després de l'*Arbre de filosofia d'amor*, datat l'octubre de 1298. Això mateix ja ho va remarcar Salvador Galmés, en editar el poema al volum XIX de les ORL i aquest és, fins ara, l'argument més sòlid que es pot assenyalar per a la seva datació, més enllà d'interpretacions sobre l'estat d'ànim que Llull hi reflecteix: la data que se li ha donat ha oscil·lat entre l'any 1299, compost a París, i el 1300, que el situaria aleshores a Mallorca.²² La posició que ocupa a S¹ no contradiu cap de les dues dates però potser assenyala més aviat la primera.

4. UNA MANCANÇA SIGNIFICATIVA A L'ARBRE DE FILOSOFIA D'AMOR, SIGNIFICATIVAMENT MAL RESOLTA A P

A l'inici del capítol «Del mesclament e les raïls d'amor» (número 2 en l'edició d'ORL XVIII; número 7 de ENC, Schib 1980: 25), s'anuncia:

Aquesta part és departida en II parts: la primera és del mesclament que amor à ab cascuna de ses raïls singularment; l'autra és del general mesclament que amor à, en I temps meteïs, ab totes les sues raïls e comensamens.

22. «Hem reparat que els manuscrits qui no formen antologia d'obres en rims, posen el *Cant de Ramon* a continuació de l'*Arbre de filosofia d'amor*. Això ens fa sospitar si a l'original primigeni el *Cant* subseguiria ordinalment a aquest *Arbre* per haver-li subseguit cronològicament. Si fos així l'hauríem de calendar devés el novembre de 1298 i datar-lo a París; però ens sembla més lògic —si cal cercar lògica en els moviments passionals qui provoquen l'inspiració— que aquest *Cant* esclatàs després d'englotits els escolims del desengan, quan, perdudes totes les esperances, deixava a la gran urbs els darrers esqueixos del seu optimisme pessetjat, i empunyant el bordó de romeu d'amor errívol, empenia el regrés a la pàtria, deixada vint anys enrera, en cerca de repòs o de conort o d'orientació enmig de la tempestat anímica qui el sotraguejava furiosament. I així hauríem de datar el *Cant* a París en el moment de fugir-ne, o potser ja fent camí, a la caiguda de l'estiu o a primeria d'autumne de 1299» (Galmés, ORL XIX: xlii). Batllori (OE I: 48, n. 115), s'inclina per 1299, interpretant que «el descoratjament de R. Ll. a París florí en el *Cant de Ramon*, elegíac i autobiogràfic»; Romeu (1991: 26-27), ho fa per 1300 (i amb aquesta possibilitat coincideix Bonner 1986: 85) assenyalant que la famosa referència a Miramar de la tercera estrofa evocaria l'estat d'abandonament en què Llull devia trobar el monestir en retornar a l'illa. El darrer editor del *Cant*, recull aquestes opinions, i s'inclina per Mallorca 1300-1301, sense descartar París, 1299 (Batalla 2004: 31).

Als manuscrits catalans, la segona d'aquestes parts no apareix enlloc, cosa que ja va fer notar Galmés a la seva edició d'ORL.²³ Tanmateix, al manuscrit llatí P, que recordem que va pertànyer a Le Myésier i que, per tant, té una antiguitat provada i una especial autoritat, el text promès hi és, però completament descol·locat: just entre el penúltim i l'últim paràgraf del capítol anterior, «De les diffinicions d'amor compostes» (capítol número 1 en l'edició d'ORL; número 6 en l'edició d'ENC), del final del foli 89r fins el començament del 90r.²⁴ La descol·locació d'aquesta part del text ha generat problemes en la transcripció de l'inici del capítol següent, que és on en realitat hauria d'anar, i que s'obre al foli 90r assenyalat amb una inicial de dues línies de pauta, però sense títol malgrat que s'ha deixat l'espai corresponent per fer-lo (com he dit, en català és «Del mesclament e les rails d'amor»); després dels dos paràgrafs introductoris (el primer dels quals, anunciant les dues parts, i que he transcrit en la seva versió catalana en iniciar aquest apartat), comencen els versicles corresponents a la primera part d'aquest capítol després d'una inicial de dues línies de pauta però novament sense cap títol.

Aquesta anomalia de P va ser resolta en l'edició de Jacques Lefèvre d'Étaples impresa a París el 1516; l'edició de la MOG VI (1737) reproduïx la de Lefèvre amb modificacions i, en conseqüència, tampoc no presenta cap problema en aquest punt.²⁵

23. ORL XVIII: 82: «L'edició de Maguncia afegeix aquí un altre capítol *De generali mixtione radicum amoris*, que manca en els manuscrits». L'edició d'ENC no fa cap referència a aquesta mancança.

24. S'inicia, sense cap preàmbul, amb el text d'un versicle: «Amor mi dixit amicus ostendas mi modum per quem supremum amatum multum amare possim [...]» (foli 89rb). Acaba: «[...] amoris suum recolere intelligere et amare deduxit» (foli 90ra). A continuació, es transcriu el darrer paràgraf del capítol «De les diffinicions d'amor compostes»: «Diximus de diffinitionibus amoris et necessariis est [...] et inuestigandi secreta philosophie amoris» (foli 90ra). El manuscrit en imatges és accessible a l'adreça <http://freimore.uni-freiburg.de/receive/DocPortal_document_10529>

25. Respecte de les fonts manuscrites que utilitza en la impressió de les dues obres lul·lianes que reuneix en el volum de 1516, el *Liber proverbiorum* i l'*Arbor*, Lefèvre declara al preàmbul: «Haec sane sunt quae amplitudini tuae scripturus eram. Verum in eo ipso transmissionis articulo egregius medicinae doctor Ioannes Capellanus ducalis medicus, quo nullus mihi amicior, nullus Raemundi amantior, una ex parte Proverbia eius ad me misit, altera ex parte Carthusii Vallis Viridis, vicina loci notissimi, sanctimonia vitae probatissimi, Philosophiam amoris eiusdem auctoris transmiserunt mea cura excudenda» (Rice 1972: 375). El seu model per a l'*Arbor* vindria, doncs, de la Cartoixa de Vauvert. Al catàleg d'obres lul·lianes que hi ha a l'*Electorium* de Le Myésier, i que inventaria el fons de Vauvert, hi figura, en efecte, un *Arbor philosophia amoris* (núm. 22), avui perdut; al costat d'aquest ítem, Le Myésier hi va fer una creueta per assenyalar que ell en disposava d'un exemplar, que seria el ms. P. Si hem de creure el que diu Lefèvre al pròleg, el manuscrit que va fer servir per a la seva edició és el de Vauvert (i no el de Le Myésier); tanmateix, no sempre és cert el que diu Lefèvre respecte de les seves fonts; vegeu el cas del *Liber amici et amati* que va fer estampar el 1505 (Soler 1995: 41).

L'absència en la versió catalana de la segona part del capítol «Del mesclament e les raïls d'amor» i la seva presència anòmala en un manuscrit tan antic i autoritzat com el de Le Myésier fan pensar que va ser omesa per Llull en compondre l'original català de l'obra i que, en canvi, va ser afegida a la traducció llatina; de manera, però, que no va assenyalar-se amb prou claredat el lloc precís on havia d'inserir-se. Tindríem així un nou cas en què les fases de composició i de difusió se superposen en l'opus lul·lià primitiu.²⁶

5. RECAPITULACIÓ: UN LLIBRE CORTÈS DE LECTURA

La constitució d'una tradició librària que permetés la transmissió d'obres en llengua vernacla d'una certa extensió i complexitat fou un procés que introduí transformacions sensibles en els models libraris existents a la segona meitat del segle XIII, tots reservats fins aleshores a la difusió d'obres en llatí. Un dels canvis consistí en el desenvolupament del tipus de còdex, inexistent fins aleshores, que A. Petrucci (1983: 509) ha anomenat «libro cortese di lettura»: un volum de factura acurada, tot de pergamí, de format mitjà-petit («di altezza fra i 23 e i 24 centimetri» *ibid.*), escrit en lletra gòtica textual i amb un aparat decoratiu notable.

Per al cas català, Gimeno (1991: 231-232) ja havia identificat diversos còdexs que coincidien amb aquest tipus, els més antics dels quals de final del segle XIII o de començament del XIV;²⁷ és a dir, situables en un període en què es generalitza de forma apreciable la producció de còdexs en català. A aquest mateix període correspon el còdex S, que no desdiu en absolut del tipus «llibre cortès de lectura»; bo i tenint en compte que la voluntat de confeccionar un tal llibre no la podem fer remuntar al moment de còpia de S¹ i S², sinó que l'hem de relacionar amb la formació de S i, sobretot, amb l'afegit de la il·lustració inicial.

26. Vegeu altres casos en què aquests processos s'interfereixen a Soler (2005), referit a la versió llatina del *Llibre de contemplació* i al còdex Paris. lat. 3348A; i a Soler (2006: 247-248), pel que fa al manuscrit 1103 de la Biblioteca Pública de Mallorca on s'afegeixen uns capítols a la *Taula general* que transmet.

27. Esmenta el *Llibre del rei en Pere* de Desclot, ms. 486 de la Biblioteca de Catalunya; els còdexs N.III.5 d'El Escorial i Esp. 44 de la Nationale de París, que transmeten la versió catalana de la *Legenda aurea*; i el ms. lat. 342 de la Universitätsbibliothek de Graz, que transmet la *Cirurgia* de Teodoríc en català.

Com hem vist, les característiques materials i la disposició de la pàgina de S¹ i S² indiquen la seva pertinença a la primera generació de manuscrits lul·lians: pergami, doble columna, lletra textual, decoració i jerarquització amb inicials filigranades i *bandes d'I*. La distribució de les obres que transmet el manuscrit S¹ (l'*Arbre de filosofia d'amor* com a obra principal en prosa, el *Cant de Ramon* com a obra en vers amb una disposició del text subordinada) repeteix significativament la que es detecta en altres còdexs lul·lians de la primera època.

Tot i que S¹ i S² transmeten obres de datació allunyada i amb poca relació entre elles, van ser relligats conjuntament en una data no gaire posterior a la seva còpia. És en aquest moment que se'ls va afegir una il·lustració a tota pàgina de l'«Arbre de filosofia d'amor» en què es va fer una referència anòmala al *Gentil* transmès per S² per tal que aquest dibuix servís de pòrtic a la totalitat del volum. Diversos detalls iconogràfics i de concepció de la il·lustració fan probable que aquesta miniatura tingués com a model una miniatura similar feta a París, potser la que encapçalava el còdex de l'*Arbor philosophiae amoris* que el beat Ramon havia de presentar al rei Felip IV. Aquesta possible font per a la il·lustració posaria el còdex S en relació amb el mateix Lull o amb cercles que li serien propers.

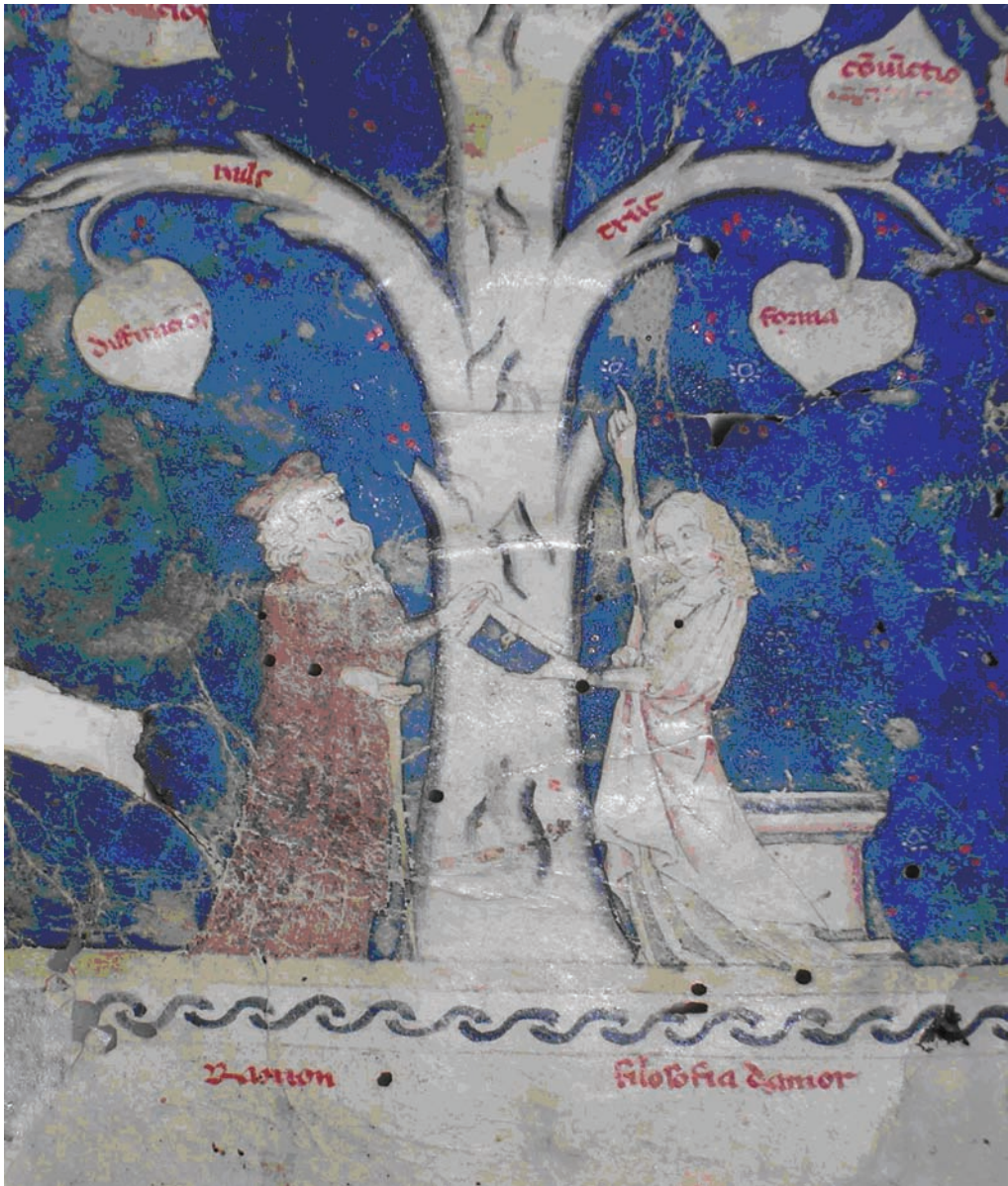
Sense aquesta il·lustració, S¹ i S² no es diferenciarien gaire per la disposició de la seva pàgina d'altres manuscrits lul·lians de la primera generació que tenen en la sobrietat la seva principal característica i que suggereixen l'estudi com a ús immediat.²⁸ Per exemple, a S¹ i S², com en en el cas dels manuscrits copiats per Guillem Pagès a què m'he referit a l'inici d'aquest treball (vegeu nota 2), l'ús de la *bande d'I* com a element decoratiu és limitat al primer foli de text. I és que els manuscrits pagesians no es poden considerar en cap cas un «llibre cortès de lectura», sinó que tenen el seu model en els llibres universitaris d'estudi; el còdex del *Llibre de contemplació*, per exemple, és un veritable «llibre de banc» (Petrucci 1983: 500) de grans dimensions i gruix, el primer que va existir en català. És clar que tampoc les obres que contenen els còdexs copiats per Pagès no s'adiuen amb el format del «libro cortese», més propi d'obres de tipus literari, pensades per a una lectura que, sense deixar de ser instructiva, és també plaent i s'adiu amb els hàbits lectors dels laics a qui es destinen aquests volums. Aquest sí que és el cas de les obres que transmet S, especialment en el cas de S¹.

28. Les miniatures dels cinc arbres del *Gentil* a S² (folis 51-54v), per molt que estiguin fetes a tota pàgina, no compleixen gaire una funció decorativa ja que són molt esquemàtiques, fins i tot tosques en la seva execució (vegeu làmina 9).

Tanmateix, els manuscrits de primera generació que transmeten les dues novel·les lul·lianes per excel·lència, el *Blaquerna* o el *Fèlix*, tampoc no es poden equiparar amb la nova categoria definida per Petrucci. Es tracta de quatre volums. Dos amb la versió francesa del *Blaquerna*, el Franç. 24402 de la Bibliothèque Nationale de França, que va pertànyer al principal col·laborador de Llull a París durant la seva primera estada, Pere de Llemotges, i que no podem datar més tard de 1289 (Soler 1992-93 i Soler 1993); i el Phil. franç. 1911 de la Staatsbibliothek de Berlín, que va ser regalat per Llull a la Cartoixa de Vauvert, a París, i que és còpia directa de l'anterior (Soler 2005: 10-11). Un amb la versió occitana del *Blaquerna*, l'esp. 478 de la mateixa Bibliothèque Nationale, que duu un ex-libris d'un col·laborador de Llull. I finalment un amb la versió occitana del *Fèlix*, el lat. 9443 de la Biblioteca Apostòlica Vaticana, d'una tipologia molt semblant a la dels tres anteriors (Badia, Santanach & Soler, en premsa). Tots quatre volums tenen unes característiques formals molt similars: pergamí, format mitjà-gran,²⁹ lletra textual, organització de l'escriptura a doble columna, decoració i jerarquització del text amb inicials filigranades (sovint també embotides) i *bandes d'I*, que apareixen a cadascuna de les divisions principals de les obres. Per ser pròpiament «llibres cortesos de lectura» són uns còdexs de format massa gran i amb poc aparat decoratiu; més aviat estan a mig camí entre el llibre d'estudi i el llibre cortès.

Essent així, diria que és evident que la gran il·lustració inicial amb què es va encapçalar la reunió de S¹ i S² pretenia afegir valor i riquesa decorativa al volum resultant per aproximar-lo a aquest nou model librari que s'ha anomenat «llibre cortès de lectura».

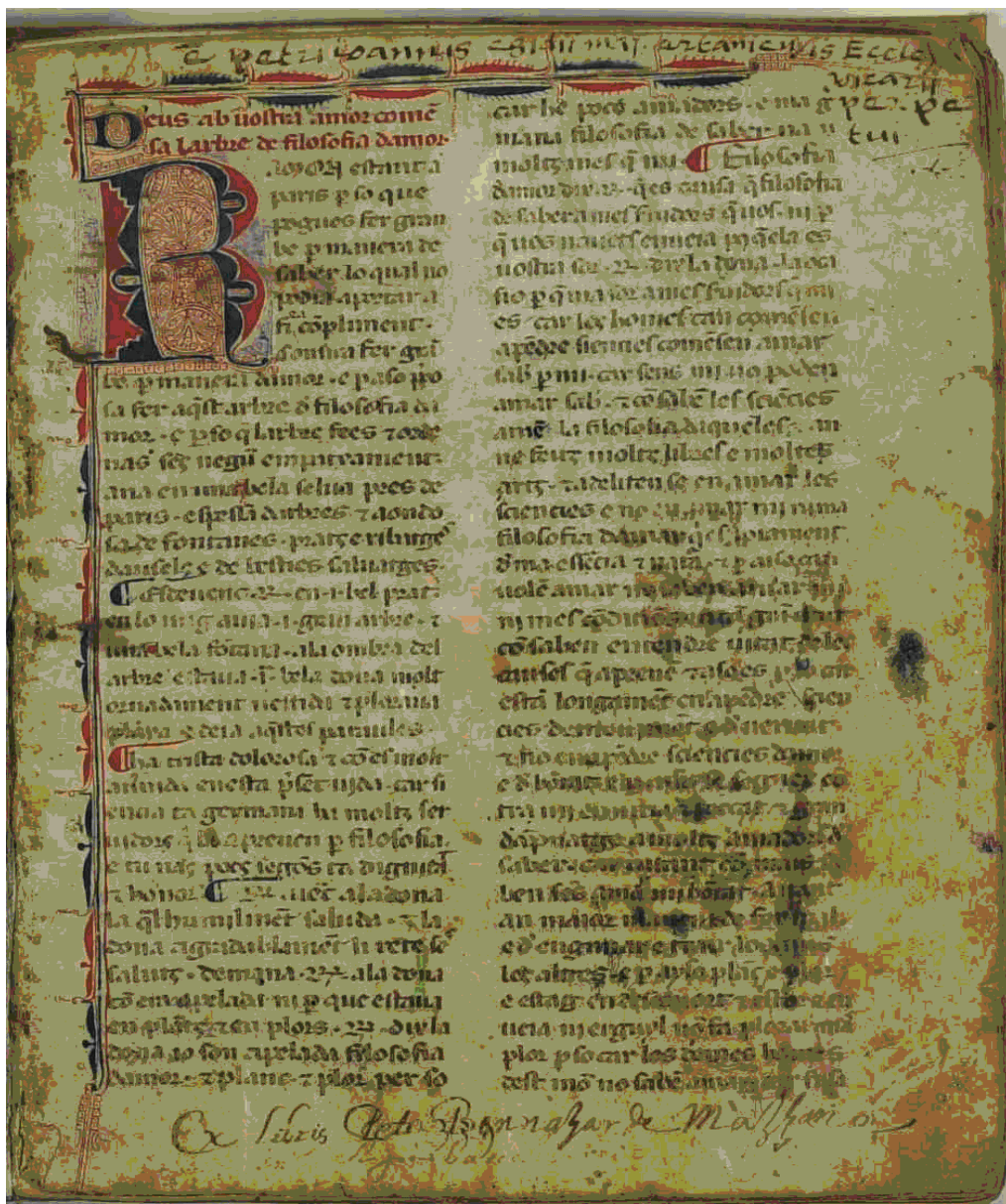
29. Aquestes són les mides dels manuscrits en qüestió: paris. franç. 24402, 315 x 215 mm; berlin. phill. franç. 1911, 262 x 180 mm.; paris. esp. 478, 286 x 207 mm; vat. lat. 9443, 295 x 208 mm. Encara que les dimensions originals hagin estat alterades pels relligadors, resulten igualment indicatives. Hom trobarà descripcions completes d'aquests còdexs a la Llull DB.



Làmina 2. Ms. S, foli 1v (detall part inferior)



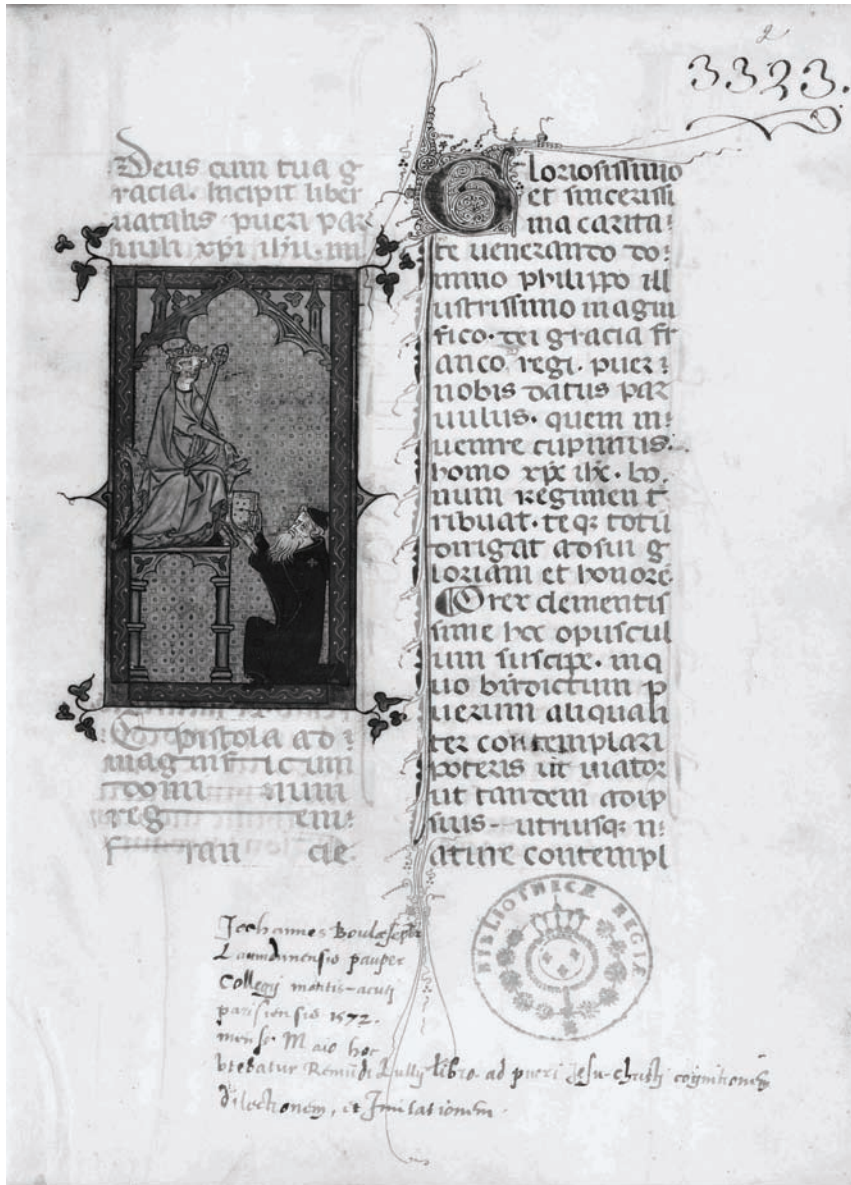
Làmina 3. Ms. S, foli 1v (detall part superior)



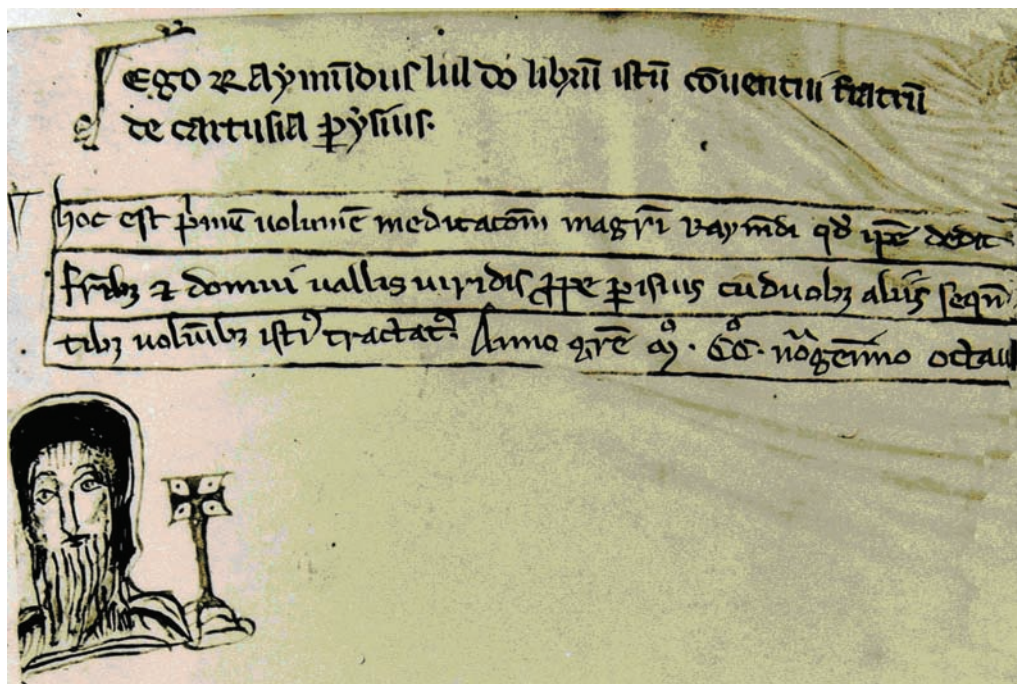
Làmina 4. Ms. S, foli 2r



Làmina 5. Ms. F-143 de la Biblioteca del Col·legi de la Sapiència, foli 1r (detall)



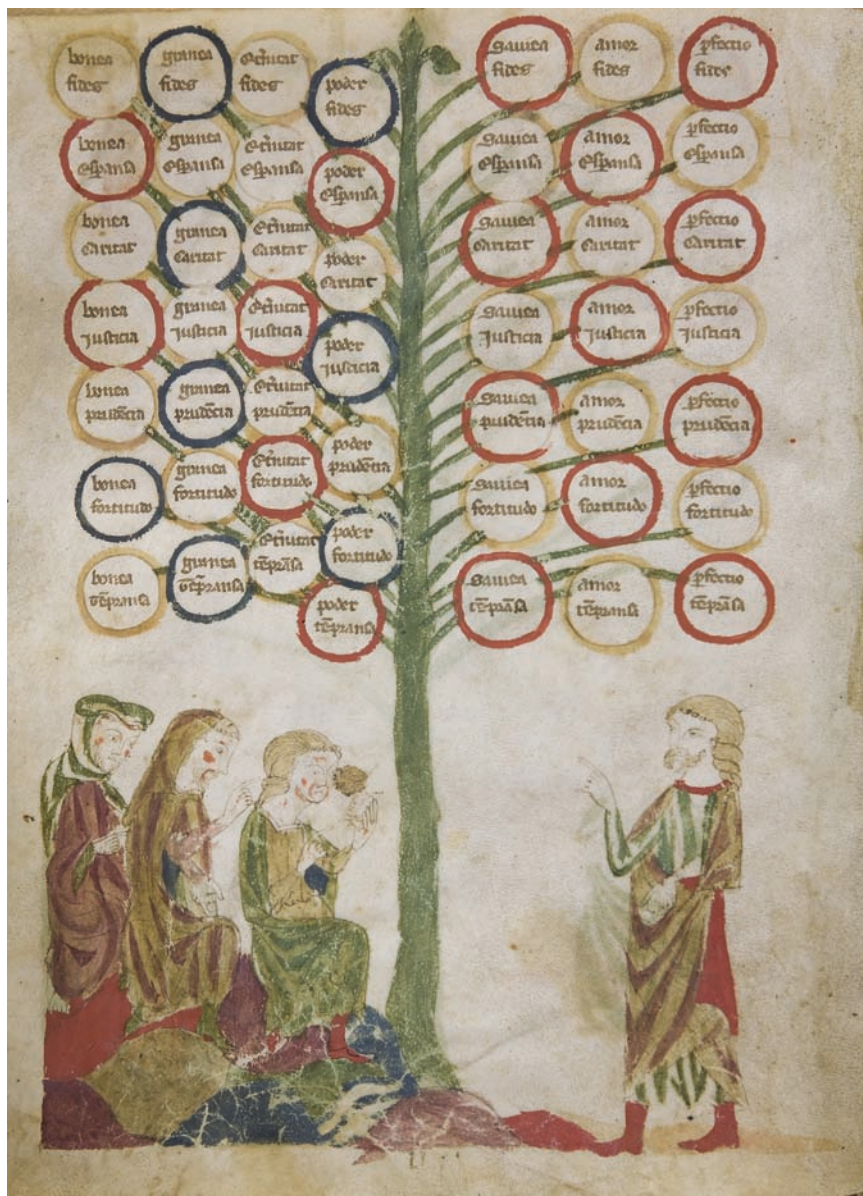
Làmina 6. Ms. lat. 3343 de la Bibliothèque Nationale de França, foli 2r



Làmina 7. Ms. lat. 3348A de la Bibliothèque Nationale de França, foli 1v



Làmina 8. Ms. Sant Peter perg. 92 de la Badische Landesbibliothek de Karlsruhe, (Breviculum) miniatura 11.



Làmina 9. Ms. S, foli 52v.

Apèndix 1. Descripció del manuscrit S

Còdex factici, de 113 folis de pergamí, relativament gruixut a la primera part i força prim a la segona, que amiden 240 x 182 mm. El primer dels manuscrits que avui formen el volum conté als folis 1-49, l'*Arbre de filosofia d'amor*, i als folis 49-50, el *Cant de Ramon*. I el segon, als folis 51-113, el *Llibre del gentil e dels tres savis*.

La primera part del còdex està organitzada en set plecs, els senars de 3 + 3 i els parells de 5 + 5, amb l'excepció del setè i darrer que és de 2 + 1 i en el qual es veuen restes del foli que falta, tallat; no hi ha reclams. La segona part, s'organitza també en set plecs, el primer de 1 + 2;³⁰ el segon i el tercer, de 3 + 3, i els quatre restants de 6 + 6; només s'observen reclams al segon, tercer i quart plecs. No es veuen restes de signatures.

Esriptura a dues columnes. A la primera part en una caixa de 205 x 137 mm i 11 mm a l'intercolumni. A la segona part en una caixa de 186 x 143 mm i un intercolumni de 11 mm; aquesta segona caixa presenta una línia horitzontal al marge inferior, 15 mm més avall de la darrera ratlla escrita. En tots dos casos, hi ha 37 línies per columna. Caixa marcada a punta seca. Es veuen els senyals del punxat.

Dues mans, totes dues textuals, una per a cada part del manuscrit. A la primera part, mà de mòdul mitjà-gran, molt arrodonida, poc contrastada i poc comprimida, força ben alineada; es veuen molt els canvis de tinta i en alguns folis la tinta està molt esborrada. Al començament de l'*Arbre* inicial filigranada i embotida, en blau, vermell i lila (aquest més esborrat), ocupant vuit línies de pauta, amb extensió *en bande d'I* al marge interior i extensió al marge superior; inicials filigranades de començament de capítol, normalment alternant en blau i vermell; calderons i inicials simples alternant en blau i vermell; títols en rúbrica.

A la segona part, la mà és de mòdul petit, poc contrastada, relativament més angulosa que la primera, ben alineada. Al començament del *Gentil*, trobem una inicial filigranada (no embotida), en blau i vermell, amb extensió *en bande d'I* al marge interior, que ocupa tres línies de pauta; inicials filigranades (amb una filigrana no gaire atapeïda) a començament de capítol alternant en blau i vermell; calderons alternant en blau i vermell i títols en rúbrica. La primera rúbrica s'estén més enllà de l'espai que el copista ha deixat per al rubricador, cap a la segona columna i finalment a l'intercolumni

30. O bé falta un foli a la primera meitat del plec o bé s'ha afegit un foli escadusser a la segona meitat i aleshores el plec hauria estat originalment de 1 + 1; conté les figures del *Gentil*.

i al marge inferior del foli; el fet és que S² encapçala el *Gentil* en català amb la invocació de la versió llatina de l'obra, que és més llarga i que obliga el rubricador a estendre's fora dels límits previstos inicialment per a la rúbrica catalana.³¹

Il·lustracions. Foli 1v (que presenta alguns desperfectes), miniatura a tota pàgina, emmarcada amb sanefes, que representa l'«Arbre de filosofia d'amor». Al marge superior, una anotació posterior en lletra semitextual: «Partem istam nutritur voluntas artificialiter ad diligendum bonum et ad malum euitandum siue odiendum».

Folis 51-54v, cinc arbres del *Gentil*, a tota pàgina. Els arbres estan representats de manera esquemàtica, tronc i branques de color verd, fruits (rodons) de colors blau, vermell i groc; a la primera i a la segona miniatura s'hi representen figures humanes, policromes, amb una mica més de detall. L'ordre dels arbres ha estat alterat perquè els folis 52 i 53 han estat intercanviats en una de les relligadures que ha sofert el volum.³²

En blanc, foli 53v, 55, 56, 113v.

Dues foliacions modernes en llapis, amb xifres aràbigues: una compta els folis de 5 en 5, deixant de banda el primer foli, amb la miniatura de l'«Arbre de filosofia» (s'equivoca numerant com a 65 el foli que, de fet, és 66) i una altra que compta tots els folis, començant pel foli amb la miniatura; aquesta darrera és la que cal seguir. La primera part del volum té restes d'una numeració antiga, xifres romanes, en tinta, que comença a comptar a partir del foli 3 (comptat com a 2). La segona part del volum té una numeració moderna a llapis pròpia.

Doble enquadernació amb fulls de pergamí gruixut. La primera, moderna, amb restes de tancadors (vetes de pell). A l'interior d'aquesta hi ha unes altres cobertes de pergamí, tampoc originals, amb mostres, a la cara interior, d'haver estat enganxades a algun suport. Dues guardes anteriors i dues de posteriors, en paper. Paper translúcid de protecció del foli 1, que conté la miniatura de l'«Arbre de filosofia».

Al primer full de guarda: signatura F-129, en llapis. Lletra del XVIII: «est Collegij B^{ac} M^{ac} Sapientiae Majoricensis». A sota, en una mà més moderna: «In hoc volumine

31. A. Bonner (NEORL II: xxv i xl) ja va consignar aquesta peculiaritat; a l'aparat de variants de la seva edició es pot comprovar que la invocació llatina de S² comparteix algunes variants poc significatives amb els testimonis que Bonner anomena L³⁻⁵ i que són posteriors al manuscrit català.

32. De tota manera les il·lustracions han estat numerades al peu de cada arbre i s'indica l'ordre correcte: foli 51r: arbre I, amb la Dona d'Intel·ligència damunt del seu palafre i els tres savis; foli 51v: arbre II, amb el gentil i els tres savis; foli 52r: arbre V, amb una anotació en rúbrica «Iste arbor debet esse»; foli 52v, en blanc; foli 53r, III arbre; foli 53v, IV arbre, amb una anotació en rúbrica «hic» i una paraula esborrada «is iste» (?).

continentur 1. Lib. de Arbor Philosophiae amoris 2. Cantus Raymundi 3 de Gentili et tribus sapientibus» i després d'una clau que abraça tots tres ítems: «in vulgari». Al segon foli de guarda es repeteix la signatura.

Algunes anotacions marginals de lectors de diverses èpoques. Altres intervencions posteriors.

Foli 1r: diverses anotacions, algunes d'esborrades i de difícil lectura. A la part inferior de la pàgina (mà del xvii): «Ex libris Petri Bennaz [...] Llibre damor Compost per lo Illuminat doctor lo sacro y venerable martir Ramon Llul mallorqui». Dibuix molt tosc, a tinta, que representa la il·luminació de Llull, que apareix assegut, sota d'un arbre; a la màniga del personatge: «Ramon Llull». Al peu, sembla que de la mateixa mà, escut de la família Bacó, toscament dibuixat: dues creus unides en camp sembrat d'erminis.

Foli 2r: marge superior, «Est petri ioannis egidii maj. artaniensis Ecclesie vicarij perpetui». Al marge inferior: «Ex libris Petri Bennazar de Massane in theologia baccalaureis et auditoris».

Foli 12r: marge superior, ratllat, «Ex libris Philippi Garau. Auditoris oppidi de Campanet».

Foli 50v, marge inferior, una mà del xvii copia una part de l'èxPLICIT llatí del *Cant de Ramon* (la mateixa que, d'altra banda, és transcrita pel copista a l'inici del foli 51r).

Foli 51r, una mà maldestra del xv copia un fragment del *Concili* (núm. IV.48 del catàleg de Bonner, v. 1-44).

Foli 51v, de mà semihíbrida amb atracció cap a la bastarda, de mòdul petit (segle xv), recepta mèdica contra «mal de mania»: «A mal de mannia, prenets aquestes coses devall scrites, e gorex. Provatum. / Primerament, de la scorxa de la cascha [...] E mete'n padassets con serà un poch refredat e bany-se'n lo fetge tota hora que-s vulla».

Foli 56r, marge inferior: «Hic liber est Petri Bennazar massane oppidi de Campanet». 56v, exlibris molt esborrat, que segons Galmés (ORL xviii, p. xix, n. 2) podria dir «Ex libris Jacobi Bennassar oppidi de Campanet».

Foli 57r, les primers línies del text del *Gentil* han estat repassades.

Foli 113r, mà del xix: «e tambe es impossible un leo Produir animal rational qui es home es impossible Dona produir animal rational y Artig (?) no pot produir animals». I, ratllada una altra anotació que comença: «Finis...»

Foli 113v. Anotacions diverses i *probationes pennae*. Al marge superior del foli, mà del xvii: «Aquest llibre es de Juan Bennasser»; i, a sota, de lletra més antiga i de lectura difícil: «qui volra seber lo libre de qui es. Es de mi pere juan gill». Més avall: «Ex hoc copia

ego Gabriel Roger any 1660». Al marge inferior: «En lani 1633 [la tercera xifra ha estat retocada i no queda clar si és un 3 o un 6] he comprat est llibre jo Juan Bennazar».

El manuscrit es troba en l'actualitat dipositat a la Biblioteca Diocesana de Mallorca, juntament amb tot el fons manuscrit del Col·legi de la Sapiencia.

Descripcions anteriors del còdex: Obrador a Rosselló (1901 II, 481-484); Obrador (1932: 176); Galmés (a ORL XVIII: xviii-xx, i a ORL XX: 307-308); Pérez (2004: 166); Schib (1980: 12-13); Bonner (a NEORL II: xxv).

Apèndix 2. Relació entre el manuscrit S i el manuscrit 4 de la Societat Arqueològica Lul·liana

Al foli 51r, una mà maldestra però amb pretensions artístiques copia un fragment *Del concili*, en concret els primers 44 versos de l'obra. El seu caràcter estrafet fa difícil de dir de quina època pot ser. Galmés la considerava una «lletra grollera del xv.^è o xvi.^è s.» (ORL XVIII: xix), però és possible que sigui encara posterior.

Amb aquest afegit, S¹ conté les mateixes obres que el manuscrit 4 de la Societat Arqueològica Lul·liana: copiat sobre 59 folis de pergamí, a doble columna, per una mà textual amb una clara atracció cap a la híbrida, que podria ser d'inicis del xv, conté l'*Arbre de filosofia d'amor* (folis 2-53), el *Cant de Ramon* (53-54), i *Del concili* (54-59), en aquest darrer cas una còpia completa, a excepció dels tres darrers versos del poema (el refrany de la darrera estrofa). La coincidència pot ser casual, però hi ha un indici material que relaciona els dos manuscrits.

El còdex de l'Arqueològica té al foli 1 un escut heràldic de la família Bacó en vermell i marró: dues creus vermelles unides en camp de plata sembrat d'erminis negres. Doncs bé, al foli 1r de S, a sota d'un ex-libris de Pere Bennàsser (de qui es parlarà a continuació) i sembla que de la mateixa mà, es va fer de forma matussera un escut de la família Bacó.³³ Crec que aquest fet permet de suposar que els dos manuscrits van estar

33. La presència d'aquest escut de traç esquemàtic a S va passar desapercebuda a Galmés (ORL XVIII: xviii-xx), però ja l'havia remarcat Mateu Obrador, a l'apèndix de Rosselló (1901: II, 482). El mateix Obrador, seguint Bover, feia notar sobre la família Bacó: «Según Bover, acabó en Mallorca aquel apellido, al morir el P. Juan Antonio Bacó en 1 de Enero de 1665, heredando el convento de Agustinos la hacienda de aquella familia (V. *Nobiliario Mallorquín*, págs. 41 y 42). Y si efectivamente es exacto, como afirma el citado autor, que "Bernardo Bacó á últimos del siglo XIII estuvo casado con la hija única de Pedro de Sentmenat, lo que aumentó

junts en algun moment; i, fins i tot, crec que permet conjecturar que potser el fragment *Del concili* que es va copiar en S prové del manuscrit de l'Arqueològica. Allò que ja no gosaria aventurar és que la mà que va copiar aquell fragment sigui precisament la de Pere Bennàsser, que és qui va esbossar l'escut dels Bacó a S.³⁴

Apèndix 3. Els possessors moderns del volum

En el volum S hi han deixat força rastres diversos possessors del segle XVII. El més rellevant, el canonge de la Seu de Mallorca i protector de la Causa Pia Lul·liana, Pere Bennàsser (mort el 1693).³⁵ El 1688 va publicar un *Breve ac compendiosum rescriptum nativitatem, vitam, martyrium, pii heremitae Raymundi Lulli complectens*, adreçat a Innocenci XI, en defensa de l'ortodòxia lul·liana, que, tanmateix, va ser condemnat pel Sant Ofici de Roma el 1690. L'any següent publicà en castellà un memorial al rei Carles II que tradueix parcialment l'obra condemnada.

Al marge inferior del foli 2r hi fa constar la seva condició de «in theologia baccalaureis et auditoris». Hi ha dos altres ex-libris seus: al foli 1r, on sembla que és també l'autor d'un dibuix no gaire afortunat de mestre Ramon i de l'escut de la família Bacó al qual m'he referit; i al foli 56r. Per aquestes anotacions sabem que era originari de la possessió de Maçana, al municipi de Campanet.³⁶ El còdex li havia arribat potser per via familiar, atès que hi trobem ex-libris de dos altres possessors amb el seu mateix

extraordinariamente su opulencia,” nada extraño parecería, antes bien muy pertinente y natural, el hecho de que hubiese poseído y conservado éste y otros preciosos códices lulianos la familia Bacó, estando desde tal época estrechamente emparentada con la del mismo Ramón Lull» (*ibid.* 485).

34. La relació existent entre els textos de l'*Arbre de filosofia d'amor* que transmeten els dos manuscrits la va estudiar S. Galmés a la seva edició i va concloure que no eren còpia directa l'un de l'altre (ORL XVIII: XXI).

35. E. Rogent i E. Duran (1927: 234-235) donen la data 1694, que recullen de Bover. Tanmateix, L. Pérez, gran coneixedor de la Causa Pia, situa la data de mort de Bennàsser el 1693 (1991: 19; i *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. III, Barcelona, 1971, s. v.).

36. Pere Bennàsser va posseir també l'actual manuscrit 2007 de la Biblioteca de Catalunya (foli 1r, marge inferior). S'hi relacionen el manuscrit 99-VI-9 de la Biblioteca de la Fundació Bartomeu March (Palma de Mallorca), que conté un *Llibre d'home* «Acabado de copiar y traducir de un libro manuscrito por Muy Iltr. Dr. Pedro Bennazar, pbro. y canónigo de la Sta. Iglesia Catedral de Mallorca, y traducido y copiado per mí abaxo firmado a 20 octubre de 1735 Agustín de Torrella y Truyols» (Pérez 2004: 193, núm. 1436); i el manuscrit 1161 de la Biblioteca Pública de Mallorca, on hi apareixen compilades fragmentàriament diverses obres seves (García-Hillgarth- Pérez 1965: 152, núm. 18).

cognom, dels quals no he sabut trobar cap informació: Jaume Bennàsser (56v, encara que el nom de pila resulta de lectura difícil), que era com ell de Campanet; i Joan Bennàsser, que sembla haver comprat el manuscrit el 1633 (113v, tot i que la tercera xifra ha estat retocada i podria ser un 6).

Al foli 113v una anotació de Gabriel Roger, datada el 1660, diu haver tret una còpia del volum, que no és altra que l'actual manuscrit 4 de la Biblioteca de Sant Francesc, de Palma, que transmet el *Llibre del gentil* (copiat en efecte de S, NEORL II: xxvii), i l'èxplicit del qual declara: «Aquest libre fonch copiat y finit en lo any de la Nativitat del Señor del mes de janer vuy que contam als 3 de mil sis-cents sexanta-tres per mi Gabriel Roger».

Apareix dues vegades l'ex-libris d'un Pere Joan Gil, vicari d'Artà (foli 2r i 113v), possessor també del manuscrit Ll 1 de l'Arxiu del Regne de Mallorca («Maioricensis ecclesie vicarii», f. 3). Finalment, de la mateixa població que els Bennàsser, és Felip Garau, «auditoris oppidi Campanet» (12r), que podria ser l'eclesiàstic que retrobem aprovant la impressió d'una *Ars iuris* i d'un *Arbor imperialis* (setena part de l'*Arbor scientiae*) a Mallorca el 1745.

En una data indeterminada, però posterior a tots aquests possessors, el manuscrit ingressà a la biblioteca del Col·legi de la Sapiència (fundat el 1633 pel canonge Bartomeu Lull; Pérez 2004: 153), d'on ja no s'ha mogut. Actualment, els fons manuscrits de la Sapiència són dipositats a la Biblioteca Diocesana de Mallorca.

ALBERT SOLER
Centre de Documentació Ramon Llull
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARNALL JUAN, M. J. (2002) *El llibre manuscrit*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona / Eumo Editorial.
- BADIA, L., J. SANTANACH & A. SOLER (en premsa), «Le rôle de l'occitan dans la production et la diffusion des oeuvres de Raymond Lulle (1274-1289)», dins *VIIIe Congrès de l'Association Internationale d'Études Occitanes*. «Dans le concert européen, la voice occitane». 12-17 septembre 2005. En premsa a Presses Universitaires de Bordeaux.

- BATALLA, J., ed. (2004) Ramon Llull, *Lo desconhort. Cant de Ramon*, ed. Josep Batalla, Santa Coloma de Queralt, Obrador Edèndum («Exemplaria Scholastica», 1).
- BOHIGAS, P. (1965) *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período gótico y renacimiento*, vol. 1, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona.
- BONNER, A. (1998) «Ramon Llull: autor, autoritat i il·luminat», dins J. Mas i Vives, J. Miralles i Monserrat i P. Rosselló Bover, eds., *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Palma (Mallorca), 8-12 de setembre del 1998*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 35-60.
- (2002) «L'Art de Llull com a alternativa a l'aristotelisme parisenc», *Taula*, 37, pp. 11-19.
- ENC: *Els Nostres Clàssics*, Editorial Barcino, Barcelona.
- GARCÍA PASTOR, J., J. N. HILLGARTH & L. LORENZO PÉREZ MARTÍNEZ (1965), *Manuscritos lulianos de la Biblioteca Pública de Palma*, Barcelona/Palma, Biblioteca Balmes-Biblioteca Pública de Palma.
- GIMENO BLAY, F. (1991) «A propósito del manuscrito vulgar del trescientos, el escurialense K.I.6 y la minúscula cursiva libraria de la Corona de Aragón», *Scrittura e Civiltà*, xv, pp. 205-245.
- HASENOHR, G. (1990) «Les romans en vers», dins H.-J. Martin & J. Vezin (dirs.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, París, Éditions du Cercle de la Librairie-Promodis, pp. 245-263.
- HILLGARTH, J. N. (1998) *Ramon Llull i el naixement del lul·lisme*, Barcelona, Curial Edicions / Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Textos i Estudis de Cultura Catalana», 61).
- LLULL DB: BONNER, A. (dir.) *Base de dades Ramon Llull*, Barcelona, Centre de Documentació Ramon Llull, Universitat de Barcelona. [<http://orbita.bib.ub.es/llull>]
- MOG: SALZINGER, I. (ed.) *Raymundi Lulli Opera omnia*, 8 vols., Magúncia, 1721-1742.
- NEORL: *Nova Edició de les Obres de Ramon Llull*, Palma de Mallorca, Patronat Ramon Llull, 1990-...
- ORADOR I BENNASSAR, M. (1932) «Notes per a un catàleg d'alguns còdexs lul·lians de les biblioteques de Palma de Mallorca», *Estudis Universitaris Catalans*, 17, pp. 166-183.

- ORL: *Obres de Ramon Lull, edició original*, 21 vols., Palma de Mallorca, 1906-50.
- PERARNAU I ESPELT, J. (2001) «L'Apologia de versutiis atque peruersitatibus pseudotheologorum et religiosorum ad magistrum Jacobum Albi, canonicum dignensem d'Arnau de Vilanova: edició i estudi; i transcripció del *Tractatus quidam in quo respondetur obiectionibus...*», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 20, pp. 7-348.
- PÉREZ MARTÍNEZ, L. (1991) *La Causa Pia Lul·liana. Resum històric*, Palma de Mallorca, Publicacions del Centre d'Estudis Teològics de Mallorca (núm. 13).
- (2004) *Els fons manuscrits lul·lians de Mallorca*, ed. Albert Soler; pr. Fausto Roldán i Anthony Bonner, Barcelona / Palma de Mallorca, Universitat de Barcelona / Universitat de les Illes Balears («Col·lecció Blaquerna», 4).
- PETRUCCI, A. (1983) *Il libro manoscritto*, dins Alberto Asor Rosa, *Letteratura italiana, vol. 2: Produzione e consumo*, Torí, Einaudi Editore, pp. 499-524.
- RICE, E.F., jr. (1972) *The prefatory epistles of Jacques Lefèvre d'Étaples and related texts*, Nova York-Londres, Columbia University.
- ROGENT, E. & E. DURÁN (1927) *Bibliografia de les impressions lul·lianes*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans («Estudis de bibliografia luliana publicats en celebració del sisè centenari de la mort de Ramon Lull», 2).
- ROL: *Raimundi Lulli Opera Latina*, Palma / Turnhout, Brepols, 1959-...
- ROMEU I FIGUERAS, J. (1991) *Quatre lectures de poesia medieval. Ramon Llull, Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Joan Roís de Corella*, Barcelona, La Magrana («L'Esparver Llegir», 33), pp. 12-41.
- ROSSELLÓ, J., ed. (1901-1903) *Ramon Llull, Obras de Ramón Lull*, 3 vols., Palma de Mallorca.
- RUBIÓ I BALAGUER, J. (1960) «Introducció a l'*Arbre de filosofia d'amor*», dins *id.*, *Ramon Llull i el lul·lisme*, pròleg de Lola Badia, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat («Obres de Jordi Rubió i Balaguer», II), pp. 324-351.
- SEBASTIÁN, S. (1968) «La iconografia de Ramon Llull en los siglos XIV y XV», *Mayurqa*, 1, pp. 25-62.
- SCHIB, G., ed. (1980) *Ramon Llull, Arbre de filosofia d'amor*, Barcelona, Barcino («Els Postres Clàssics»).
- SOLER, A. (1992-93) «Els manuscrits lul·lians de Pere de Llemotges», *Llengua & Literatura*, 5, pp. 447-470.
- (1993) «Ramon Llull and Peter of Limoges», *Traditio*, 48, pp. 93-105.

- ed. (1995) Ramon Llull, *Llibre d'amic i amat*, Barcelona, Barcino («Els Nostres Clàssics», B 13).
 - (2004) «L'escriptura de Guillem Pagès, copista de manuscrits lul·lians», *Studia lulliana*, 44, pp. 109-122.
 - (2005) «Difondre i conservar la pròpia obra: Ramon Llull i el manuscrit lat. paris. 3348A», *Randa*, 54, pp. 5-29.
 - (2006) «Estudi històric i codicològic dels manuscrits lul·lians copiats per Guillem Pagès (ca. 1274-1301)», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 25, pp. 229-266.
- STIRNEMANN, P. (1990) «Fils de la vierge. L'initiale à filigranes parisienne: 1140-1314», *Revue de l'Art*, 90, pp. 58-73.

PILAR PRIETO I MARIA DEL MAR VANRELL

SOBRE ALGUNS CONTRASTOS FONOLÒGICS EN L'ENTONACIÓ DEL CATALÀ

1. INTRODUCCIÓ: LINGÜÍSTICA I ENTONACIÓ

Una de les primeres qüestions que sorgeix a l'hora d'emplaçar l'estudi de l'entonació dins la lingüística és si podem fer servir els mateixos criteris d'anàlisi que utilitza la fonologia segmental. L'anàlisi fonològica de l'entonació mira d'identificar les unitats tonals que són capaces de generar oposicions distintives o produir diferències de significat (i que alguns autors han anomenat *tonemes*). Està clar que en la decisió no hi entren només clares oposicions lèxiques —com ara que *pal* i *mal* es diferenciïn pel primer segment—, sinó que de vegades hi trobem matisos semàntics i expressius menys fàcils de delimitar. Per exemple, fixem-nos en la diferència entre l'entonació de l'enunciat *¡Digue-m'ho!* pronunciat amb un to imperatiu i un to de prec (figura 1).¹ L'entonació dels enunciats imperatius s'assembla al de les frases declaratives: la primera síl·laba tònica es realitza en un to agut i tot seguit davalla fins al final de l'oració, on arriba al nivell mínim del parlant. En els enunciats exhortatius, en canvi, la síl·laba tònica es realitza en un to greu i tot seguit es produeix una inflexió ascendent-descendent que ocupa les síl·labes posttòniques.

1. Al lloc web <http://seneca.uab.es/pilarprieto/> el lector hi podrà trobar els arxius sonors dels contorns entonatius inclosos en aquest article. A Prieto (2002a, 2002b) elaborem una descripció detallada dels contorns del català central estudiats aquí.

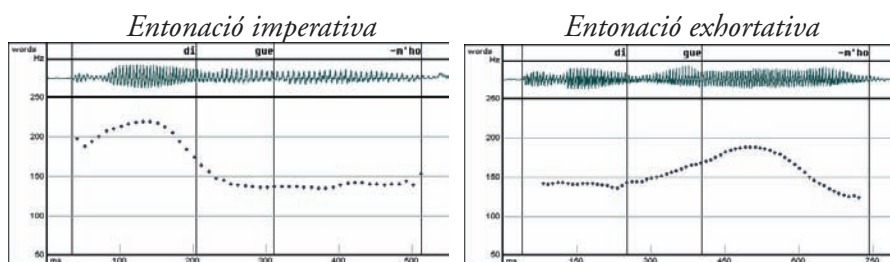


Figura 1. Oscil·logrames i contorns melòdics de l'enunciat *¡Digue-m'ho!* amb modalitat imperativa (esquerra) i amb modalitat exhortativa (dreta).

Davant la dificultat de sistematitzar des del punt de vista fonològic l'entonació, juntament amb la dificultat de trobar un sistema de representació que pogués representar de forma senzilla les diferències tonals, bona part de la tradició estructuralista europea va negligir l'estudi d'aquest fenomen al·legant que moltes de les funcions semàntiques de l'entonació pertanyen a l'àrea emocional o expressiva del llenguatge, a la «paralingüística». André Martinet, per exemple, malgrat reconèixer el valor lingüístic de l'entonació en l'expressió de la modalitat oracional (cf. *il pleut?*), representa una de les opinions més contràries a incorporar-la a les discussions pròpiament gramaticals. Segons Martinet (1960:79):

No se puede, pues, negar valor lingüístico a la entonación. Pero su juego no entra en el cuadro de la doble articulación, puesto que el signo que puede representar la elevación melódica no se integra en la sucesión de monemas y no presenta un significante analizable en una serie de fonemas. Las variaciones de la curva de entonación ejercen, de hecho, funciones mal diferenciadas, funciones directamente significativas como en *il pleut?*, pero más frecuentemente una función del tipo que hemos llamado expresiva.

Per altra banda, lingüistes com Bertil Malmberg, M.A.K. Halliday, així com la major part d'estructuralistes americans (Bloomfield, Trager & Smith) van defensar la legitimitat de l'entonació de formar part de l'entramat gramatical. Aquests autors argumenten que l'entonació és una part del coneixement que els parlants tenen de la seva llengua i que els sentits que confereix als enunciat són perfectament comparables amb els que expressen altres trets lingüístics en altres llengües:

Una oposició melòdica constitueix la manifestació fonètica d'una funció gramatical. En castellà, per exemple, l'entonació interrogativa té exactament la mateixa funció que la partícula

–*ko* que en finès s'adjunta a les formes verbals. Al nostre parer, doncs, és del tot falsa l'afirmació que l'entonació és un fenomen perifèric de la llengua i que les oposicions melòdiques no formen part integrant de la doble articulació del llenguatge.

(Malmberg 1971, §20)

Tot i que la lingüística ha mantingut una actitud ambigua envers l'entonació, en els darrers anys s'ha refermat la convicció que una part substancial del seu estudi pertany legítimament al component fonològic del llenguatge (Ladd 1996; Gussenhoven 2004). L'existència de les llengües tonals, que sí que utilitzen les variacions melòdiques per expressar oposicions de tipus lèxic o morfològic, constitueix un argument a favor del tractament fonològic del to. En les llengües entonatives, el caràcter lingüístic de l'entonació es posa de manifest en el fet que els patrons melòdics són models definits i regulars que no són producte de l'atzar. Parlar una llengua no significa només articular sons, morfemes i mots, sinó també assignar melodies als enunciat: tots els parlants d'una llengua coneixen el sistema particular de contorns i els usen per a produir uns efectes semàntics compartits per tota la comunitat lingüística. Actualment molts investigadors defensen que hi ha una part gens menyspreable de l'entonació d'una llengua que es comporta com la resta del sistema de sons, és a dir, que presenta una dualitat en la producció i en la percepció. En els darrers vint anys, i en el marc del corrent de la *fonologia de laboratori*, s'han fet servir una sèrie de mètodes experimentals, com ara el *paradigma de la percepció categorial*, que ajuden a escatir si una diferència tonal representa un contrast fonològic, o bé una diferència fonètica i gradual.

En aquest article volem demostrar que hi ha una part de l'entonació del català que es comporta de forma «categorial» i distintiva. Això ho farem a través de l'anàlisi d'alguns dels contrastos tonals que trobem en la nostra llengua. Veurem com petits canvis fonètics en la producció dels contorns entonatius (concretament en les propietats d'alineació o d'altura tonals) poden provocar canvis dràstics en la interpretació dels enunciat com ara la distinció entre una interpretació d'interrogativa absoluta o d'interrogativa parcial, o entre una interpretació de prec o d'ordre. Aquests contrastos d'alineació tonal en català s'expliquen amb les assumpcions del *model mètric i autosegmental* de l'entonació (o model AM), un dels models fonològics que gaudeix de més influència i acceptació actualment, que prediu l'existència de diferències fonològiques en l'alineació del to.

Per altra banda, també ens fixarem en el cas del mallorquí, en el qual la diferència entre l'entonació d'una interrogativa absoluta i una de parcial rau en l'altura tonal

de la síl·laba pretònica (la que se situa abans del darrer accent de la frase). L'aplicació del paradigma de la percepció categorial a aquest contrast demostra que petits canvis d'altura tonal en la síl·laba pretònica són suficients per a generar una diferència en la percepció com a interrogativa parcial o absoluta. Aquest contrast del mallorquí contradiu l'assumpció del model AM que les variacions en el camp tonal no tenen un paper fonològic.

Aquest article s'organitza en diferents seccions. En la secció 2 expliquem els trets bàsics del model mètric i autosegmental i les prediccions que fa pel que fa als possibles contrastos fonològics de l'entonació. En la secció 3 descrivim alguns contorns entonatius del català que presenten contrastos d'alineació tonal. En la secció 4 presentem l'anàlisi d'un parell mínim de contorns entonatius del mallorquí que presenten un contrast d'altura tonal, així com els resultats d'un experiment de percepció categorial que mostra com el comportament d'aquest contrast és fonològic.

2. EL MODEL MÈTRIC I AUTOSEGMENTAL DE L'ENTONACIÓ

El model mètric i autosegmental de l'entonació (o model AM), actualment un dels models més reconeguts de l'entonació, té el seu punt de partida en l'anàlisi de l'entonació de l'anglès desenvolupat en la tesi de Janet Pierrehumbert (1980). D'ençà, aquest model ha estat revisat en els treballs posteriors de Beckman i Pierrehumbert (1986 i 1988) (per a un resum del model, vg. Ladd 1996 i Hualde 2003). El model també ha estat aplicat a una gran varietat de llengües (vg. Prieto, Aguilar, Torres & Vanrell 2007 per a l'aplicació al català, i Jun 2005 per a un compendi d'aplicació a diverses llengües). El model concep els contorns melòdics com una concatenació lineal de dos tipus d'elements fonològics que s'associen a llocs prosòdicament marcats de l'enunciat: els *accents tonals* —o moviments melòdics emplaçats al voltant de síl·labes tòniques— i els *tons de frontera* —o moviments associats als límits de les unitats melòdiques. Això vol dir que els moviments significatius del contorn s'organitzen al voltant d'unes parts localitzades de l'enunciat (les síl·labes tòniques i els límits de domini entonatiu), i, consegüentment, les possibilitats de variació entonativa queden relativament restringides.

En el marc autosegmental, els patrons entonatius són el resultat de la interpolació entre la seqüència d'aquestes unitats fonològiques. Les regles d'implementació fonètica

seran les encarregades de realitzar la interpolació entre les unitats tonals subjacents i generar el *continuum* melòdic final. Això explica que la mateixa corba melòdica es «comprimeixi» o «s'eixampli» depenent del material segmental disponible en l'enunciat. La figura 2 exemplifica la forma del patró interrogatiu ascendent del català central en dues oracions de diferent extensió (¿*Volen una nena?*, de sis síl·labes i ¿*Volen l'amanida amb allioli?*, de deu). El model autosegmental interpreta aquest patró com una seqüència de dos accents tonals (que s'arreglaren amb la primera i l'última tòniques, marcades en gris en les dues figures) més un to de frontera alt. La diferència entre les dues realitzacions fonètiques rau en l'adaptació temporal dels moviments tonals que connecten els dos accents tonals, de manera que el pendent d'interpolació entre els dos és més suau quan l'enunciat té més síl·labes àtones disponibles.

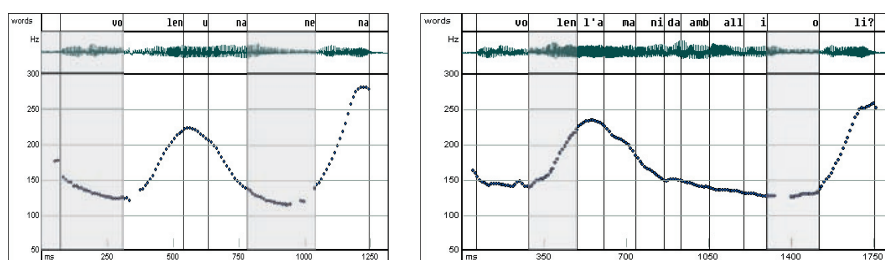


Figura 2. Oscil·logrames i contorns melòdics dels enuncis ¿*Volen una nena?* (esquerra) i ¿*Volen l'amanida amb allioli?* en català central (dreta).

Pierrehumbert proposa que els accents melòdics i els tons de frontera es poden representar adequadament fent servir només dos nivells tonals, l'*alt* («high», H) i el *baix* («low», L) i argumenta que els altres nivells que proposaven les anàlisis anteriors són innecessaris des del punt de vista fonològic. Com en l'anàlisi per nivells tradicional, a l'hora de transcriure L i H es tenen en compte els valors tonals adjacents i la tessitura de cada parlant, de forma que L sovint representa un mínim local del to (o freqüència fonamental) que se situa prop de la línia de base del parlant. Com diu Pierrehumbert (1980: 68), una altra diferència entre els dos nivells rau en el seu comportament davant un increment de la prominència accentual: el nivell baix esdevé més greu i el nivell alt més agut (Pierrehumbert 1980: 68).

El fet d'incorporar només dos nivells tonals significa que els diversos graus de variació en altura han de ser generats per processos fonològics o per processos

d'implementació en el component fonètic. D'acord amb Ladd (1996), la utilització d'únicament dos nivells és possible tècnicament per dues raons: d'una banda, el sistema incorpora una regla d'*esglaonament descendent* (en anglès, *downstep*) que genera l'abaixament dels pics al llarg de la frase; d'altra banda, la variació en el camp tonal d'un accent s'atribueix a variacions graduals (no fonològiques) que reflecteixen el nivell d'èmfasi de l'enunciat.

Segons la complexitat de la trajectòria, els *accents melòdics* poden ser *simples* o *bitonals*. Els accents tonals simples consten d'un únic nivell, alt (H^*) o baix (L^*), que es manifesta fonèticament mitjançant un moviment ascendent o descendent sobre la síl·laba tònica —l'asterisc expressa el fet que el nivell s'associa a una posició mètricament forta. Els accents bitonals consten d'un nivell tonal associat amb la síl·laba tònica (H^* o L^*) precedit o seguit d'un nivell (H o L) associat a la pretònica o la posttònica respectivament. Els esquemes de la figura 3 mostren la diferència entre la realització fonètica de quatre tipus d'accents bitonals que va descriure per a l'anglès Pierrehumbert (1980) ($H+L^*$ i H^*+L , $L+H^*$ i L^*+H) —la línia de més gruix identifica el moviment melòdic alineat amb la síl·laba tònica. La diferència entre la realització de $L+H^*$ i L^*+H , per exemple, rau en l'alineació relativa del moviment ascendent: a $L+H^*$ el moviment ascendent s'inicia al començament de la síl·laba tònica, mentre que a L^*+H aquest moviment ascendent comença cap al final de la síl·laba tònica i es produeix durant la posttònica. El mateix podem dir de la parella d'accents bitonals $H+L^*$ i H^*+L , on la davallada es produeix durant la tònica en el cas de $H+L^*$ i durant la posttònica en el cas de H^*+L .²

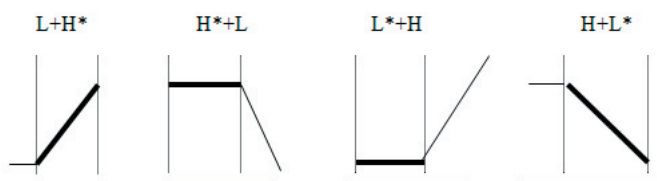


Figura 3. Esquemes dels accents bitonals. Extret de Prieto, D'Imperio & Gili-Fivela (2005).

2. Cal assenyalar que la sincronització entre el text i els punts d'inflexió tonals (els pics i les valls) també pot presentar lleugeres variacions fonètiques degudes al context prosòdic: per exemple, si un accent tonal $L+H^*$ es troba just abans d'una frontera prosòdica o d'un altre accent tonal, el seu cim tonal se sol produir abans.

Convé remarcar que aquest formalisme permet representar de forma simple una sèrie de contrastos fonològics d'alineació tonal que s'han trobat tant en anglès com en altres llengües, i que exemplificarem amb contrastos tonals de l'entonació del català.

3. CONTRASTOS D'ALINEACIÓ TONAL EN L'ENTONACIÓ DEL CATALÀ

En català trobem casos de corbes entonatives que mostren el paper contrastiu o fonològic de l'alineació tonal. La figura 4 mostra que la diferència entre l'entonació de les oracions interrogatives absolutes descendents (*¿Que l'ha llogada?*, a l'esquerra) i les interrogatives parcials (*¿Qui l'ha llogada?*, a la dreta) rau precisament en el tipus d'accent melòdic final. Fixeu-vos que la sincronització del descens tonal final és diferent en els dos casos: mentre que en l'absoluta s'inicia a partir de l'obertura de la darrera síl·laba tònica, en la parcial s'inicia a partir del final d'aquesta. Perceptivament, la conseqüència d'això és que la síl·laba accentuada final (-ga-, marcada en un to gris) se sent en un to baix en la primera i en un to alt en la segona. En el marc autosegmental, el contrast fonològic entre ambdós contorns s'expressa mitjançant l'ús de dos accents tonals diferents: H+L* per a la interrogativa absoluta i H* per a la parcial.

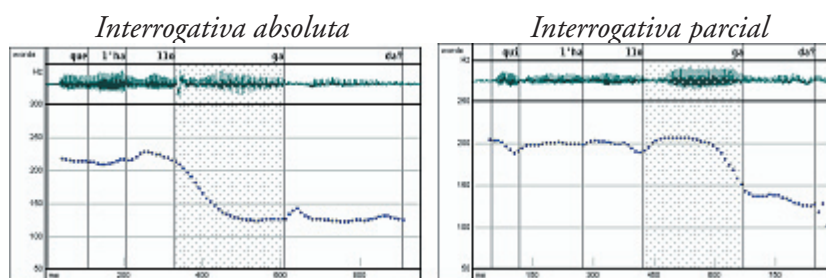


Figura 4. Oscil·logrames i contorns melòdics de les oracions *¿Que l'ha llogada?* (esquerra) i *¿Qui l'ha llogada?* (dreta) en català central.

De la mateixa manera, en català central l'entonació dels enunciats imperatius es distingeix de l'entonació dels enunciats exhortatius (precs) en el tipus d'accent bitonal emprat. Mentre que en les ordres la primera síl·laba tònica es realitza en un to agut

i tot seguit davalla fins al final de l'oració, en els prec, en canvi, la síl·laba tònica es realitza en un to greu i tot seguit es produeix una inflexió ascendent-descendent que ocupa les síl·labes posttòniques (vg. figura 5; vg. també els contorns entonatius de la figura 1). En el marc autosegmental, la diferència es cospa mitjançant l'ús d'un accent tonal del tipus L+H* (ordres) i un accent tonal del tipus L*+H (prec).

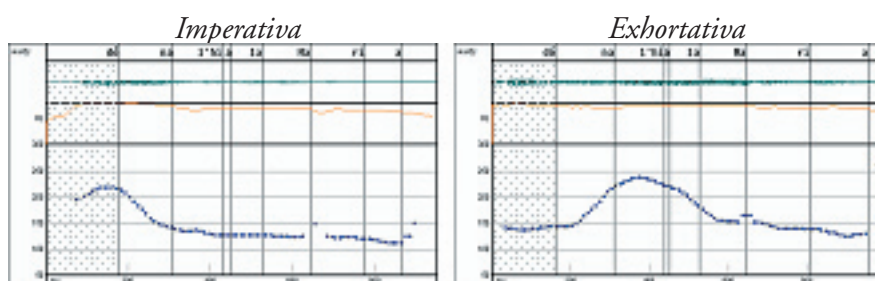


Figura 5. Oscil·logrames i contorns melòdics de les oracions *¡Dóna-l'hi a la Maria!* en versió imperativa (esquerra) i exhortativa (dreta) en català central.

4. UN CONTRAST D'ALTURA TONAL EN MALLORQUÍ

Mentre que el model mètric defensa que l'alineació relativa del to respecte de la síl·laba accentuada és rellevant fonològicament, la variació en el camp tonal (o altura tonal) d'un accent melòdic es considera un fenomen de variació fonètica, no pas fonològica. El model preveu que el camp tonal dels accents melòdics es pot ampliar o reduir en el component fonètic en funció de la implicació del parlant en l'emissió de l'enunciat, de tal manera que com més enfàtic és un enunciat més augmenta l'amplada tonal dels seus accents melòdics. Pierrehumbert argumenta que el camp tonal té un ús fonamentalment expressiu i que no cal representar-lo en la forma fonològica: «L'anglès fa un ús molt freqüent de les variacions del camp tonal, de manera que un mateix contorn pot ser pronunciat en tessitures tonals molt diverses. El lector pot adonar-se d'això si prova de cridar algú que s'imagina que està en la mateixa habitació i després algú que està a l'altre costat del carrer» (Pierrehumbert 1980: 17). Així, es parteix de l'assumpció que les variacions de camp tonal d'un accent no afecten substancialment el seu significat lingüístic i es considera com un fenomen de caire gradual que pertany

al component fonètic. No obstant això, hi ha una sèrie de fenòmens que semblen posar de manifest que el fet que un accent tonal es pronuncii amb una excursió tonal més o menys àmplia no és només atribuïble a una variació gradual de l'èmfasi: en alguns casos, un augment del camp tonal d'un accent comporta una interpretació distinta de l'enunciat.

Actualment, l'estatus del camp tonal és un dels aspectes més controvertits de la teoria autosegmental. En català tenim un cas que exemplifica que les variacions de camp tonal semblen tenir un paper fonològic clar. Per exemple, la figura 6 mostra que en mallorquí, la diferència melòdica entre la interrogació absoluta (cf. *¿Que l'hi volia moldre?*, a l'esquerra) i la parcial (cf. *¿Què li volia moldre?*, a la dreta) rau precisament no pas en la forma de l'accent melòdic final —que en tots dos casos és descendent, del tipus H+L*, és a dir, un to alt (H) alineat amb la síl·laba pretònica i un to baix (L*) associat a la darrera síl·laba accentuada— sinó en l'altura relativa del to H que està associat a la pretònica, que en les interrogatives absolutes es pronuncia més agut que no pas en les interrogatives parcials.

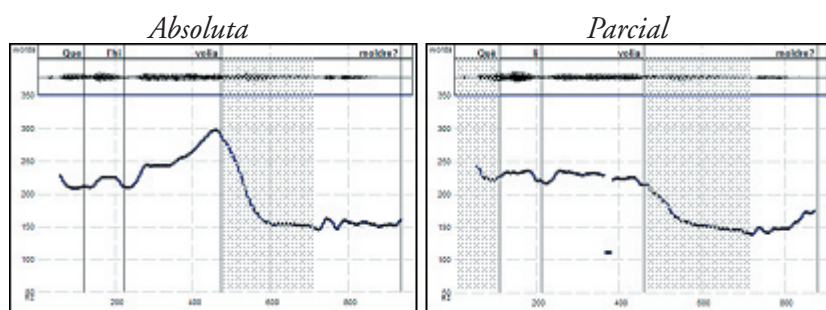


Figura 6. Oscil·logrames i contorns melòdics de les oracions *¿Que l'hi volia moldre?* (esquerra) i *¿Què li volia moldre?* (dreta) en mallorquí (extret de Vanrell 2006a).

Un estudi recent de Vanrell (2006a) ha demostrat que els oients mallorquins són capaços de distingir entre la interpretació absoluta i la parcial només variant l'altura tonal del to H associat a la síl·laba pretònica (vg. també Vanrell 2006b, 2007). Aquest contorn entonatiu d'interrogativa absoluta amb un to H molt agut associat a la síl·laba pretònica ha estat descrit no només per al mallorquí sinó també per a altres varietats del català com el menorquí (Mascaró i Pons 1986), l'eivissenc i el tarragoní

(Bonet & Lloret 1988; Prieto 2001). Però és important remarcar que en mallorquí, a diferència d'altres varietats, ambdós tipus d'interrogatives (l'absoluta i la parcial) tenen el mateix accent melòdic descendent i, a més, a diferència d'altres dialectes del català, les dues partícules *que* i *què* es pronuncien amb la vocal neutra [ə]. Així doncs, podríem dir que el parell d'enunciats que es mostra a la figura 6 representa un parell mínim, ja que són homòfones a nivell segmental i difereixen només en l'altura tonal de la pretònica i en les propietats accentuals de la partícula *que*. És per això que el mallorquí proporciona un cas interessant per a comprovar si l'altura tonal pot tenir un paper decisiu a l'hora de diferenciar dos tipus diferents d'interrogatives (en aquest cas, les interrogatives absolutes de les parcials) i no està necessàriament relacionada a la variació paralingüística.

5. MÈTODES PER ESTABLIR CATEGORIES EN ENTONACIÓ

S'han emprat diferents estratègies experimentals per a estudiar la contrastivitat lingüística en entonació i determinar fins a quin punt un canvi tonal és un canvi gradual o un canvi de tipus discret o categòric (Gussenhoven 2004: 61 i ss).

Un d'aquests mètodes, la *tasca d'identificació*, es va aplicar per investigar un contrast d'alineació entre L^*+H i H^*+L en anglès americà (Pierrehumbert & Steele 1989). Els subjectes havien de reproduir els estímuls d'un continu que s'havia creat canviant sistemàticament l'alineació del pic. Els resultats demostraren que els subjectes eren incapaços de reproduir tot el continu; en lloc d'això, agruparen totes les seves produccions en una o altra de les dues categories entonatives esmentades abans. El contrast fou, per tant, discret.

Un altre mètode és la *tasca de camp tonal*. Aquesta tasca fou utilitzada per Gussenhoven i Rietveld (2000) per estudiar la diferència entre $H^*H-H\%$ (una inflexió ascendent des d'un to mig) i $L^*H-H\%$ (una inflexió també ascendent, però des d'un to baix) en holandès. En aquest estudi els oients havien de classificar estímuls que tenien diferent altura tonal dins una escala semàntica el significat de la qual anava variant depenent del camp tonal. Els resultats demostraren que $H^*H-H\%$ i $L^*H-H\%$ són contorns categòricament diferents en holandès.

El següents mètodes, la tasca semàntica i la de percepció categorial, estan molt relacionats. Segons Post (2000), hi hauria tres maneres mitjançant les quals un subjecte pot interpretar un determinat contorn entonatiu: es pot classificar mitjançant una

escala semàntica (Uldall 1964), es pot basar en una decisió de sí/no sobre l'adequació d'un determinat significat (Bartels & Kingston 1994) o ho pot fer mitjançant un judici d'acceptabilitat en un context concret (Caspers 1998).

En el *mètode de la percepció categorial* (també anomenat *paradigma de la percepció categorial*) el subjecte interpreta un determinat contorn entonatiu a partir de dues tasques: la *tasca d'identificació* i la *tasca de discriminació*. En la tasca d'identificació els participants escolten una sèrie d'estímuls presentats aleatòriament i creats formant un continu, i han de relacionar cada estímul amb una de les dues categories. En la tasca de discriminació, els participants tornen a escoltar els mateixos estímuls, però agrupats, aquesta vegada, per parells. Els subjectes han de decidir si els dos estímuls que senten són iguals, o si, per contra, són estímuls diferents. Els resultats esperats en la tasca d'identificació es representen mitjançant una funció en forma d'S (vg. figura 7). Això és: els primer estímul s'identificarien clarament com a representants de la categoria A i els últims estímuls, com a representants de la categoria B; però, en canvi, els estímuls que estan entre una i altra categoria s'identificarien amb més dificultat com a categoria A per uns participants i com a categoria B per uns altres. Si el contrast és categorial, els resultats han de mostrar, per tant, un canvi perceptiu clar entre una i altra categoria i no una transició gradual d'una categoria a l'altra. Pel que fa a la discriminació, la percepció serà categòrica si la discriminació és més fàcil en la regió de canvi entre les dues categories que quan ambdós estímuls, que formen el parell, són de la mateixa categoria. En la funció de discriminació tindríem, per tant, un pic de discriminació (un alt percentatge dels subjectes perceben que aquell parell d'estímuls és diferent) que es correspondria amb la regió de canvi perceptiu de la tasca d'identificació (vg. figura 7).

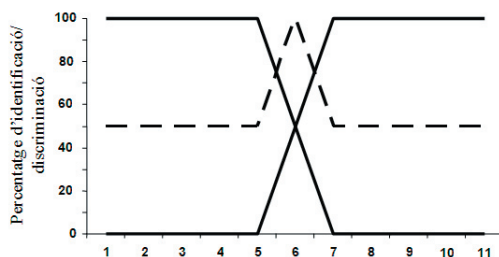


Figura 7. Funcions ideals d'identificació (línia contínua) i de discriminació (línia discontinua).

Kohler (1997) aplicà el paradigma de la percepció categorial a diferències en l'alineació del pic en alemany i va concloure que el fenomen de la percepció categorial també es podia aplicar al camp de l'entonació. Ladd i Morton (1997) utilitzaren aquest mètode aplicat a un contrast entre dos accents tonals en anglès: l'accent alt normal i l'accent alt emfàtic. Trobaren un canvi perceptiu entre aquestes dues categories en la tasca d'identificació, però, en canvi, no trobaren cap pic de discriminació que es pogués relacionar amb aquest canvi perceptiu. Per això varen concloure que el contrast no es percebia de manera categòrica.

6. APLICACIÓ DEL PARADIGMA DE LA PERCEPCIÓ CATEGORIAL A UN CONTRAST D'ALTURA TONAL EN MALLORQUÍ

Ja hem vist que el model autosegmental assumeix que la variació en el camp tonal és paralingüística, és a dir, que només expressa un canvi de nivell en el significat corresponent generalment a diferències d'èmfasi o de prominència. No obstant això, alguns estudis han demostrat que petites diferències d'altura tonal poden arribar a manifestar diferències categòriques (Ladd & Morton 1997; Chen 2003; Prieto 2003; Calhoun 2004; Face 2005).

El paradigma de la percepció categorial s'ha aplicat en entonació a diferències en alineació del pic (Kohler 1997; D'Imperio & House 1997; Chen 2003) i a diferències en altura tonal: en tons de frontera (Remijsen & van Heuven 1999; Post 2000; Schneider & Linfert 2003; Cummins *et alii* 2006; Falé & Faria 2006) i en accents tonals (Ladd & Morton 1997; Chen 2003). Vanrell (2006a) va examinar fent servir aquest paradigma si els oients mallorquins fan un ús lingüístic, categorial, de les diferències de freqüència fonamental associades a la pretònica a l'hora de distingir les interrogatives parcials de les absolutes. A continuació fem un resum dels experiments i dels principals resultats d'aquests experiments.

6.1 MÈTODE

Per esbrinar si els oients mallorquins eren capaços de distingir la interpretació absoluta de la parcial només variant l'altura tonal del to H associat a la pretònica, es va

aplicar el paradigma de la percepció categorial (vg. secció 5). Per això, es varen enregistrar una mostra de pregunta absoluta, *¿Que l'hi duries?*, i una de pregunta parcial, *¿Què li duries?*, totes dues pronunciades per una parlant de mallorquí. Les dues seqüències eren homòfones a nivell segmental. En la interrogativa absoluta la pretònica estava als 263 Hz mentre que en la interrogativa parcial estava a 203 Hz (vg. figura 8). Es va dur a terme una estilització lineal del moviment de pujada i de baixada en ambdós contorns, fent servir el programa *Praat* (Boersma & Weenink 2005; Wood 2005), de manera que quedessin només tres punts interpolats: un punt al començament del moviment de pujada, L1, un punt al pic, H, i un punt al final del moviment de baixada, L2. L1 estava alineat en ambdós contorns al començament de la síl·laba *du-* (de *duries*), la H estava alineada al final de la síl·laba *du-* (de *duries*) i L2 al final de la vocal de la síl·laba *-ri-* (de *duries*). A partir d'aquests dos contorns, i seguint el paradigma de la percepció categorial, es va crear un continu de cinc estímuls per a cada un dels dos tipus d'interrogatives. Es varen crear cinc estímuls (l'estímul original, resintetitzat, més quatre estímuls més creats abaixant el pic en quatre passes de 15 Hz cada una) a partir de la interrogativa absoluta (figura 8, gràfic esquerre) i cinc estímuls (l'estímul original, resintetitzat, més quatre estímuls més creats apujant el pic en quatre passes de 15 Hz cada una) a partir de la interrogativa parcial (figura 8, gràfic dret).

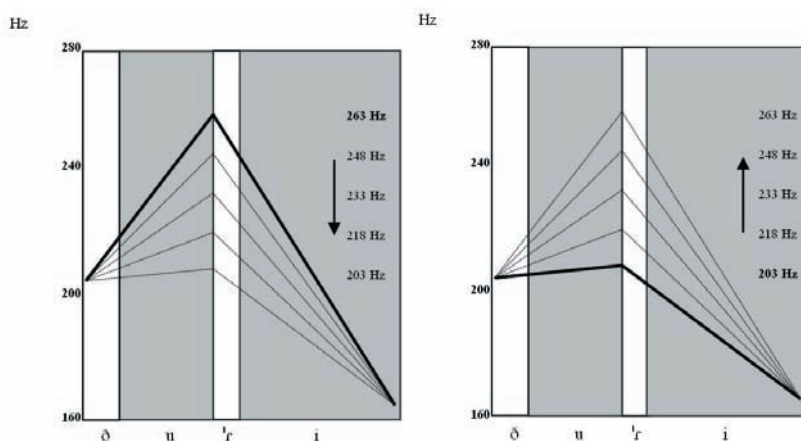


Figura 8. Esquema de la creació dels continus a partir de la pregunta absoluta (gràfic esquerre) i a partir de la pregunta parcial (gràfic dret).

En la *tasca d'identificació*, aquests deu estímuls (cinc creats a partir de la interrogativa absoluta i cinc, a partir de la interrogativa parcial) es varen repetir quatre vegades i es varen presentar als subjectes en blocs de deu aleatòriament. Al final, teníem, doncs, un total de quaranta estímuls. La sessió es va dur a terme amb un ordinador portable i els estímuls se sentien mitjançant uns auriculars connectats a l'ordinador. Els participants havien de contestar imaginant com ells respondrien les preguntes en un context real. Per exemple, quan sentien la interrogativa *¿Que l'hi duries?*, havien de prémer la tecla S per *–Sí*; en canvi, quan sentien *¿Què li duries?*, havien de prémer la tecla A per *–Això*.

Els materials de la *tasca de discriminació* consistien en parells d'estímuls dels continus que s'havien creat per a la tasca d'identificació. Així, es varen crear vuit parells d'estímuls en ordre AB: això vol dir que l'estímul B és sempre més alt en freqüència que l'estímul A (quatre a partir del continu creat des de la interrogativa absoluta i quatre a partir del continu creat des de la interrogativa parcial): parell 203-218 Hz, parell 218-233 Hz, parell 233-248 Hz i parell 248-263 Hz. Vuit parells més es varen crear en ordre BA, aquí l'estímul A era més baix en freqüència que l'estímul B (quatre a partir del continu creat des de la interrogativa absoluta i quatre a partir del continu creat des de la interrogativa parcial): 218-203 Hz, 233-218 Hz, 248-233 Hz i 263-248 Hz. Finalment, es varen crear deu parells AA, formats per estímuls que eren idèntics (cinc a partir del continu creat des de la interrogativa absoluta i cinc a partir del continu creat des de la interrogativa parcial): 203-203 Hz, 218-218 Hz, 233-233 Hz, 248-248 Hz i 263-263 Hz. Els participants sentiren, per tant, un total de cinquanta-dos parells d'estímuls presentats en blocs de tretze. Els participants havien de dir si els dos estímuls que sentien eren «iguals» (i prémer la tecla «I» del teclat) o «diferents» (i prémer la tecla «D»). Aquest experiment de percepció es va dur a terme mitjançant el programa Perceval (Ghio, André, Teston & Cave 2003) i durà aproximadament trenta minuts.

En aquest experiment hi varen participar quaranta-dos parlants de mallorquí (vint-i-cinc dones i disset homes), que tenien entre setze i quaranta-un anys. Perquè les dades de la fase de prova dels participants es poguessin tenir en compte, aquests havien de passar una mena de prova en què almenys el 80% dels estímuls originals que sentien havien de ser correctament identificats. Per això, les dades de deu participants varen ser eliminades. Finalment, només es varen analitzar les dades de trenta-dos subjectes.

6.2 RESULTATS

6.2.1 Tasca d'identificació

La figura 9 mostra el percentatge d'identificació per als dos continus creats a partir de l'estímul base de la interrogativa absoluta (en negre) i de la parcial (en gris). El percentatge d'identificació es defineix com el percentatge de respostes «absoluta» en el continu creat a partir de la interrogativa absoluta i el de respostes «parcial» en el continu creat a partir de la interrogativa parcial. El valor en hertzs que apareix sota el número de l'estímul a l'eix d'abscisses fa referència al valor de freqüència fonamental del pic abans de la baixada final. Observeu que el tipus de tasca provoca respostes obligatòries (*forced choice task*), és a dir, els subjectes no poden contestar cap altra cosa que parcial o absoluta, de manera que quan diem que l'estímul 1 del continu creat a partir de la interrogativa parcial, per exemple, ha rebut un 97% de respostes «pregunta parcial», afirmem alhora que també ha rebut un 3% de respostes «pregunta absoluta». Podem veure que la figura presenta la forma sigmoide (forma d'S) que esperaríem. Les freqüències que van des dels 203 Hz fins als 218 Hz (estímuls 1-2) representen la categoria «pregunta parcial», atès que un percentatge alt dels participants han identificat aquests estímuls, d'un i altre continu, com a interrogativa parcial. Així, pel que fa al continu creat a partir de la interrogativa parcial, el percentatge d'identificació com a parcial ha estat d'un 97% per a l'estímul 1, l'estímul original, i d'un 85% per a l'estímul 2. Pel que fa al continu creat a partir de la interrogativa absoluta, el percentatge d'identificació com a parcial ha estat d'un 93% per a l'estímul 1 i d'un 73% per a l'estímul 2. Les freqüències que van des dels 248 Hz fins als 263 Hz (estímuls 4-5) representen la categoria «pregunta absoluta», ja que un percentatge alt dels participants han identificat aquests estímuls, d'un i altre continu, com a interrogativa absoluta. És a dir, pel que fa al continu creat a partir de la interrogativa parcial, el percentatge d'identificació com a absoluta ha estat d'un 80% per a l'estímul 4 i d'un 84% per a l'estímul 5. En relació al continu creat a partir de la interrogativa absoluta, el percentatge d'identificació com a absoluta ha estat d'un 87% per a l'estímul 4 i d'un 94% per a l'estímul 5, l'estímul original. Així, es comprova que un petit canvi en l'altura tonal de la pretònica provoca canvis substancials en la interpretació de l'enunciat.

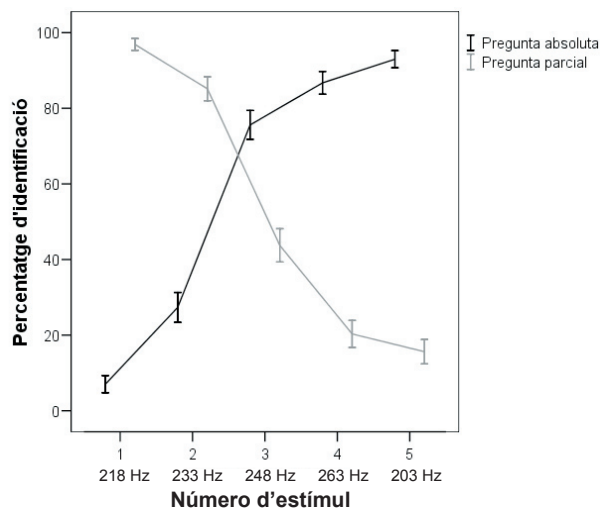


Figura 9. Funcions d'identificació dels continus creats a partir de la pregunta absoluta (en negre) i a partir de la pregunta parcial (en gris). Les barres d'error representen l'error estàndard de la mitjana.

La transició entre les dues categories correspon a la franja de 218-248 Hz perquè és aquí on el percentatge d'identificació és més proper al 50%. No obstant això, si observem acuradament els gràfics, veiem que el límit exacte entre les dues categories estaria ubicat entre els 218 Hz (estímul 2) i els 233 Hz (estímul 3), perquè és entre aquests dos estímuls on la diferència en el percentatge d'identificació és més gran. Observeu també que les respostes als dos continus es comporten de manera diferent.³ Això ho notem en dos aspectes. Primer, en el continu creat a partir de la pregunta absoluta, el tercer estímul té un alt percentatge de respostes «pregunta absoluta», mentre que en l'altre continu, el percentatge d'identificació el trobem al 50% per a aquest estímul. Segon, observem també que l'estímul 5 creat a partir de la pregunta parcial té un percentatge més alt de respostes «pregunta parcial» que el que s'esperaria. Hem de recordar que el límit real entre les categories, com hem dit abans, estaria localitzat

3. Això ho afirmem tenint en compte que el tipus de respostes que s'obtenen mitjançant aquesta tasca (respostes binàries) hauria de donar resultats simètrics, és a dir, l'esperable seria que si per exemple l'estímul 1 del continu creat a partir de la interrogativa parcial ha rebut un 97% de respostes «pregunta parcial», l'estímul 1 del continu creat a partir de la interrogativa absoluta rebí un 3% de respostes «pregunta absoluta».

entre els 218 i els 233 Hz. Així, l'estímul 1 i l'estímul 2 formarien part de la categoria «parcial» i l'estímul 3, 4 i 5 de la categoria «absoluta». I això sembla que és el que passa, almenys en el continu creat a partir de la interrogativa absoluta. No obstant això, fixem-nos que en el continu creat a partir de la interrogativa parcial, no és tan clar que l'estímul 3 pertanyi a la categoria «absoluta», ja que té un alt percentatge de respostes «parcial» si el comparem, per exemple, amb els estímuls 4 i 5 d'aquest mateix continu. Conseqüentment, l'estímul 3 rep un percentatge d'identificació que no l'ubica ni en una categoria ni en l'altra, sinó enmig de totes dues. Especulem que aquesta diferència en la ubicació estricta del límit entre les dues categories podria ser causada per la presència de l'accent en la partícula interrogativa del continu creat a partir de la interrogativa parcial. Recasens (1991: 105) ja va apuntar que la vocal neutra balear té una dispersió acústica més reduïda en posició tònica que en posició àtona. Els resultats d'un experiment de producció (Vanrell 2006a) en què s'extragueren les mitjanes dels valors d'F1 i F2, F0 i durada de les partícules interrogatives *quel què* de quatre-centes cinquanta interrogatives (dues-centes vint-i-cinc interrogatives parcials i dues-centes vint-i-cinc interrogatives absolutes) produïdes per cinc parlants de mallorquí, demostraren que entre les partícules *quel què* hi havia diferències relativament petites de qualitat vocàlica (F1), de freqüència fonamental i diferències opcionals de durada.⁴ L'accent de la partícula interrogativa *què*, per tant, debilitaria l'efecte de l'altura tonal i faria que els oients identifiquessin l'estímul 3 d'aquest continu més com a «parcial» que el que s'esperaria en relació a l'altre continu.

Així mateix, l'alt percentatge d'identificació com a «parcial» per a l'estímul 5 creat a partir de l'estímul base parcial es podria explicar a partir d'un efecte similar que exerciria la partícula interrogativa accentuada.

Tot i que hi ha diferències clares entre les respostes als dos continus, és important emfasitzar que l'efecte de canvi entre les categories és força important, atès que les corbes tenen la forma sigmoide tot i l'efecte de la partícula interrogativa accentuada

4. Així, es va trobar: 1) que la partícula interrogativa accentuada, *què*, tenia la mitjana de freqüència fonamental més alta que la partícula inaccentuada; 2) un increment en la mitjana del valor d'F1, però no en F2, en la vocal de la partícula interrogativa accentuada; 3) diferències opcionals de durada entre les vocals de les dues partícules (accentuada i inaccentuada), opcionals en el sentit que aquest efecte era estadísticament significatiu en només tres dels cinc parlants que participaren a l'estudi; els resultats demostraren que la vocal era més llarga quan la partícula interrogativa era accentuada i més curta quan era inaccentuada.

en la percepció dels oients. El resultat de les proves estadístiques demostraren que hi ha diferències significatives entre les respostes de l'estímul 2 i l'estímul 3 del continu creat a partir de la pregunta absoluta, ja que pertanyen a categories diferents. I que, en canvi, pel que fa al continu creat a partir de la pregunta parcial, les respostes a l'estímul 3 són significativament diferents de les de l'estímul 2, però també de les de l'estímul 4. Això ho justifiquem pel fet que aquest estímul no pertanyeria a cap de les dues categories, sinó que estaria enmig d'una i altra, en la regió de canvi perceptiu.

6.2.2 Temps de reacció

A l'hora d'afirmar que un determinat contrast és categorial, no n'hi ha prou que els resultats de la tasca d'identificació tinguin un efecte clar de canvi de categoria, ja que aquest efecte podria ser induït pel tipus de tasca. Per això, alguns investigadors proposen el *temps de reacció* (o temps que triga l'oient a prémer el botó després de sentir l'estímul) per verificar que un determinat contrast és discret (Chen 2003; Falé & Faria 2006, en entonació). Segons Chen (2003), si les categories que es deriven dels resultats de la tasca d'identificació no són induïdes pel tipus de tasca, esperaríem que els subjectes necessitessin aproximadament el mateix temps per identificar estímuls que pertanyen a la mateixa categoria, mentre que necessitarien més temps per identificar estímuls que estan en la regió de canvi entre les categories. Es podria dir que els estímuls que pertanyen a la mateixa categoria serien menys exigents que els que estan enmig d'ambdues categories, en termes de càrrega cognitiva. La figura 10 mostra la mitjana del temps de reacció que tingueren aquests participants per a ambdós continus: el continu creat a partir de la interrogativa absoluta (barres negres) i a partir de la interrogativa parcial (barres grises).

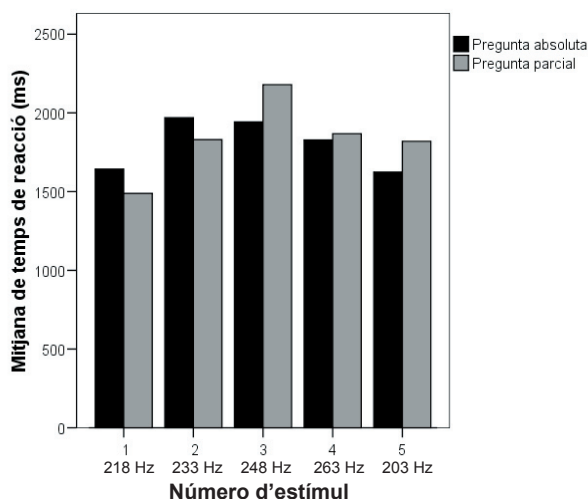


Figura 10. Mitjanes del temps de reacció del continu creat a partir de la interrogativa absoluta (barres negres) i a partir de la interrogativa parcial (barres grises).

Els resultats demostren que els oients són més ràpids a l'hora d'identificar els estímuls que pertanyen a la mateixa categoria i més lents a identificar els estímuls propers a la regió de canvi perceptiu. Observeu que trobem un clar pic en la mitjana dels temps de reacció corresponents al continu creat a partir de la pregunta parcial, mentre que en el continu creat a partir de la interrogativa absoluta, les mitjanes de temps de reacció dels estímuls 2 i 3 estan equilibrades, trobem així una mena de replà entre les dues mitjanes en comptes d'un pic. Això concorda amb els resultats de la tasca d'identificació en què vam trobar que el límit entre les categories estaria situat entre els estímuls 2 i 3 en els estímuls creats a partir de la interrogativa absoluta, però específicament a l'estímul 3 en el continu creat a partir de la interrogativa parcial. Conseqüentment, els estímuls 2 i 3 (creats a partir de la interrogativa absoluta) requereixen el mateix temps a ser identificats perquè ambdós flanquegen la regió de frontera entre les dues categories, mentre que l'estímul 3 (del continu creat a partir de la interrogativa parcial) és el que requereix més temps a ser identificat perquè roman ben en el centre de la regió de frontera entre les dues categories. Els resultats de les proves estadístiques demostraren que no hi havia diferències significatives entre el temps de reacció dels estímuls 2 i 3 creats a partir de l'estímul base de la pregunta absoluta,

però sí que n'hi havia entre el temps de reacció de l'estímul 3 i la resta d'estímuls del continu creat a partir de la interrogativa parcial, atès que està en la zona de canvi perceptiu entre les dues categories.

6.2.3 Tasca de discriminació

Recordem que els materials de la tasca de discriminació estaven formats per parells d'estímuls en ordre AB (greu-agut), parells d'estímuls en ordre BA (agut-greu) i parells d'estímuls iguals, i que els oients havien de dir si els estímuls que sentien eren «iguals» o «diferents».

La figura 11 mostra el percentatge de respostes «diferents» als diferents parells d'estímuls corresponents al continu creat a partir de l'estímul base «pregunta absoluta». Les respostes als parells AB estan en gris pàl·lid (respostes «diferents» a parells d'estímuls que eren diferents i en què el segon estímul, l'estímul B, tenia el valor tonal del pic 15 Hz més alt que el primer estímul, l'estímul A); les respostes als parells BA estan en gris fosc (respostes «diferents» a parells d'estímuls que eren diferents i en què el segon estímul, l'estímul A, tenia el valor tonal del pic 15 Hz més baix que el primer estímul, l'estímul B); i les respostes als parells AA estan en negre (respostes «diferents» a parells formats per estímuls idèntics). El percentatge de respostes «diferents» als parells que de fet eren diferents (AB i BA) s'indiquen mitjançant els punts que hi ha entremig dels estímuls adjacents. En canvi, el percentatge de respostes «diferents» als parells que eren iguals (AA) estan representats sobre el número d'estímul concret. Observeu que el valor en hertzs que apareix sota el número de l'estímul a l'eix d'abscisses fa referència al valor de freqüència fonamental del pic abans de la baixada final. Així, per exemple, el punt mitjà entre l'estímul 1 i l'estímul 2 representa el percentatge de respostes «diferents» al parell format pels estímuls 1 (el pic del qual té el valor de 203 Hz) i 2 (amb el pic a 218 Hz). Si el punt forma part de la corba AB, això voldrà dir que els participants primer sentiren l'estímul que tenia el valor del pic més greu i, a continuació, l'estímul que tenia el valor del pic 15 Hz més agut. En canvi, si el punt forma part de la corba BA, el primer estímul és el que té el valor del pic més agut i, en canvi, el segon té el pic 15 Hz més greu.

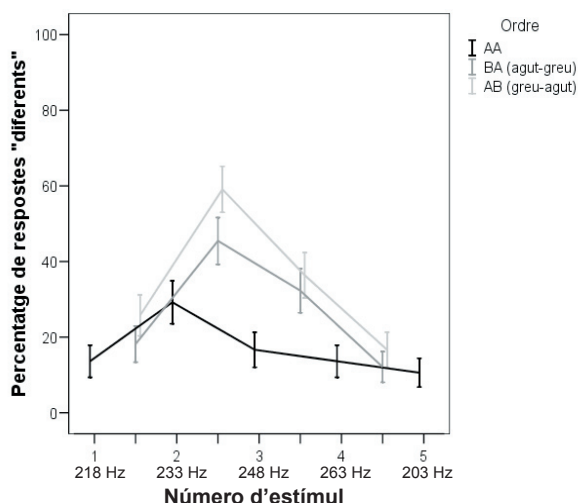


Figura 11. Percentatge de respostes «diferents» per als parells que eren diferents (en ordre AB i BA) i per als parells que eren iguals (AA) del continu creat a partir de la interrogativa absoluta. Les barres d'error representen l'error estàndard de la mitjana.

Veiem dos pics de discriminació als parells que es corresponen amb els estímuls 2-3, 218 vs. 233 Hz (parell AB) i 233 vs. 218 Hz (parell BA). Els resultats d'identificació havien suggerit que aquesta franja representava, precisament, la frontera entre les dues categories. Els resultats de les proves estadístiques confirmaren que el pic més important de discriminació està en la corba AB (ordre greu-agut), perquè hi ha diferències significatives entre el parell que representa el pic, el parell format pels estímuls 2 i 3, i la resta de parells d'aquesta mateixa corba.

L'aspecte més interessant té a veure amb els parells AB. Observeu que el pic de discriminació en els parells AB, en què el segon estímul té el pic més alt que el primer, tenen un percentatge més alt de discriminació. Aquests resultats suggereixen que als oients els costa més discriminar un parell d'estímuls quan el segon és més baix en altura tonal que el primer. Efectivament altres estudis han posat al descobert la presència d'*asimetries* relacionades amb els resultats de la tasca de discriminació. Aquestes asimetries en percepció tonal es donen quan la discriminació d'un canvi tonal presentat en una direcció és més fàcil que la discriminació del mateix canvi, però presentat en l'altra direcció. Els estudis que demostren la presència d'asimetries en

l'aplicació del paradigma de percepció categorial a contrastos d'altura tonal afirmen que dos contorns són més discriminables quan, comparant dos punts que pertanyen cada un a un d'aquests contorns, el segon punt comparat és més alt en freqüència fonamental que el primer.

La figura 12 mostra el percentatge de respostes «diferents» als parells d'estímuls corresponents al continu creat a partir de l'estímul base «pregunta parcial». Les respostes als parells AB estan en gris pàl·lid (respostes «diferents» a parells d'estímuls que eren diferents i en què el segon estímul tenia el valor tonal del pic més agut que el primer estímul); les respostes als parells BA estan en gris fosc (respostes «diferents» a parells d'estímuls que eren diferents i en què el segon estímul tenia el valor tonal del pic més greu que el primer estímul); i les respostes als parells AA estan en negre (respostes «diferents» a parells formats per estímul idèntics). Els punts que estan al mig dels estímul adjacents representen el percentatge de respostes «diferents» a estímul que eren de fet diferents i els punts que estan sobre el número de l'estímul en qüestió representa el percentatge de respostes «diferents» a estímul que eren iguals. Trobem novament a l'eix d'abscisses el valor en hertz del pic, és a dir, el valor més alt del to H, de cada estímul.

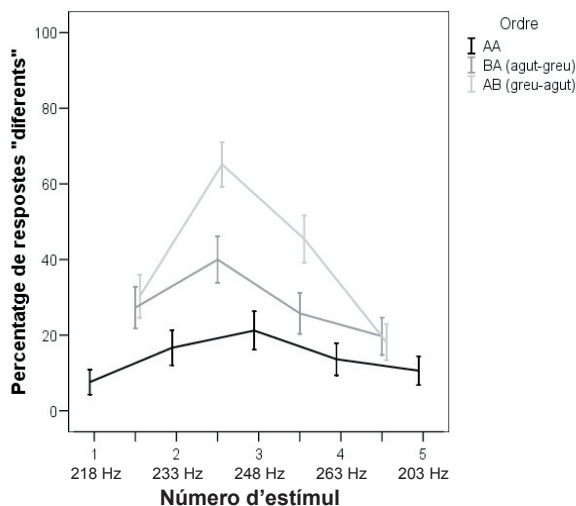


Figura 12. Percentatge de respostes «diferents» per als parells que eren diferents (en ordre AB i BA) i per als parells que eren iguals (AA) del continu creat a partir de la interrogativa parcial. Les barres d'error representen l'error estàndard de la mitjana.

Al parell AB que es correspon amb el parell d'estímuls 2 i 3 (218 vs. 233 Hz), podem observar un important pic de discriminació (el percentatge de respostes «diferents» arriba quasi ben bé al 70%). Els resultats de les proves estadístiques demostraren que hi ha diferències significatives entre les respostes a aquest parell i les respostes a la resta de parells d'ordre AB. Per això podem concloure que tot i que en la figura 12 veiem dos pics de discriminació, el pic més important és el que està format pel parell d'estímuls 2-3 en ordre AB (greu-agut).

Es confirma també el que ja havia suggerit la figura 11: sembla que els subjectes tenen més facilitat per discriminar canvis en la freqüència fonamental quan la direcció de canvi és d'un to greu a un to més agut que a l'inrevés.

Els resultats dels experiments d'identificació i discriminació de Vanrell (2006a) evidencien que els oients mallorquins fan un ús lingüístic categorial de les diferències de freqüència fonamental a l'hora de percebre les interrogatives absolutes com a oposades a les interrogatives parcials. Per una banda, els resultats de la tasca d'identificació demostren que és possible canviar el tipus d'interrogativa que perceben només manipulant l'altura tonal de la síl·laba pretònica des d'un to alt a un to extra alt i viceversa. Hem vist que la presència o absència de la partícula interrogativa accentuada en els dos continus no interfereix en la percepció categorial d'aquest contrast, atès que les corbes d'identificació continuen tenint forma sigmoide. Per altra banda, els resultats de l'aplicació del temps de reacció a la tasca d'identificació han demostrat que estem davant dues categories lingüístiques reals i no induïdes pel tipus de tasca, ja que, com s'esperava, els temps de reacció varen ser més breus en estímuls que pertanyien a la mateixa categoria i més llargs en estímuls que estaven entre les dues categories. A partir d'aquesta evidència es pot afirmar que la diferència en altura tonal de la síl·laba prenuclear és un indicatiu molt important que els oients mallorquins usen a l'hora de distingir les interrogatives absolutes de les parcials.

7. CONCLUSIÓ

Un dels pilars importants del *model mètric i autosegmental*, la tipologia d'accents tonals, prediu que l'alineació relativa dels moviments melòdics amb les síl·labes accentuades pot crear contrastos fonològics en l'entonació de diferents llengües. En

aquest article hem analitzat alguns dels contrastos fonològics que trobem en l'entonació del català. Per una banda, hem exemplificat el paper distintiu que té l'alineació dels tons respecte de l'estructura mètrica en l'entonació del català central. Hem vist com la diferència bàsica entre l'entonació de les oracions interrogatives absolutes i les parcials, així com entre les oracions imperatives i les exhortatives, rau en l'alineació dels tons.

Per altra banda, també hem comentat un dels aspectes més controvertits del model, que és l'estatus del camp tonal. Encara que la hipòtesi autosegmental consideri que les variacions de camp tonal no tenen rellevància fonològica, exemples de diverses llengües, entre elles el català, demostren com algunes distincions d'altura tonal que no són estrictament L i H poden tenir un paper fonològic clar. L'estudi de Vanrell (2006a) ha demostrat, mitjançant l'aplicació del paradigma de la percepció categorial, que la identificació d'un enunciat com a oració interrogativa absoluta (*¿Que l'hi duries?*) o parcial (*¿Què li duries?*) depèn de petites diferències d'altura tonal del to H associat a la síl·laba pretònica. Així doncs, malgrat els avantatges de l'anàlisi mètrica i autosegmental per a copsar els contrastos fonològics de l'entonació en diferents llengües, el model està en contínua fase de revisió i necessitem més treballs de tipologies de llengües diferents per anar configurant un model que pugui ser adequat per a una caracterització general de la fonologia entonativa.

En resum, si reprenem la qüestió amb la qual iniciàvem l'article, sobre si l'estudi de l'entonació pot fer servir els mateixos criteris d'anàlisi que utilitza la fonologia segmental, la resposta és que una bona part del sistema entonatiu d'una llengua es regeix pel mateix tipus de comportament que els contrastos segmentals. L'aplicació del paradigma de la percepció categorial al contrast exemplificat pel mallorquí ens demostra que un petit canvi en l'altura del to és capaç de generar oposicions distintives o de produir diferències de significat.

PILAR PRIETO
MARIA DEL MAR VANRELL
Universitat Autònoma de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BARTELS, C. & KINGSTON, J. (1994) «Salient pitch cues in the perception of contrastive focus», dins P. Bosch & R. van der Sandt, eds., *Focus & Natural Language Processing, Proceedings of the Journal of Semantics Conference on Focus*, IBM Working Papers, pp. 11-28.
- BECKMAN, M. & PIERREHUMBERT, J. (1986) «Intonational Structure in Japanese and English», *Phonology Yearbook*, 3, pp. 15-70.
- BONET, E. & LLORET, M. R. (1998) *Fonologia catalana*, Barcelona, Ariel.
- BOERSMA, P. & WEENINK, D. (2005) *Praat: doing phonetics by computer* (Versió 4.3.01). [<http://www.praat.org/>]
- CALHOUN, S. (2004) «Phonetic Dimensions of Intonational Categories - the case of L+H* and H*», dins B. Bel & I. Marlien, eds., *Speech Prosody 2004*, Nara, Japan, ISCA Archive, pp. 103-106.
- CASPERS, J. (1998) «Who's next? The melodic marking of questions vs. continuation in Dutch», *Language and Speech*, 41, pp. 371-394.
- CHEN, A. (2003) «Reaction time as an indicator of discrete intonational contrasts in English», dins *Proceedings of Eurospeech 2003*, Geneva, ISCA Archive, pp. 97-100.
- CUMMINS, F., C. DOHERTY & L. DILLEY (2006) «Phrase-final pitch discrimination in English», dins R. Hoffmann & H. Mixdorff, eds., *Proceedings of Speech Prosody*, Dresden, TUDpress Verlag der Wissenschaften GmbH, pp. 467-470.
- D'IMPERIO, M. & D. HOUSE (1997) «Perception of questions and statements in Neapolitan Italian», dins G. Kokkinakis, N. Fakotakis & E. Dermatas, eds., *Proceedings of Eurospeech 1997*, Rhodes, Greece, ISCA Archive, pp. 251-254.
- FACE, T.L. (2005) «F0 peak height and the perception of sentence type in Castilian Spanish», *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana (RILI)*, III, pp. 49-66.
- FALÉ, I. & I. HUB FARIA (2006) «Categorical perception of intonational contrasts in European Portuguese», dins R. Hoffmann & H. Mixdorff, eds., *Proceedings of Speech Prosody*, Dresden, TUDpress Verlag der Wissenschaften GmbH, pp. 69-72.
- GHIÒ, A., C. ANDRÉ, B. TESTON & C. CAVE (2003) «PERCEVAL: Une station automatisée de tests de perception et d'évaluation auditive et visuelle», *Travaux*

- interdisciplinaires du Laboratoire parole et langage d'Aix-en-Provence*, 22, pp. 115-133.
- GUSSENHOVEN, C. (2004) *The Phonology of Tone and Intonation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GUSSENHOVEN, C. & A. RIETVELD (2000) «The behavior of H* and L* under variations in pitch range in Dutch rising contours», *Language and Speech*, 43, pp. 183-203.
- HUALDE, J. I. (2003) «El modelo métrico y autosegmental», dins P. Prieto, ed., *Teorías de la entonación*, Barcelona, Ariel, pp. 155-184.
- JUN, S., ed. (2005) *Prosodic Typology. The Phonology of Intonation and Phrasing*, Oxford, Oxford University Press.
- KOHLER, K. J. (1987) «Categorical pitch perception», dins U. E. Vks, ed., *Proceedings of 11th International Congress of Phonetic Sciences*, Tallinn, Academy of Sciences of the Estonian S.S.R., pp. 331-333.
- LADD, D. R. (1996) *Intonational phonology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LADD, D. R. & R. MORTON (1997) «The perception of intonational emphasis: continuous or categorical?», *Journal of Phonetics*, 25, pp. 313-342.
- MALMBERG, B. (1971) *Phonétique générale et romane*, La Haia i Paris, Mouton.
- MARTINET, A. (1960) *Éléments de linguistique générale*, Paris, Colin.
- MASCARÓ I PONS, I. (1986) «Introducció a l'entonació dialectal catalana», *Randa*, 22, pp. 5-38.
- PIERREHUMBERT, J. (1980) «The Phonetics and Phonology of English Intonation», tesi doctoral, Massachusetts Institute of Technology.
- PIERREHUMBERT, J. & M. BECKMAN (1988) *Japanese Tone Structure*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- PIERREHUMBERT, J. & S. STEELE (1989) «Categories of tonal alignment in English», *Phonetica*, 46, pp. 181-196.
- POST, B. (2000) *Tonal and Phrasal Structures in French Intonation*, The Hague, Holland Academic Graphics.
- PRIETO, P. (2001) «L'entonació dialectal del català: el cas de les frases interrogatives absolutes», dins A. Bover, M. R. Lloret & M. Vidal-Tibbits, eds., *Actes del Novè Col·loqui de la North American Catalan Society* (Barcelona 1998), Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 347-377.

- (2002a) *Entonació. Models, teoria, mètodes*, Barcelona, Ariel.
- (2002b) «Entonació», dins J. Solà *et alii*, eds., *Gramàtica del català contemporani*, Barcelona, Edicions 62, vol. I, pp. 395-462.
- (2003) «Scaling of H1 peaks in Spanish: evidence from five sentence types», presentat a *15th International Congress of Phonetic Sciences*, Barcelona, 3-9 d'agost.
- PRIETO, P., M. D'IMPERIO & B. GILI-FIVELA (2006) «Pitch Accent Alignment in Romance: Primary and Secondary Associations with Metrical Structure», *Language and Speech*, 48 (4), pp. 359-396.
- PRIETO, P., L. AGUILAR, I. MASCARÓ, F. J. TORRES & M. M. VANRELL (2007) CatToBI (Catalan Tones and Break Indices). [<http://seneca.uab.es/atlesentonacio/>]
- RECASENS, D. (1991) *Fonètica descriptiva del català*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- REMIJSEN, B. & V. VAN HEUVEN (1999) «Gradient and categorical pitch dimensions in Dutch: diagnostic test», dins J. J. Ohala, Y. Hasagawa, M. Ohala, D. Granville & A. C. BAILEY, eds., *Proceedings of 14th International Congress of Phonetic Sciences*, San Francisco, University of California, pp. 1865-1868.
- SCHNEIDER, K. & B. LINFERT, B. (2003) «Categorical perception of boundary tones in German», dins D. Recasens, M. J. Solé & J. Romero, eds., *Proceedings of 15th International Congress of Phonetic Sciences*, Barcelona, Causal Productions Pty Ltd, pp. 631-634.
- ULDALL, E. (1964) «Dimensions of meaning in intonation», dins D. Abercrombie, P. Fry, N. McCarthy & J. Trim Scott, eds., *In honour of Daniel Jones: Papers contributed on the occasion of his eightieth birthday*, London, Longman, pp. 271-279.
- VANRELL, M. M. (2006a) «The phonological role of tonal scaling in Majorcan Catalan interrogatives», treball d'Investigació, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona. [<http://seneca.uab.es/ggt/tesis.htm>]
- (2006b) «A scaling contrast in Majorcan Catalan interrogatives», dins R. Hoffmann, H. Mixdorff, eds., *Proceedings of Speech Prosody*, Dresden, TUDpress Verlag der Wissenschaften GmbH, pp. 807-810.
- (2007) «A tonal scaling contrast in Majorcan Catalan interrogatives» per aparèixer dins G. Elordieta, M. Vigário, ed., *Journal of Portuguese Linguistics* (special issue on Prosody of Iberian Languages).
- WOOD, S. (2005) *Praat for beginners* [Manual]. [<http://www.ling.lu.se/persons/Sidney/praat/>]

JOSEP MORAN I OCERINJAUREGUI

**ASPECTES SINTÀCTICS DE
L'OCCITÀ ANTIC COMPARATS
AMB ELS DEL CATALÀ**

INTRODUCCIÓ

És ben sabut que una de les diferències més paleses entre el català medieval i la llengua dels trobadors és la manca de declinació nominal en català. En aquesta llengua no apareixen les formes específiques de nominatiu en funció de subjecte o de vocatiu si no és per influència occitana, i només en alguns documents en català arcaic podem trobar genuïnament el nominatiu singular en funció d'atribut (Bastardas 1995). Els catalans, que no estaven habituats a la declinació occitana i francesa, devien trobar estranyes i confusionàries les formes de singular amb desinència *-s* de nominatiu singular, però més encara els plurals sense *-s*, és a dir, les formes occitanes de nominatiu plural.

Per il·lustrar aquesta diferència ens basarem en primer lloc en l'homilia III de les Homilies de Tortosa, contemporànies de les d'Organyà, del final del segle XII o del començament del XIII (Moran 1990: 94-97 i 124-137; Soberanas & Rossinyol, eds., 2001). Aquesta homilia correspon a la festivitat dedicada llavors a la Purificació de Santa Maria i ara a la Presentació del Senyor, dita popularment *de la Candelera* (2 de febrer). El text d'aquesta homilia, originàriament en occità, i més concretament en provençal, presenta una refecció i traducció parcial al català en el manuscrit de Tortosa a partir del començament, en la darrera línia de la pàgina 5; tota la pàgina 6 i parcialment la 7 i la 8 foren gratades i reescrites en català, però les línies de l'escriptura nova, en català, no coincideixen amb les antigues, de manera que podem llegir parcialment el text primitiu, en occità, i contrastar-lo amb la versió catalana, quasi contemporània de l'occitana primitiva.

L'altra comparació la farem entre la part comuna de l'homilia v de Tortosa, en versió occitana, i la iv d'Organyà, en versió catalana, que són dedicades al Dimecres de Cendra.

HOMILIA III DE TORTOSA

Respecte de l'homilia III de Tortosa, podem observar en primer lloc que la mateixa mà que probablement va escriure la part catalana d'aquest sermó va esmenar el nominatiu plural subjecte occità «*li colom* [...] van [...]» (p. 7) per «*los coloms* [...] van de dos en dos [...]». El text català d'aquest sermó no manté generalment la declinació occitana, bé que en presenta algunes reminiscències en les fórmules més corrents que no induïen a confusió. En aquest sentit, podem contrastar la frase catalana «*seinors, zo diut sen Luch*» (5.25), amb una altra d'occitana d'aquests sermons: «*aujaz, senhor, co nos amonesta sains Pauls l'apòstols*» (9.6-7). En primer lloc, tenim una fórmula d'interpel·lació en plural que en el text català es troba amb la desinència *-s* provinent de l'acusatiu plural *seinors*, que correspon en el text occità a *senor*, en cas de nominatiu-vocatiu plural. I aquesta forma *seinors*, es repeteix en tot el text català: 6.19, 6.20, 8.24. Veiem a continuació que el subjecte *sen Luch* de la frase catalana no presenta la desinència *-s* del nominatiu singular; però aquesta desinència és present en el subjecte del text occità *sains Pauls l'apòstols*. En català només es conserva alguna relíquia del nominatiu de la tercera conjugació llatina, probablement perquè no presentaven la desinència *-s* i, per tant, no es podia confondre amb el plural. N'és una mostra la forma *hom* (HOMO), encara usada avui en català dialectalment i literàriament com a subjecte personal indeterminat; en aquest text català apareix (*h*)*om* com a subjecte en oració copulativa «aquest *om* era [...]» (6.7) o (6.10), però la forma *home*, derivada de l'acusatiu HOMINEM, també es troba en lloc del nominatiu en funció clara d'atribut: «qui és ver Déu e ver *home*» (7.5), i en funció de subjecte del verb *ésser* amb valor intransitiu d'estat: «[...] era un *home* en Jherusalem» (5.6-7). Respecte de la frase amb subjecte en nominatiu «*séner Deus* [...] perdona al teu serv» (6.14), és possible que el nominatiu *séner* fos una forma genuïnament catalana més o menys fossilitzada perquè ja hem dit que en català s'han mantingut algunes formes provinents de nominatius singulars llatins de la 3a conjugació que no presentaven *-s* o que la van eliminar aviat (*serp, drac, pare, prever*, etc.), però el nominatiu singular *Deus* amb *-s*, crec que és una forma occitana (com en

la frase «*Deus no-s devis*», 7.1), encara que hagi tingut alguna presència en documents catalans medievals per influència occitana; en aquest sentit, podem veure que en la frase citada anteriorment, «qui és ver *Déu* e ver *home*», la forma *Déu* derivada de l'acusatiu singular es troba, com *home*, en clara funció d'atribut.

En la frase «ara seinors preguem N.S. *tuit* ensems» (8.24-25), el nominatiu plural *tuit* és també de procedència occitana, malgrat que aparegui en documents catalans medievals per influència d'aquella llengua. N'és una prova el fet que figuri en el text de les Homilies d'Organyà amb una funció clara de règim: «en aquel loc cessaren les lengues *de tuit*» (2v4).

Altres subjectes o predicatius, que en occità disposen de formes de nominatiu, en aquest text català es troben sense flexió casual: «*tres* (occ. *trei*) coses son e-l lum» (6.28); «aquest hom era *just*» (occ. *justz*) (6.7); «fo *ofert*» (occ. *ofertz*) (8.26).

HOMILIA V DE TORTOSA I IV D'ORGANYÀ

La segona comparació i contrast d'aquesta diferència quant a la declinació la podem establir entre el text provençal de l'homilia V de Tortosa i l'homilia IV d'Organyà, ambdues dedicades al Dimecres de Cendra, que presenten una part que té un origen comú (encara que no una dependència immediata entre elles); la de Tortosa manté la versió occitana mentre que la d'Organyà és traslladada al català, de manera que es pot establir un paral·lelisme entre ambdues versions. Així, tenim en primer lloc:

T: *Sennor*, aujaz que Nostre S. nos [...] apela dolsament [...] (p. 12).

O: S., audir e entendre devem Nostre S. [...] e com nos apelà dolzament [...] (4v16-17).

T: *Sennor*, bon és altrui avers a penre, [...] (p. 13).

O: S., bo és altrui aver a pendre, [...] (5r22).

El text de Tortosa presenta en el nominatiu-vocatiu plural *Sennor* 'senyors'. El d'Organyà en aquests casos només presenta la inicial S., però en Organyà I trobem *senniors* en aquesta funció: «*Senniors*, aizò vol dir e mostrar [...]» (1v4).

Una altra forma de nominatiu plural no sigmàtica en el text occità contrasta amb la forma catalana amb -s:

T: et i laissa un pertús per on *li lairó* lai intron (p. 12).

O: e i laxa un trauc on entran *los laires* (5r9).

Com hi podem observar, la forma occitana *lairó* no presenta *-s*, però sí *o* tònica provinent del nominatiu plural LATRONE(S) de la tercera declinació imparasil·làbica, mentre que la catalana *laïres* presenta *-s* analògica afegida a una solució de tipus occità del nominatiu singular del llatí LATRO.

Unes altres mostres d'aquest contrast; en primer lloc, tenim:

T: Quia de corde exeunt cogitaciones male, [...] e *tug li mal* del món (p. 12).
O: Del cor ixen males cogitacions [...] e *tots los mals* del món (4v22-23).

On el subjecte plural de la frase és en nominatiu: *tug li mal*, en la versió occitana de Tortosa, mentre que apareix traduïda en cas universal en la catalana d'Organyà: *tots los mals*.

A continuació hi ha un paral·lelisme ben curiós:

T: de *trastot són peccat* si deu a Deu tornar (p. 12).
O: de *tots sos peccads* si deu on partir (5r4),

on veiem que el sintagma occità *trastot son peccat*, en singular, dins un complement preposicional, és a dir, de règim, fou interpretat per l'escrivà català com si fos de plural: *tots sos peccads*, en què podia influir el sentit de pluralitat del text occità.

Uns altres paral·lelismes, ben significatius, es troben en les frases següents:

T: car si pren sa penitencia d'un peccat que aja fait *d'homen* que aja mort [...] (p. 12).
O: car si pren *om* penitència de sos peccats, si-ls à fait *d'om* que aja mort [...] (5r4-5),

on podem veure que en Tortosa apareix correctament la forma de règim: *d'homen*, mentre que en el text català s'aplica la forma *om* provinent del nominatiu tant en funció de subjecte (*pren om*), com funció de règim (*d'om*).

El mateix fenomen apareix en:

T: *Quals pros* és *ad ome* [...]? (p. 12) T: lo peccat *ad òmen* (p. 13).
O: *Qual prod* és *ad om* [...]? (5r8) O: lo peccat *ad om* (5r20),

on el traductor català interpreta bé la forma de singular occitana *Quals*, que tradueix *qual*, però també aquí aplica la forma *om*, provinent del nominatiu, amb funció de

règim, que contrasta amb l'occitana *adome(n)*. És clar, doncs, que la forma *om* en català, provinent del nominatiu, es troba desfuncionalitzada quant al cas.

El nominatiu sigmàtic *Déus* apareix en:

T: zo diz que *Déus* non perdona pas lo peccat ad homen (p. 13).
O: Aizò dix que no perdonaria *Déus* pas lo peccat ad om (5r19-20),

on podem veure que la forma *Déus* es manté en el text català. Es tracta d'un nom que no presentava pas ambigüitat amb una possible forma de plural.

Però sí que veiem traduïdes les formes sigmàtiques de present en les oracions següents:

T: Sennor, *bon* és altrui *avers* o penre, mais *mals* és a rendre (p. 13).
O: S., *bo* és altrui *aver* a pendre, mas *mal* és a rendre (5r21-22),

on, a més d'observar que en el text occità figura *bon* en lloc de *bons*, probablement per descuit del copista català (cf. amb *mals*), hi podem comprovar que els nominatius d'atribut *avers* i *mals* són traduïts per les formes catalanes universals *aver* i *mal*.

I també en:

T: que *uns monges* quant dec morir devezí tot son aver [...] e per aquels dos besans dec esser perduz, [...] (p. 13).
O: que *u(n) monge* fo e quan se dec morir, devezí tot son aver [...] e per aquels dos besans deg esser perdud en infern [...] (5r23).

És evident que per a un catalanoparlant no versat en la llengua occitana aquestes formes sigmàtiques de nominatiu singular es confonien amb les del plural respectiu.

Quant a la morfologia verbal, podem observar que la forma de present occitana *diz* (< DICIT), en present històric, és interpretada en el text català com si fos de perfet, i traduïda per *dix* 'digué' (< DIXIT):

T: Tornaz vos a mi, zo *diz* Nostre S. [...] (p. 13, pàssim).
O: Tornad-vos a mi, zo *dix* N.-S. [...] (4v18, pàssim),

que tradueix el text llatí de l'epístola del dia: «Haec dicit Dominus: Convertimini ad me...». El traspàs de temps ve propiciat pel fet que l'escrivà català devia sentir més pròximes fonèticament les formes *diz* (present en occità) i *dix* (passat en català), que no

pas *diz* amb *diu* (present en català), que llavors ja era la forma ordinària de present en català (veg. *zo diut sen Luch*, p. 5 del text català de Tortosa, amb *u* interlinear). Aquesta confusió de temps fou possible per la coincidència escrita, sense accentuació gràfica, de les formes de present del tipus *apela* amb la del passat feble *apelà*, en frases com:

T: e cosí nos *apela* dolsament (p. 12).
O: e com nos *apelà* dolzament (4v17).

És regular la concordança del participi dels temps compostos de perfet dels verbs transitius amb l'objecte directe:

T: E quals que *peccaz* ajam *faiz* entrò aici [...] (p. 13).
O: E quals que *peccads* aja om *faitz* entrò aizí [...] (5v8).

A més, trobem en el text català una forma verbal de 4a persona amb *-s*; no *fazams* (5v11), que contrasta no solament amb l'occitana corresponent; *fazam* (p. 13) sinó també amb les altres catalanes de la mateixa persona: *devem* (5v16), *trobam* (5r22-23), etc. És per això que pensem que la *-s* de *fazams* es tracta probablement d'un error del copista, però potser no podem descartar del tot que es tracti d'un arcaisme etimològic, provinent de FACIAMUS.

JOSEP MORAN I OCERINJAUREGUI
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BASTARDAS, J. (1995) «Els singulars en *-s* en el català preliterari: el cas atribut», dins *La llengua catalana mil anys enrere*, Barcelona, Curial, pp. 303-324.
- MORAN, J. (1990) *Les Homilies de Tortosa*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SOBERANAS, A. & A., ROSSINYOL, eds. (2001) *Homilies d'Organyà*, estudi d'Armand Puig i Tàrrach, Barcelona, Barcino.

Monogràfic
«Usos de la ironia en la literatura catalana contemporània»
coordinat per Carme Gregori i Ramon X. Rosselló

USOS DE LA IRONIA EN LA LITERATURA CATALANA CONTEMPORÀNIA

«La ironia necessita còmplices»
Joan Fuster, *Consells, proverbis i insolències*

PRESENTACIÓ

Al llarg de les darreres dècades, els estudis literaris dedicats a la ironia, tant en el camp teòric com en els treballs d'anàlisi d'autors i d'obres, han experimentat un auge creixent que, a hores d'ara, lluny de disminuir, encara es troben en plena etapa expansiva. Això es justifica pel protagonisme adquirit per la ironia, des del romanticisme, en la configuració del discurs literari; la seua capacitat d'adaptació als canvis i a les modes explica l'actualitat permanent del fenomen irònic, fins al punt de constituir un dels principals signes de la modernitat i estar present com a component essencial en la major part de les reflexions actuals sobre la postmodernitat.

És clar que ens referim a una concepció de la ironia que supera per totes les bandes els estrets límits del trop clàssic; per dir-ho amb Pere Ballart, la noció d'ironia que ens ocupa s'ha d'entendre com una autèntica modalitat discursiva capaç de superposar-se a tots els gèneres, i que vehicula una visió del món presidida per la paradoxa i el qüestionament constant de totes les manifestacions de la realitat (cf. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, p. 296). La relativitat i el distanciament que imposa la ironia protegeixen del maniqueisme, de la demagògia, de qualsevol adhesió o militància incondicional. Es converteix així, doncs, en una defensa de la

individualitat a través de la pràctica de la intel·ligència. D'altra banda, l'ambigüitat expressiva pròpia de la ironia exigeix la complicitat del lector, la seua participació activa, complementària, en la construcció del sentit del text.

Amb tot, l'elasticitat i l'amplitud del concepte d'ironia fan que resulte difícil d'aprehendre, de reduir a una única formulació consensuada per la totalitat dels especialistes: no és el mateix la ironia verbal que la de situació, la ironia socràtica que la romàntica, etc; d'altra banda, la diversitat d'enfocaments d'anàlisi —de la retòrica a la pragmàtica— posen l'èmfasi en aspectes diferents, encara que complementaris.

En la literatura catalana contemporània, la historiografia ha consagrat una sèrie d'autors com a representants emblemàtics de la literatura irònica: Josep Carner, Francesc Trabal, Joan Oliver, Llorenç Villalonga, Pere Calders, Joan Fuster, Quim Monzó, serien alguns dels noms que, d'una manera més constant, han estat identificats amb el signe distintiu de la ironia. En molts casos, però, la caracterització que se'n deriva no ultrapassa un estadi de vaguetat que fluctua entre el tret d'estil i la nota ideològica o l'actitud intel·lectual, sense passar a diseccionar i/o explicar la manera o maneres en què la ironia és present al text i en determina, concretament, el sentit. En moltes ocasions, encara, la ironia hi apareix com un terme pràcticament intercanviable, gairebé sinònim, sense més precisions, de mots com «humor» o «sàtira». Sens dubte, la ironia funciona com a eix vertebrador de la pràctica literària dels escriptors esmentats, més enllà de les diferències que els individualitzen i els fan originals. Però hi ha molta més ironia a les lletres catalanes de l'època contemporània de la que ja ha eixit a la llum; és a dir, pensem que les anàlisis en aquesta línia aniran posant al descobert la dimensió irònica —i, per tant, una determinada construcció de sentit— d'obres que fins ara han estat explicades *només* des d'una perspectiva estilística, ideològica, sociològica o històrica. L'adopció de la ironia com a enfocament d'estudi privilegiat imposa un angle de visió que permet obtenir una lectura dels textos que els descobreix aspectes inesperats i obliga a interpretar-los d'una manera nova.

En aquest sentit, el present monogràfic només té la pretensió de prestar una contribució modesta a un projecte que ha de ser necessàriament ambiciós: la revisió de la tradició literària catalana contemporània des de la perspectiva de la ironia, amb l'objectiu de trobar-hi els significats amagats i les poètiques disfressades, però també amb la voluntat d'esprémer totes les implicacions textuais que deriven dels usos de la ironia. El conjunt d'articles ara aplegats, doncs, vol sumar-se a aquest projecte i, per donar compte de l'amplitud i de la varietat dels seus objectius, planteja un recorregut

a través dels diferents gèneres amb la intenció d'oferir-ne un tast significatiu: la poesia actual de poetes de diferents generacions en actiu (Màrius Sampere, Pere Rovira, Perejaume, Jordi Llavina i Laia Noguera) en el treball de Pere Ballart; la ironia vinculada al concepte mateix de gènere de l'assaig, a l'exercici de l'adhesió incompleta en els grans assagistes catalans del segle XX, en l'article d'Antoni Martí Monterde; la ironia, és a dir, la cultura, en Llorenç Villalonga, a partir de la seua novel·la *Flo la Vigne*, en l'aportació de Vicent Simbor; i la lectura en clau metaficcional d'una obra teatral (*Elsa Schneider*, de Sergi Belbel) i d'una novel·la (*Estremida memòria*, de Jesús Moncada), en els treballs de Ramon X. Rosselló i Carme Gregori, respectivament. I, com a contribució a l'encara necessàriament oberta reflexió teòrica, el treball de Pierre Schoentjes, a partir d'imatges iròniques, sobre la simetria com a eix d'articulació de la ironia.

CARME GREGORI SOLDEVILA
RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València

PIERRE SCHOENTJES

ARABESQUES DES IMAGES DE L'IRONIE

COMPRENDRE L'IRONIE

L'ironie, qu'elle soit pratiquée à l'oral ou en littérature, n'exige pas qu'on souscrive à ce qu'elle exprime pour fonctionner. Elle suppose par contre qu'on emprunte son chemin. Si l'ironiste se montre satisfait lorsqu'il voit reconnaître son point de vue, l'essentiel toutefois réside ailleurs: sa première satisfaction découle du fait qu'on soit entré dans son jeu. C'est précisément ce que Vladimir Jankélévitch (1950: 51) observe lorsqu'il écrit que

l'ironie ne veut pas être crue, elle veut être comprise. C'est-à-dire «interprétée». L'ironie nous fait accroire non ce qu'elle dit, mais ce qu'elle pense; bonne conductrice, elle s'arrange pour que l'on croie ce qu'elle insinue ou laisse entendre; dans ses simulations mêmes elle n'oublie pas de nous mettre sur la bonne voie, elle fait le nécessaire pour qu'on devine ses transparents cryptogrammes.

Ce paragraphe, qui rappelle que l'ironie relève davantage de l'herméneutique que de la rhétorique, illustre aussi l'importance que prennent les images dès qu'il s'agit de circonscrire le phénomène qui nous intéresse ici. Jouant sur l'oxymore «transparent cryptogramme», Jankélévitch imagine l'ironie comme allusion qui demande à être «interprétée», décryptée, et, par le truchement d'une image plus concrète, comme celle qui joue le rôle de «conductrice» sur une «voie».

Les guillemets dont Jankélévitch entoure le mot «interprétée» montrent qu'il entend souligner que l'ironie demande à être «traduite». L'ironie dit quelque chose

de différent de ce qu'elle semble. Cela fait de l'ironiste quelqu'un qui parle une autre langue, venue d'un pays où la sincérité n'est pas la condition première de la prise de parole.

L'idée selon laquelle l'ironie a besoin d'être traduite est ancienne puisqu'elle est souvent implicite dans les approches des rhéteurs classiques. De manière plus explicite, on la retrouve dans les études universitaires, et de manière notable chez Wayne Booth, qui s'efforce de s'en affranchir dans un effort pour penser l'ironie différemment. Le critique de l'école de Chicago estime en effet que les métaphores obscurcissent le fonctionnement de l'ironie plutôt qu'elles ne l'éclairent (Booth 1975: 33).

Malgré sa méfiance déclarée, lui-même va pourtant faire appel aux images, et en premier lieu à celle de la reconstruction. Ce qu'il nomme les quatre étapes/marches («steps») de la reconstruction de l'ironie —et qui retrouvent un processus démêlé par Dekker (1965: 5) dans ses travaux sur l'ironie dans *L'Odyssee*— connaîtront un grand succès:

1. Le lecteur est invité à rejeter le sens littéral,
2. il envisage des interprétations ou des explications alternatives,
3. il prend pour cela une décision au sujet des connaissances ou des croyances de l'auteur,
4. il aboutit à une nouvelle signification en harmonie avec les croyances inexprimées que le lecteur a décidé d'attribuer à l'auteur (Booth 1975: 10 et sv).

La métaphore de la reconstruction, qui est visualisée dans *A Rhetoric of Irony* par des diagrammes explicatifs, est défendue de façon très argumentée, en cinq points. L'auteur (Booth 1975: 39) souligne en particulier ceci:

To talk in those terms about what we do makes it impossible to think of irony as something that can be fully paraphrased in non-ironic statement. The act of reconstruction and all it entails about the author and his picture of the reader becomes an inseparable part of what is said, and thus that act cannot really be said, it must be performed.

Booth rejetait l'idée de traduction parce qu'il imagine que celle-ci peut être trop mécanique. Choissant ici de mettre entre parenthèses les difficultés inhérentes à la traduction, le critique refuse qu'on aborde l'ironie comme une manière de dire «blanc» pour «noir» à la manière du traducteur qui écrit «black» lorsqu'il lit «noir».

La métaphore de la reconstruction permet d'autres développements encore. Les possibilités de sens que donne en anglais le mot «step» permettront à l'auteur de mettre en place une nouvelle métaphore, qui compte parmi les plus originales de l'univers de l'ironie: celle de la danse. Booth (1983: 729) considérera en effet que l'ironie, qui demande l'accord parfait entre l'auteur et le lecteur, peut être parfaitement décrite comme une «danse intellectuelle». Par le jeu des métaphores, un nouveau regard vient compléter le premier pour donner de l'ironie une compréhension plus riche et cela chez celui-là même qui affichait une méfiance par rapport aux images.

Le recours aux métaphores, illustré ici par des citations extraites de Jankélévitch ou de Booth, n'est pas une pratique exceptionnelle. La définition de l'ironie emprunte très volontiers la voie détournée des images pour arriver (plus vite?) à son but.

Il arrive d'ailleurs que certaines métaphores spécialement originales soient aussi particulièrement éclairantes. Lorsque dans *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, Kierkegaard s'efforce de préciser la démarche qui sera la sienne, il observe combien il est malaisé de saisir la personne de Socrate à travers les différents témoignages disponibles. L'ironie pratiquée par Socrate brouille le portrait du personnage à tel point que le projet même du *Concept*, qui est de comprendre l'ironie en comprenant Socrate, apparaît comme une tâche «aussi ardue que de peindre un lutin avec le bonnet qui le rend invisible» (Kierkegaard 1975: 11).

Socrate, l'ironiste par antonomase, devient ici un lutin, par le truchement d'une allusion à son physique peu avenant, tandis que l'ironie, qui est insincérité et dissimulation, prend la forme d'un bonnet magique qui soustrait le «vrai» Socrate à nos regards. L'image fait surgir le paradoxe: peindre Socrate, c'est peindre l'ironie... mais l'ironie est précisément ce qui rend Socrate insaisissable. Le portrait fait surgir le bonnet qui fait disparaître le portrait: tout savoir positif semble se refuser.

Nous aurons l'occasion de revenir aux images utilisées par Kierkegaard, je signale celle-ci en ouverture pour souligner la diversité des métaphores qui surgissent lorsque des écrivains, des philosophes ou des universitaires se penchent sur la question de l'ironie. Alors que les linguistes, dans la lignée des rhéteurs anciens, cherchent à saisir l'ironie dans des formules d'une forme, et parfois d'une précision, toute mathématique, les essayistes multiplient les portraits de l'ironiste en guide, traducteur, bâtisseur, danseur, lutin, ...

Douglas C. Muecke, qui est le fondateur des études universitaires contemporaines sur l'ironie, et dont *The Compass of Irony* (1969) reste aujourd'hui encore

une des meilleures introductions, a consacré à la question un article exploratoire en 1983. «Images of Irony» (1983) propose de distinguer plusieurs catégories d'images. Je les rappelle ici pour mémoire car cet article très dense est malheureusement trop peu connu.

Muecke distingue quatre catégories: I. les images verticales qui mettent l'accent sur le pouvoir de l'ironiste —avec Dieu comme ironiste suprême—; II. les images verticales qui insistent sur la souffrance de la victime —avec le Diable à la place de Dieu—; III. les images horizontales, qui rappellent l'interchangeabilité des positions respectives d'ironiste et de victime; et IV. les images labyrinthiques (ou protéennes), qui insistent sur l'instabilité du sens.

La première catégorie serait archétypale et liée à une distance qui implique une part de sadisme et de voyeurisme, la seconde renverse cette perspective et met l'accent sur la pitié, la troisième inclut les images ambiguës, le miroir, le double et la surface opaque tandis que la dernière fait appel au palais des glaces, au labyrinthe ou à l'idée de vertige.

J'ai eu pour ma part l'occasion d'aborder brièvement dans *Poétique de l'ironie* la question des images de l'ironie en distinguant, de manière plus générale que ne le faisait Muecke, entre celles qui me semblaient liées à l'ironie corrective traditionnelle et celles qui pointaient vers un univers littéraire plus contemporain (Schoentjes 2001: 197 et sv). Je m'interrogerai cette fois plus en détail et en deux temps. Je reviendrai d'abord sur certaines métaphores qui n'ont peut-être pas reçu toute l'attention qu'elles méritaient. Ce sera l'occasion de suivre certaines intuitions de Douglas C. Muecke: la nature même de l'image archétypale de l'ironie qu'il met en avant pose en effet une question importante. Je m'arrêterai ensuite à une série d'images réelles, des illustrations concrètes, utilisées par différents auteurs pour expliciter ce qui apparaît aujourd'hui comme la richesse majeure de l'ironie: l'ambiguïté du sens.

DE L'IMAGE ARCHÉTYPALE À L'ARABESQUE DE L'IRONIE

Partant d'une citation de Thomas Mann qui fait d'Apollon, le dieu de la distance, également le dieu de l'ironie, Douglas C Muecke (1983) propose de voir dans le rapport vertical, considéré de haut en bas, la matrice d'une ironie originelle: elle oppose un ironiste tout-puissant à une victime désemparée. L'information est

implicite dans l'article mentionné précédemment, mais il est clair que pour Muecke l'image archétypale de l'ironie renvoie d'abord à l'ironie situationnelle. Les exemples pris en considération illustrent en premier lieu l'ironie du sort: on le vérifie aisément lorsque le critique se tourne vers Connop Thirlwall. Cet auteur est en effet le premier à avoir réfléchi à l'ironie situationnelle, connue jusqu'alors sous l'appellation de péripiétie, en recourant au terme ironie.

Voici le passage concerné (Thirlwall 1833: II, 537), dont Muecke ne cite qu'un fragment:

Le poète dramatique est créateur d'un petit monde dans lequel il règne avec une emprise absolue. Il donne forme aux destinées des êtres imaginaires auxquels il accorde souffle et vie conformément à n'importe quel plan qu'il lui prend la fantaisie de choisir. Mais dès lors que ce sont des hommes dont il représente les actions, il réglera, s'il comprend son art, son administration sur les lois qu'il estime gouverner la vie des mortels. Rien de ce qui dans le courant de l'histoire de l'humanité éveille les sentiments n'est étranger à sa scène, mais comme il est confiné dans des limites artificielles, il lui faut accélérer le déroulement des événements et comprimer en peu d'espace ce qui d'habitude se trouve étalé sur une longue période, de telle sorte qu'une image fidèle de l'existence humaine puisse se concentrer dans son univers d'imitation. Lui-même cependant se tient à l'écart de cet univers. Le regard qu'il jettera sur son microcosme, et sur les créatures qui s'y meuvent, n'en sera pas un d'amitié humaine, ni un de tendresse fraternelle, ni un d'amour parental; ce sera le regard qu'il imagine être celui de la puissance invisible qui ordonne la destinée humaine quand il observe les hommes et leurs agissements.

Dans un contexte tout littéraire, Thirlwall envisage très explicitement la position de l'écrivain comme un créateur-ironiste, distant et impartial. Or, Muecke fait observer à juste titre que dans l'univers littéraire comme dans le monde réel, la place supérieure de l'ironiste est une position de pouvoir qui permet tous les abus. L'ironiste que Thirlwall imagine en juge se transforme quelquefois un bourreau et l'ironie originelle de Muecke a partie liée avec «le voyeurisme et le sadisme» (Muecke 1983: 399, cf. 406).

Il y a ici un enseignement capital à tirer dans ce domaine mal démêlé —au moins du point de vue de l'histoire du concept— du rapport entre ironie de situation et ironie verbale. Le dieu-organisateur de l'ironie du sort rejoint en effet l'ironiste qui a recours à l'antiphrase dans la mesure où tous deux se placent sur le terrain de la justice, ou de son contraire, l'injustice. De même qu'un spectateur peut se délecter en voyeur du spectacle d'Œdipe se précipitant de manière inéluctable dans le piège que lui tend le Sort, tel observateur prendra plaisir à entendre traiter un laideron de «belle femme». L'auteur-ironiste conduit son personnage à sa fin comme l'esprit ironique exécute une

victime. Ce n'est pas un hasard si les enfants préviennent à grands cris Guignol quand celui-ci se trouve sur le point de prendre un coup de matraque derrière la tête: ils ne tiennent pas (encore) à se faire les complices d'une vilénie qu'ils voient venir.

Muecke signale plusieurs exemples pour étayer sa vision selon laquelle le sadisme (de l'ironiste) et le voyeurisme (du lecteur/spectateur) sont liés à cette ironie qu'il nomme archétypale. Il signe en particulier une page très convaincante, mais fort déplaisante pour notre objet d'étude, dans laquelle il fait le portrait de l'ironiste en tortionnaire. Le critique rappelle, entre autres, combien certains noms d'instruments de torture sont ironiques, ou encore combien il est ironique de pendre quelqu'un de telle sorte qu'il meure les pieds éloignés du sol de quelques centimètres à peine. Force est de reconnaître qu'il entre effectivement une part de sadisme chez ces auteurs, et ils sont nombreux, qui font mourir leurs héros le jour de l'armistice ou qui précipitent sur leurs personnages les pires calamités au moment même où ils semblent sauvés ...

En dehors de l'univers littéraire, hélas, l'histoire récente nous a confirmé que l'ironie peut effectivement entrer comme composante dans la torture. Certaines photos qui mettent en scène le soldat américain Lynndie England dans la prison d'Abou Ghraib sont marquées du sceau de l'ironie. Sur ces clichés, la violence de la torture n'est pas toujours saisie à l'état brut, il arrive que le regard soit médiatisé par la mise en scène et le cadrage. La tristement célèbre photo qui montre la femme soldat tenant en laisse un prisonnier irakien contraint malgré lui à jouer le rôle d'un chien, est révélateur du rapport ironique qu'un tortionnaire peut entretenir avec sa victime. D'ailleurs, les militaires inculpés ont avancé pour leur défense que leurs actions n'étaient pas «sérieuses», mais qu'elles relevaient de la «blague». Défense inacceptable bien sûr, mais qui rappelle à propos deux données importantes. D'abord, et c'est le plus dérangeant, qu'il peut entrer un élément «ludique» dans la torture; ensuite, et cela est plus rassurant, que nous ne sommes généralement pas disposés à accepter qu'une ironie reçoive le label d'ironie si elle est manifestement mauvaise, comme c'est le cas ici. L'étiquette «ironie» semble réservée à ces ironies dont nous reconnaissons la valeur: plus qu'une simple description, le mot implique, dans ce contexte au moins, une valorisation.

Malgré la pertinence des exemples avancés, je ne suis pas enclin à considérer le rapport de distance vertical faisant appel à l'idée de pouvoir comme l'image archétypale de l'ironie. Plutôt que de faire appel à un contenu particulier, je chercherais l'origine plus volontiers dans une forme, qui suppose distance et renversement. Il me semble plus en particulier que l'image archétypale de l'ironie est liée, de manière beaucoup plus

neutre, à la notion de symétrie, dans un imaginaire humain dominé par des oppositions binaires. L'ironie du sort et l'ironie verbale, qui n'étaient pas liées historiquement, me paraissent se rejoindre en ce qu'elles impliquent des jeux de renversements symétriques, qui sont autant d'occasions de réaliser des variations sur un thème.

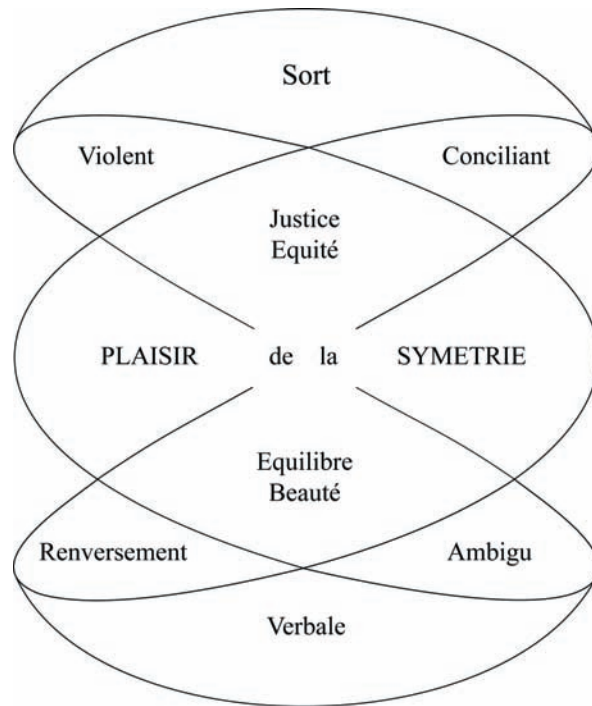
L'idée de symétrie permet d'assigner une place à plusieurs concepts qui apparaissent essentiels dans l'univers de l'ironie, à commencer par l'idée de justice; celle d'un Dieu ou d'un Sort qui tient en balance le bien et le mal, le bonheur et le malheur de l'homme. Dans ce contexte, il convient de revenir à chaque fois à l'important commentaire qu'Aristote consacre à la chute de la statue de Mitys, qui, en s'écrasant, tue le meurtrier de Mitys (9, 52a, 1-11):

la vraisemblance exclut que de tels événements soient dus au hasard aveugle. Aussi les histoires de ce genre sont-elles nécessairement les plus belles.

L'ironie verbale rejoint l'ironie situationnelle en ceci que comme cette dernière elle juxtapose par un jeu de symétrie «la beauté» et le laid, le «beau temps» et la pluie. Le langage permet, en disant la louange pour le blâme ou le monde idéal pour la réalité imparfaite, de créer un cadrage qui rapproche ce qui aurait dû rester à toujours jamais séparé. Il ne fait pas de doute que l'équilibre ainsi esquissé est source de plaisir pour l'ironiste comme pour son auditoire. Mais, et c'est ce que souligne le commentaire d'Aristote sur l'anecdote touchant Mitys, la satisfaction intrinsèque ne devient plaisir et beauté que lorsque la symétrie devient significative.

Si la statue était tombée sur un meurtrier quelconque, il n'y aurait pas eu lieu de s'interroger sur ce hasard arrivé à dessein. Le plaisir de l'ironie réside dans le fait que son jeu sur la symétrie est, potentiellement au moins, porteur de sens. La distance de l'ironie est profondeur: «du» sens est créé par la juxtaposition d'une cabane et d'un palais, de même qu'un orateur quelconque se servant de l'antiphrase même la plus banale gagne en épaisseur, en profondeur.

Je proposerais dès lors de présenter les images de l'ironie d'après une disposition en arabesque, qui est une des figures liées à l'ironie depuis le romantisme. Friedrich Schlegel, qui a réactualisé le concept autour de 1800, évoquait dans l'*Athenäum* «la confusion [...] organisée avec ordre et symétrie» (Schlegel 1967 t. 2 § 389: 238, cf. § 418: 244): par la contradiction interne qu'elle contient, comme par l'utilisation qu'elle fait de l'idée de symétrie, cette formule me semble parfaitement convenir à l'ironie.



Quand l'ironie renvoie à des arabesques de sens, on peut classer les images en les rattachant à ces mêmes volutes. L'illusion de mouvement que procure l'arabesque rappelle que les places ne sont évidemment pas figées, la mobilité de l'arabesque permet glissement et chevauchement.

LES IMAGES DU RENVERSEMENT

Les images qui s'appuient sur l'idée de renversement comptent parmi les plus fréquentes puisqu'on peut leur associer toute une série d'images qui reposent sur l'idée de dissimulation ou renvoient au jeu entre l'apparence et la réalité. Elles sont liées à l'ironie depuis bien avant le moment où celle-ci englobait l'ironie du sort et l'ironie verbale.

En dehors de tout contexte rhétorique, Platon considérait déjà Socrate comme l'ironiste par antonomase et *Le banquet* le compare à un Silène. Dans le «Prologue au

lecteur» de *Gargantua* (1534), Rabelais (1973: 37) s'appropriera l'image, et l'utilisation qu'il en fait compte aujourd'hui encore parmi les plus vivantes:

Alcibiade disait que tel était Socrate, parce que, ne voyant que son physique et le jugeant sur son aspect, vous n'en auriez pas donné une pelure d'oignon tant il était laid de corps et ridicule en son maintien: le nez pointu, le regard bovin, le visage d'un fou, simple dans ses mœurs, fruste en son vêtement, dépourvu de fortune, infortuné en amour, inapte à tous les offices de la vie publique; toujours riant, toujours prêt à trinquer avec chacun, toujours se moquant, toujours dissimulant son divin savoir.

Dans le contexte spécifique de l'analyse de l'ironie, Joseph Dane (1991: 18 et sv) a eu l'occasion de consacrer des pages importantes à l'utilisation qu'Érasme et Rabelais font de l'image du Silène. Ce n'est pas ici le lieu d'y revenir; on rappellera simplement que l'écart entre d'une part l'apparence misérable et l'ignorance (feinte?) de Socrate et de l'autre sa (prétendue?) sagesse est une source inépuisable de modulation de l'ironie.

Le masque, qui dissimule l'identité et crée un obstacle à la perception de l'authentique, apparaît dans un contexte similaire. Il permet d'imaginer une personnalité, une vérité plus profonde, qui se cache derrière une apparence trompeuse. De manière significative, Nietzsche (1970: 65) écrivait dans *Par-delà le bien et le mal* (1886):

«Tout ce qui est profond aime à se masquer; les choses les plus profondes ont même la haine de l'image et du symbole. La pudeur d'un dieu ne devrait-elle pas aimer à se pavaner sous la forme de son propre contraire? Problème scabreux.»

Quand la sagesse et la vérité ne se donnent pas immédiatement, se couvrent d'un masque ou d'un voile, quand elles supposent une recherche, elles peuvent apparaître comme plus authentiques. À la différence de la métaphore ou de l'allégorie, transparentes parce qu'elles exploitent les similitudes, l'ironie —opaque— établit une distance qui est porteuse de profondeur et de sens supplémentaire. L'ironie propose un sens rajouté qui naît déjà simplement de l'existence de la distance qu'il convient de parcourir pour aller de la surface à l'intérieur, de l'apparence à la réalité.

Une conception «humoristique» de l'ironie implique un blocage de la recherche du sens et limite les possibilités de signification, voilà pourquoi la plupart de ceux qui pensent l'ironie s'efforcent de la dépasser. L'ironie en littérature ou en philosophie est

celle qui met en place une herméneutique, et de ce point de vue, elle se situe à l'opposé du comique ou du rire. Le comique se donne d'emblée, ainsi qu'en témoigne le rire – la réaction physiologique qui le définit. Il surgit « irrésistiblement » comme aurait dit Bergson (1966: 56) qui dans *Le rire* (1899) rappelle à propos que pour Kant « Le rire vient d'une attente qui se résout subitement en rien ». Ce processus dans lequel se dissout le sens est à l'opposé de celui de l'ironie: les détours qu'elle emprunte, et le temps qu'il faut pour la suivre, offrent autant d'occasions pour le sens de se développer.

L'idée de développement, récurrente elle aussi dans les approches de l'ironie, a d'ailleurs donné lieu à une image de l'ironie qui s'appuie sur l'univers de la photographie. A ma connaissance, elle a été avancée la première fois en 1913 par Randolph Bourne dans un important article paru dans *l'Atlantic Monthly*, intitulé "The Life of Irony". La photographie, qui s'est alors popularisée depuis peu, invite à des rapprochements que la banalisation ultérieure de la pratique n'autorisera plus (Bourne 1913: 360):

The ironical method might be compared by the acid that develops a photographic plate. It does not distort the image, but merely brings clearly to the light all that was implicit in the plate before. And if it brings the picture to the light with values reversed, so does irony reveal in a paradox, which is simply a photographic negative of the truth, truth with all the values reversed. But turn the negative averse so slightly so that the light falls upon it, and the perfect picture appears in all its true values and beauty. Irony, we may say then, is the photography of the soul. The picture goes through certain changes in the hands of the ironist, but without these changes, the truth would be simply a blank, unmeaning surface. Similarly the irony insists always on seeing things as they are. He is a realist, whom the grim satisfaction of seeing the truth compensates for any sordidness that it may bring along with it. Things as they are, thrown against the background of things as how they ought to be.

L'image et son commentaire sont séduisants parce que tout en partant d'un renversement conventionnel, inspiré par la définition traditionnelle de l'ironie comme manière de dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre, Bourne invite à dépasser le simple renversement noir/blanc. Une certaine dynamique se dégage des jeux d'éclairage sur le négatif photographique; elle suggère des nuances qui dépassent la simple substitution d'une affirmation par son contraire. La référence à la photographie apporte des nuances nouvelles aux images anciennes qui disaient l'apparence pour la réalité. Aujourd'hui comme hier ces images du renversement s'efforcent de montrer comment l'ironie participe d'une recherche de la vérité sur les êtres et sur le monde.

VIOLENCE DE L'IRONIE

Dans un contexte éthique, où est née avec Aristote la réflexion sur l'ironie, l'ironiste se voit régulièrement reprocher son manque de sincérité. L'ironiste enfreint en effet l'attente qu'on a en Occident de l'homme honnête, celui des anciens comme le chrétien, et selon laquelle il convient de se montrer comme on est et de parler selon ses convictions. L'ironiste n'est excusé — lorsqu'il l'est — que dans la mesure où contrairement au vantard il ne tire pas un profit matériel de son attitude. Dans l'univers des idées où semble se mouvoir l'ironiste, l'infraction au principe de sincérité semble de moindre portée. Elle peut même jouir d'une certaine sympathie, qui explique sans doute que, globalement, l'ironie soit bien considérée.

Toutefois, certaines réserves s'expriment régulièrement à l'encontre de l'ironiste sur d'autres bases que celle de la morale de la sincérité. C'est peut-être le cas en particulier en France, où la tradition intellectuelle, qui n'a pas été marquée par l'ironie romantique, oppose volontiers l'ironie à l'humour. Or, comme beaucoup d'oppositions, celle-ci sert avant tout à valoriser un des deux termes, dans ce cas précis l'humour.

J'en donnerai ici pour preuve deux citations d'auteurs qui, à première vue, ne semblent pas disposés à reconnaître à l'ironie une place dans leur œuvre. Claude Simon et Leslie Kaplan sont des écrivains très différents, mais qui réagissent en Français à la question du rôle de l'ironie dans leurs romans. Le dernier prix Nobel de littérature en France récuse le terme d'«ironique» qu'Antony C. Pugh (1985: 7-8), un spécialiste anglo-saxon, met en avant pour qualifier son œuvre:

I prefer «distancing» to «dissociation». It is not my intention to conceal myself from the reader. I don't much like irony. Irony is cruel — it is a French defect; I prefer humor. But once again, what you call «irony» or «parody», is a way of showing how, always, reality is stranger than fiction.

Il est certain qu'une partie du malentendu perceptible dans cette réplique découle du fait que Pugh et Simon pensent l'ironie à travers des traditions différentes. En simplifiant on pourrait dire que Pugh la pense à travers Sterne et Byron, tandis que Simon songe lui à Pascal et à Voltaire. Plus récemment, la romancière Leslie Kaplan, pourtant très familière de l'univers anglo-saxon, répondait presque dans les mêmes termes à une question identique (Guichard 2000):

Non, pas de l'ironie. J'espère qu'il y a de l'humour, mais il n'y pas d'ironie dans ce roman. Parce que l'ironie est toujours du côté d'une certaine méchanceté. L'humour, c'est se placer autrement par rapport à la réalité.

Evidemment ces réponses constituent des réactions spontanées et on pourrait leur opposer des affirmations moins immédiates qui vont dans un sens contraire. Ainsi celle de Camus qui, étonné que l'on n'aborde pas davantage son œuvre par le biais de l'ironie écrivait dans ses *Carnets*: «Toute mon œuvre est ironique» (Camus 1964: 317). Mais dans leur immédiateté même les réponses de Simon et de Kaplan témoignent de ce qu'en France il peut exister une certaine méfiance par rapport à l'ironie en raison de sa réputation d'agressivité. Ces réactions, qui sont aussi des définitions de l'humour et de l'ironie, sont caractéristiques du monde français qui, interrogé à brûle-pourpoint sur l'ironie, pense l'ironie comme l'arme de la satire.

L'image de l'ironie comme arme est en effet une des plus banales. J'en ai donné plusieurs exemples dans *Poétique de l'ironie*, je ne les reprendrai pas ici, me contentant de rappeler que la référence à l'arme surgit fréquemment lorsqu'il s'agit de condamner la pratique. Dans une violente diatribe contre l'ironie, prononcée lors d'une remise de prix, le Chanoine Reynaud écrivait en 1922 (1922: 15):

En fin de compte, le rire et l'ironie, armes utiles pour les travaux de sape, instruments de démolition, ont-ils jamais rien édifié? Ils attaquent, j'y souscris [...] aident-ils à la perception du vrai et du beau? Jamais. Bafouer, vilipender, corroder et dissoudre, systématiquement, à jet continu, le beau travail! Il trahit une manifeste étroitesse d'esprit, une incapacité de compréhension, une sécheresse de cœur.

Le parti pris hostile est évident chez ce moraliste qui rejette l'ironie comme contraire à la sincérité et à la charité. Reynaud ne cherche d'ailleurs pas à comprendre mais à condamner. En présentant l'ironie comme une arme sans noblesse, il s'efforce d'inspirer le dégoût auprès de son auditoire, composé vraisemblablement de jeunes filles. Il est toutefois cocasse qu'alors même qu'il plaide contre l'ironie, il s'en serve lui-même dans sa diatribe d'orateur accompli en évoquant le «beau travail» des partisans...

Dans une interrogation authentique sur l'ironie, qui refuse le réquisitoire, l'image de l'ironie comme arme permet de mieux saisir sa nature, son fonctionnement. Il me faut ici citer une fois encore les commentaires particulièrement fins de Connop Tirlwall (1833), universitaire et homme d'église. Tout en reconnaissant la charge d'agressivité de l'ironie, «On the Irony of Sophocles» prend soin de nuancer le tableau:

[D]e même qu'un ami ne peut être défendu que contre un ennemi qui l'attaque, l'usage de l'ironie verbale doit toujours être soit directement soit indirectement polémique. C'est une arme qui en fait appartient à l'arsenal de la controverse et qui ne convient pas aux situations parfaitement paisibles. Ceci est d'autant plus vrai que, de même qu'en temps de paix la machinerie de guerre est fréquemment exhibée et que des simulacres de combats sont proposés pour le plaisir du public, il existe aussi une ironie sportive, qui, loin d'être l'indice d'une quelconque contrariété d'opinion ou d'animosité, est le signe le plus sûr d'une harmonie parfaite et de bonne volonté.

Ce commentaire est précieux parce qu'il montre combien est grande la sensibilité de celui qui le premier a pensé l'ironie verbale à côté de l'ironie de situation. Loin de toute opposition caricaturale, il signale que les circonstances font l'ironie: l'arme de guerre se transforme radicalement lorsqu'elle se fait jeu. Il rappelle ainsi que l'ironie est d'abord une forme qui d'après les contextes où elle est utilisée peut remplir des fonctions très différentes.

IRONIE CONCILIANTE

Le commentaire de Thirlwall, qui juxtaposait des conceptions contrastées de l'ironie comme arme, invite à se tourner vers des images plus pacifiques de l'ironie. Elles ne sont pas moins nombreuses que celles qui soulignent la violence de l'ironie. Maintenant que l'ironie est volontiers valorisée dans le monde intellectuel et artistique, elles ont même tendance prendre le dessus.

Dans ce contexte, le jeu, qui est à la fois liberté et contrainte, constitue une des autres images populaires. De la «severe ludas», raillerie sérieuse, de Cicéron (1957: 272) au «jeu de pensée» de Deleuze (1968: 82), les auteurs ont volontiers puisé dans l'univers ludique pour circonscrire l'ironie. Les pages les plus célèbres qui recourent à cette image ont évidemment été écrites par Vladimir Jankélévitch (1950: 44-45), qui fait entrer la notion de jeu au centre même de son impossible définition de l'ironie:

L'ironie est une bonne conscience ludique [...] Le jeu est la mauvaise conscience à l'envers: ce qui est stationnaire dans celle-ci est alternatif en celui-là. L'ironiste [...] est une bonne conscience joueuse qui peut tour à tour faire et défaire, évoquer et révoquer. Si le jeu oubliait de défaire, il se confondrait avec l'art, qui est d'ailleurs bien une espèce de jeu; le jeu, ironique en cela, ne laisse jamais vivre bien longtemps sa propre illusion...

Comme l'illustre déjà la citation de Thirlwall, plusieurs auteurs prennent conscience de l'ambiguïté de l'ironie et ils refusent de l'aborder en privilégiant une image unique, ou alors ils s'efforcent d'en étudier les métamorphoses. C'est que le romantisme allemand a revalorisé l'ironie socratique et qu'une fois que ces idées auront gagné l'Europe — ce qui mettra parfois longtemps — l'ironie jouira d'un préjugé largement favorable.

Une image positive de l'ironie s'impose largement au début du XX^{ème} siècle. En France, le symbolisme a incontestablement œuvré en faveur de l'ironie, on peut penser aux contributions apportées par Léon Wéry et Gustave Kahn, étudiés ailleurs (Schoentjes 2001: 256-266) et citer ici Rémy de Gourmont.

Lecteur privilégié d'un Laforgue à l'ironie essentielle, Gourmont (1963: 174-175) écrit:

L'ironie est une clairvoyance. C'est pourquoi elle ne semble jamais prendre rien tout à fait au sérieux, car ce qui a une face triste a une face comique, et c'est dans ce mélange des deux sensations qu'elle trouve ses teintes troubles. Il faut beaucoup de goût pour doser les deux couleurs, et plus de détachement encore que n'en avait Laforgue. Aussi son ironie a-t-elle toujours incliné vers la mélancolie, surtout quand il pensait à lui-même, et il n'eut guère le temps de penser à autre chose. Comme les poètes, les enfants et les femmes, c'est le meilleur de l'humanité, il croyait que le monde, créé pour lui seul, ne vivait que pour lui, destiné de toute éternité à ses sentiments et à son intelligence. Ceci est plus visible dans Laforgue que dans tout autre, parce que, éclairé tout à coup par ses facultés ironiques, il se mettait à rire de lui-même et de ses belles imaginations. Sans en avoir l'air, sur un ton même de gavroche à l'occasion, il philosopha éperdument; tout lui est sujet à métaphysique, mais sans que jamais il perde pied, toujours ramené vers les choses sensibles par le poids de son ironie, pourtant bien légère; et la fusée qui montait vers les étoiles retombe à terre et éclate en blague. Pendant qu'il raille les choses qui lui sont les plus chères, sa bouche, parfois, se crispe pour un sanglot; on croit qu'il va pleurer: c'est un sourire sarcastique qui achève le dessin.

Comme en témoigne déjà la première phrase, le portrait du poète vaut portrait de l'ironie. Le propos s'organise en développant l'image du Laforgue-qui-rit-Laforgue-qui-pleure et fait surgir une ironie à la fois joyeuse et mélancolique, fusée qui monte «vers les étoiles [et] retombe à terre». Une page pareille semble bien annoncer Jankélévitch qui, s'il estime que l'ironie est «indéfinissable», juge qu'elle n'est pas pour autant «ineffable»: «on peut sans doute en décrire l'allure; on peut, pour tout dire en un mot, philosopher sur sa qualité» (Jankélévitch 1950: 32). C'est précisément ce que faisait déjà Gourmont, qui en faisant appel à des images contrastées, s'efforçait de montrer la diversité de l'ironie.

Il est intéressant de noter que vers la même époque certains adversaires de l'ironie, qui refusaient de la voir comme un jeu, un guide bienveillant, ou comme une mise à distance salutaire de soi, l'abordaient eux aussi en multipliant les images.

On l'observe chez Alexandre Blok, qui imagine l'ironie exerçant un attrait fort alors même qu'à son avis elle mérite un rejet définitif. La version originelle de son analyse consacrée à l'ironie, publiée en 1908, commence par présenter l'ironie comme une maladie «terrible, une maladie inconnue aux médecins du corps et de l'esprit» (Blok 1908: 12). Pour Blok, son siècle est malade de l'ironie, et les artistes en sont les premiers atteints. Le mal, dont il rend responsable la victoire de la matière sur l'esprit, se caractérise par l'absence d'adhésion à soi-même et au monde, par un manque de sincérité et une insensibilité généralisés.

Malgré ces symptômes effrayants, cette maladie exerce un attrait puissant. C'est l'occasion pour le poète (Blok 1908: 12) de comparer l'ironie à une femme aussi désirable que vénale:

je suis déjà prisonnier dans une chambre étouffante, où insolemment, devant moi, se déshabille
la prostituée Ironie démesurément abominable et démesurément belle.

Alexandre Blok, qui à l'époque de la rédaction de ce texte lisait Mary Shelley, fait de l'ironie un vampire (1908: 12) qui s'empare des victimes à leur insu:

Sans le savoir, l'homme se laisse contaminer; c'est - comme une morsure d'un vampire,
conformément à la légende: l'homme, mordu par un vampire, pendant un certain temps, devient
lui-même un buveur de sang, ses lèvres gonflent et s'imbibent de sang, son visage blanchit, des
cros lui poussent.

Si elle ne participe plus cette fois d'une conception bienveillante de l'ironie, l'approche de Blok illustre toutefois combien les images sont liées à l'univers de l'ironie.

L'AMBIGUÏTÉ DES IMAGES RÉELLES

A côté des métaphores, il convient d'observer à quelles images réelles les commentateurs de l'ironie ont fait appel pour mieux faire comprendre le phénomène. Imprimer effectivement un portrait de Socrate en Silène en marge d'un commentaire consacré à

l'ironie n'ajoute peut-être rien à la compréhension du phénomène, mais on verra qu'il est d'autres cas où l'on circonscrit mieux l'ironie par le truchement d'un dessin.

Une conception rhétorique de l'ironie comme manière de dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre n'invite pas réellement à recourir à l'image: le renversement qu'elle implique se comprend parfaitement sans son aide. Seul un langage codifié pourrait ressentir le besoin de disposer d'une représentation conventionnelle qui marquerait l'ironie comme entendait la marquer le point d'ironie imaginé par Alcanter de Brahm.

Ce contexte particulier se retrouve dans le langage des fleurs, art de divertissement qui avait les faveurs des jeunes filles bien nées du XIX^{ème}, et dont la littérature témoigne: on songera par exemple au célèbre bouquet du *Lys dans la vallée*. Ce passe-temps romantique à souhait se nourrissait de pensées tendres qui pouvaient s'exprimer soit dans la composition d'un bouquet, le sélam d'Orient, soit dans la rédaction de billets, activité plus commode pour celles qui ne disposaient pas d'un jardin assez fleuri.

On imagine aisément qu'un langage où la sincérité des sentiments —amitié ou amour— était centrale ne ressentait pas de manière forte le besoin d'exprimer l'ironie. Il existe pourtant une fleur qui la symbolise; Charlotte de la Tour, un pseudonyme derrière lequel se cache une certaine Louise Corambert, dévoile le code (Tour 1819: 178) et explique son origine dans *Le langage des Fleurs*:

Ironie, *sardonie*. Cette plante a quelque ressemblance avec le Persil; elle renferme un poison dont l'effet est de contracter la bouche d'une manière si singulière, que le malade semble rire en expirant. On a appelé ce rire affreux rire sardonique; c'est celui que l'on voit errer souvent sur les lèvres de la satire et sur celles de la froide ironie.

L'image témoigne du peu d'estime dans lequel est tenue l'ironie; elle semble annoncer la diatribe du chanoine Reynaud dans son discours prononcé devant un public d'écolières cent ans plus tard.

En ce qui concerne l'utilisation de la sardonie pour marquer l'ironie, force est d'admettre que dans la mesure où l'on imagine difficilement une jeune fille déclarant ironiquement de tendres pensées, il est raisonnable de penser que la fleur était volontiers représentée tête-bêche, pour indiquer que la correspondante n'était pas ironique. En effet, et ainsi que le précise Charlotte de la Tour (1819: 5): «La première règle [du langage des fleurs] consiste à savoir que la fleur présentée droite exprime une pensée, et qu'il suffit de la renverser pour lui faire dire la chose contraire».

La citation est intéressante parce qu'elle montre comment la négation est pensée dans ce langage symbolique: le commentaire demeure toutefois anecdotique dans la mesure où il se situe dans un contexte qui ne s'interroge pas sur la nature de l'ironie.

Il en va différemment des cas que nous examinerons maintenant et dans lesquels la nature même de l'image contribue à définir l'ironie. Il semblerait en effet que certains auteurs, toujours en peine pour faire comprendre l'ironie et son fonctionnement, avancent une illustration comme on propose à quelqu'un (qui ne comprend pas l'ironie) de lui «faire un dessin».

Kierkegaard, déjà cité, propose dans le *Concept d'ironie* de réfléchir à l'ironie à partir d'un «tableau» (1975: 17), dont il fait la description à défaut de pouvoir l'imprimer:

Il existe un tableau représentant le tombeau de Napoléon. Deux grands arbres y projettent leur ombre. On ne voit rien de plus sur ce tableau et l'observateur superficiel ne voit rien d'autre. Entre les deux arbres, un vide; tandis que le regard suit les contours délimitant ce vide, Napoléon lui-même surgit brusquement de ce néant; et il est maintenant impossible de le faire disparaître.¹

Après avoir détaillé la scène représentée et la manière dont l'image fonctionne, le philosophe (1975: 17) se tourne vers l'ironie:

L'on entend ses discours comme on voit les arbres; ses mots ont le sens qu'ils impliquent, pas une syllabe ne nous fait soupçonner une interprétation différente, de même que Napoléon ne se trouve pas esquissé par le moindre trait; et pourtant cet espace vide, ce néant recèlent l'essentiel.

Le tableau auquel Kierkegaard fait allusion existe effectivement, il s'agit en fait d'une gravure qui représente la tombe de l'Empereur sur l'île de Sainte-Hélène. Il en existe plusieurs versions, mais qui toutes adoptent une composition similaire. Voici l'image:

1. Pour la gravure en couleurs: voir au Museo Napoleonico de Rome (www2.comune.roma.it/.../ft/visita/sala8.htm).



Les partisans de l'Empereur avaient imaginé un grand nombre d'illustrations à double lecture de ce genre. C'est ainsi aussi qu'ils dissimulaient des profils de Napoléon et de sa famille dans un bouquet de violettes, à travers une allusion transparente à la promesse faite par Napoléon avant son exil pour l'île d'Elbe et selon laquelle il reviendrait «avec les violettes».

L'image à laquelle Kierkegaard fait allusion repose sur un jeu d'illusion optique; une fois que la silhouette en pied de l'Empereur a été perçue, il est, ainsi que le souligne *Le concept*, effectivement impossible de la faire disparaître. Une fois l'énigme résolue, une fois percée l'apparence trompeuse, se met en place un jeu d'opposition entre la tombe, trace matérielle relativement discrète dans le paysage, et le profil, symbole de la permanence de l'esprit de Napoléon, qui occupe le centre du champ de vision.

On notera que Kierkegaard précise d'emblée que le tableau porte un titre; cette indication est importante puisque celui qui ignore le sujet de la gravure que nous venons de reproduire n'a que fort peu de chances de percer le double sens. Alors que les violettes de la carte évoquée pouvaient constituer un indice qui invitait à une lecture différente, rien n'indique le sujet de la gravure, aucune allusion n'invite à penser au tombeau de Napoléon.

Si elle était choisie pour illustrer l'ironie, l'image suivante, similaire à la première, impliquerait déjà un changement de perspective:



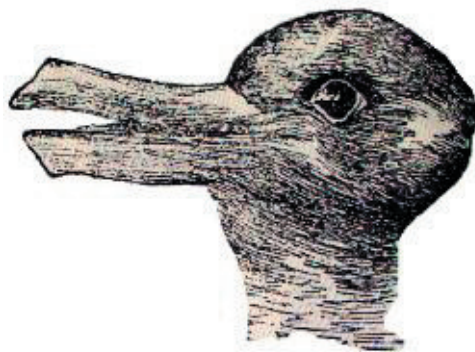
En effet cette gravure-ci² souligne bien davantage que la première le rôle des indices dans la compréhension de l'ironie. D'abord parce que le nom du mort est visiblement exposé au regard du spectateur, ensuite parce que le titre, reproduit sous la gravure, précise «L'ombre de Napoléon», ce qui constitue une invitation explicite à chercher au-delà de l'immédiatement perceptible. Il n'y a en effet pas d'ombre, sinon celle des arbres, ce qui signifie que c'est ailleurs qu'il convient de chercher.

Les universitaires qui s'attachent à l'étude de l'ironie ont été eux aussi sensibles aux illusions optiques, dans lesquelles ils ont vu un moyen de rendre compte de l'ambiguïté d'une ironie qui affirme toujours une chose et son contraire. L'image la

2. Cette gravure figure dans un coffret contenant des reproductions d'un grand nombre d'illusions optiques populaires au XIX^{ème} siècle: *The Paradox Box*, J. Miller éd.

plus populaire, reprise dans plusieurs études, est certainement celle du canard-lapin. Robert Chambers, qui s'intéresse de près aux questions de l'ironie, s'arrêtait déjà à l'image dans le cadre de ce qu'il nommait «perspective», cette «illusion that two or more mutually exclusive sets of conventions are simultaneously operative in a single passage or poem» (Chambers 1974: 80).

Paru originellement dans la presse, le dessin avait été popularisé par Gombrich dans *Art and Illusion* (1961), un ouvrage au retentissement important.



«Le tombeau de Napoléon» et le canard-lapin rejoignent des définitions anciennes d'une ironie qui «denies what it says» (Knox 1989: 37), mais alors que les commentateurs de l'ironie classique admettaient que la distance entre apparence et réalité pouvait être franchie, et qu'une signification définitive pouvait se dégager, les images récentes montrent des commentateurs réticents à se prononcer sur un sens ultime. La nature des illustrations proposées, et plus encore la lecture qui en est faite, montrent combien s'est généralisée l'ironie comme moment de suspension du sens qui invite à une interrogation. L'ironie ne cache rien, elle juxtapose, et provoque l'aporie d'où le sens naîtra grâce à la collaboration du lecteur.

Des images qui ne doivent rien aux illusions optiques apparaissent cependant aussi lorsqu'il s'agit d'éclairer l'ironie. Philippe Hamon aura recours à une photographie qui n'exploite pas l'idée d'ambiguïté pour introduire le phénomène, le «circonscrire et [...] identifier quelques problèmes fondamentaux».³ Le critique retient un cliché

3. La photographie et les citations sont empruntées aux deux introductions: Hamon (1996: 3-5, 6-7).

de Robert Doisneau datant de 1948, intitulé «Le regard oblique», et qui explique le titre qu'il a choisi de donner à son ouvrage *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*:

Dans la photographie de ce couple, le regard de la femme se pose sur un sujet qu'on imagine innocent, tandis que celui de l'homme se dirige «obliquement» vers le nu. Hamon voit dans cette «obliquité» d'un «regard faussement naïf», le carrefour d'une ironie qu'il propose d'aborder selon cinq axes: 1. en interrogeant les liens entre ironie verbale et de situation, 2. en privilégiant sa nature axiologique, 3. en insistant sur la notion d'écart, 4. en s'arrêtant à la question du sens ainsi qu'y invitent les implicites, 5. en se montrant attentif à la mise en scène qu'elle suppose. Chacun de ces différents aspects, qui sont autant d'accents, se trouve analysé une première fois en ouverture du livre à travers une lecture de la photographie; ils seront développés plus longuement dans le corps de l'ouvrage.



Le recours à l'image est ici fort différent que dans les exemples considérés précédemment. La perspective est plus analytique et la photographie vaut à la fois

symbole et programme: symbole de l'obliquité, programme de la recherche. Les deux utilisations sont également importantes pour la critique, mais je m'arrêterai ici à la première seulement. Il est manifeste que Philippe Hamon a retenu l'image parce qu'il entendait souligner l'obliquité de l'ironie: les autres considérations ont suivi dans le sillage de cette première affirmation forte.

Il s'agissait pour Hamon de s'opposer à une représentation fréquente de l'ironie, en particulier dans certaines «linguistiques naïves» qu'il égratigne volontiers, et qui suppose l'existence d'un sens propre qui précède un sens figuré. La référence au «regard oblique» lui permet en particulier de prendre ses distances avec des conceptions du sens qui imaginent que l'ironie peut se traduire selon une formule simple qui remplace chaque énoncé par son contraire et atteindrait ainsi le «vrai»:

un texte ironique n'est pas une succession de calembours ou de traits d'esprits juxtaposés, et l'ironie globale dont traitera le littéraire ne saurait être réduite à un échantillonnage de phrases ironiques, à la somme des figures locales de l'ironie.

Le recours au regard oblique tel que Doisneau le met en scène est pour Hamon une manière de souligner que l'ironie est un jeu de perspectives. On voit ainsi comment il rejoint «obliquement», sans recours au trompe-l'œil, une conception de l'ironie qui souligne l'indécision du sens.

Je me plaçais dans une position semblable lorsque j'ai choisi à la suite de tant d'autres de recourir à une image dans l'espoir de faire comprendre l'ironie d'un coup d'œil. Car c'est cela aussi, ce processus mental rapide qui caractérise l'ironie, que les commentateurs cherchent à retrouver lorsqu'ils font appel à l'illustration. J'empruntais à l'exposition Documenta IX de Jan Hoet, recadrée dans un cercle, l'image des deux cygnes:



Ce dessin figure en couverture de *Poétique de l'ironie* et je rappelle ici le commentaire que je lui consacrais (Schoentjes 2001: 320). Le dessin montre un cygne noir et son image dans l'eau, dont la présence est suggérée par une simple ligne droite. Le reflet du cygne n'est toutefois pas fidèle à son modèle: non seulement il est blanc, mais encore il tient le cou recourbé dans la position de l'animal au repos alors que le cygne noir allonge le cou dans une attitude qui suggère l'activité.

L'ambiguïté du signe arrête le regard et pose question. Il apparaît au premier coup d'œil que l'apparence (le reflet) n'est pas identique à la réalité (le cygne): l'être diffère manifestement du paraître et cela conduit à réfléchir sur le principe de composition. L'opposition forte entre le noir et le blanc, soulignée par l'axe de l'eau, incite d'abord à restaurer l'unité de la composition en mettant en avant la notion de contraire.

Compte tenu des connotations fortes des couleurs, un jugement de valeur peut à ce moment s'introduire dans l'analyse. Le spectateur peut ainsi être tenté d'opposer un beau cygne à un cygne laid; il trouverait d'ailleurs matière à étayer cette thèse dans le désordre des plumes du cygne noir. Pour peu que le temps s'introduise dans le dessin et le transforme en histoire, le mouvement de renversement caractéristique apparaîtra

comme celui de l'ironie du sort: immédiatement surgit à l'esprit l'histoire du vilain petit canard qui dans le conte d'Andersen se métamorphose en cygne majestueux.

Le dessin résiste toutefois à l'explication qui met en avant la stricte notion de contraire puisqu'il exige qu'on prenne en considération la position différente des deux cygnes. Les attitudes spécifiques de chacun les mettent en effet dans un autre type de relation, plus générale: le reflet montre autre chose, quelque chose de différent mais surtout quelque chose d'inconciliable avec le cygne réel qui est censé l'avoir généré. La lecture d'un dessin semblable commence par la prise de conscience des contradictions irréductibles. S'achoppant aux oppositions, l'esprit n'a de cesse que celles-ci ne prennent sens et, dans la mesure où il ne manque ni peintres ni auteurs ayant fait une place aux cygnes dans leurs œuvres, l'interprétation s'ouvre sur tout le domaine de l'art.

L'ironie dans la littérature de fiction ne fait rien d'autre: en confrontant le lecteur à des significations en contradiction, elle sollicite l'interprétation. Le champ est vaste, allant d'une ironie qui admet que l'on fasse appel à la notion de contraire pour renverser la signification du texte à ces ironies qui jettent le lecteur dans l'aporie en multipliant des indices de sens incompatibles. Mais l'ironie ne sera véritablement ironie que lorsqu'elle saura créer un moment d'ouverture dans le texte et permettra ainsi au lecteur de s'impliquer dans l'œuvre.

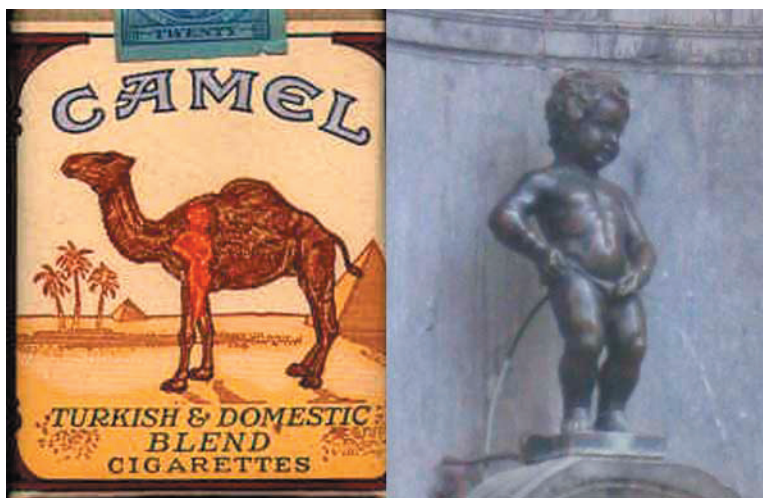
L'ironie apparaît alors comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question; fidèle à son étymologie, cette ironie-là *interroge*...

Je voudrais prolonger ici cette question d'interrogation sur le sens, centrale dans l'ironie. Je le ferai en faisant appel à une dernière image qui non seulement montre à mon avis bien le fonctionnement de l'ironie, mais qui en outre est elle-même ironique. J'emprunterai à un monde qui n'est celui de l'art, mais celui du marketing, le dessin qui décore les paquets de la marque de cigarettes Camel.

Pour la plupart des fumeurs, comme d'ailleurs pour les non-fumeurs qui prennent en main un paquet de cette marque, l'avant représente un chameau sur fond de désert, d'oasis et de pyramides. La thématique est vraisemblablement inspirée par le «Turkish blend», même s'il n'y a pas de pyramides dans ce pays, et qu'on ne peut guère imaginer ici la malice de ceux qui invitent à visiter «Israël et ses pyramides...».

Dans ce dessin pourtant, l'observateur attentif peut distinguer autre chose, en particulier s'il est Belge ou s'il a une bonne connaissance des lieux symboliques de la Belgique. En effet, la patte antérieure gauche de l'animal comporte une figure dissi-

mulée qui n'est autre que le célèbre «Manneken Pis», équivalent belge de la tour Eiffel et reproduit comme elle en nombre illimité sur des cartes postales, des porte-clés ou —spécialité belge— des tire-bouchons!



Je n'ai pas trouvé de source fiable qui explique l'origine de ce dessin et de la malice qu'il contient; d'ailleurs, peu importe pour le propos qui est le mien ici. L'intentionnalité ne peut pas faire de doute, le motif étant trop précis pour que son apparition soit l'effet d'un pur hasard. Une des explications le plus fréquemment avancées à la présence de ce petit personnage insolent serait que l'artiste responsable, belge, aurait eu un différend avec un responsable du cigarettier et qu'il se soit vengé en raillant le dessin censé inviter à l'exotisme et à l'évasion en lui juxtaposant une figure irrespectueuse. En pissant sur la patte du chameau, il pisse sur le symbole de la marque.

Chacun peut en faire l'expérience autour de soi: il suffit de montrer un paquet de Camel et d'inviter à y chercher la figure cachée pour que les interprétations aillent bon train. Certains, même lorsqu'ils ont «vu» le petit personnage, refusent de croire à l'intentionnalité, et soutiennent qu'il se passe là ce qui se passe avec les nuages ou avec les taches d'encre: on y voit ce qu'on y met. D'autres poussent le jeu de la recherche et de l'interprétation jusqu'au ridicule en affirmant que César et Cléopâtre sont également dissimulés dans le dessin... ils font l'amour derrière une pyramide, ou au choix, dans le bâtiment qui décore l'arrière du paquet.

Plus sérieusement, d'autres avancent que le dessin comporte d'autres motifs cachés: en particulier un lion, qui partage la queue avec le chameau et dont la tête et la crinière se dissimulent sous la bosse. Ici encore, comme le disait Kierkegaard à propos de la silhouette de Napoléon, impossible de faire disparaître le lion une fois que l'œil l'a repéré. Cette nouvelle reconnaissance met en place de nouvelles tentatives d'explication, généralement moins satisfaisantes que celles avancées pour expliquer la présence de Manneken Pis.

Ainsi, dans une assistance constituée au hasard, il se trouvera des personnes pour reconnaître la présence du petit pisseur mais qui refuseront par contre de souscrire à l'intentionnalité du lion, arguant soit que les contours sont moins précis, soit qu'aucune histoire, similaire à celle de la querelle entre le dessinateur et le commanditaire, ne vient étayer sa présence.

Il me semble que nous avons là une nouvelle image qui permet de montrer un aspect de la nature et du fonctionnement de l'ironie. Comme l'ironie, Manneken Pis n'est pas donné d'emblée, mais la reconnaissance met en place une série d'oppositions significatives: «sérieux» du chameau *versus* personnage «ludique», univers urbain occidental *versus* paysage naturel exotique, etc... L'interrogation touche l'intentionnalité et les raisons de la présence du petit garçon. Une histoire, racontée cette fois par l'observateur, s'efforce de donner un sens à la scène.

C'est d'ailleurs pourquoi le lion, s'il est bien là, est moins satisfaisant du point de vue de l'interrogation sur le sens: sa présence semble relever d'un hasard, qui, pour jouer sur la formule d'Aristote, doit tout au hasard, est simplement fortuit. Pourquoi en effet un lion plutôt qu'un puma ou un tigre? Le hasard ici ne semble pas arrivé à dessein. Alors que la présence de Manneken Pis, parce qu'elle est ironique, est porteuse de sens, celle du lion ne l'est pas. Le jeu de symétrie sur les valeurs, qui fonde formellement l'ironie, fait défaut: en son absence, le sens ne sait dans quelle direction se développer.

C'est dans la symétrie, dans ce jeu d'interrogation et de renversement sur le sens que je veux voir le noyau de l'ironie, c'est lui qui, parce qu'il fait nécessairement appel à l'idée d'équilibre et de justice, procure le plaisir de l'ironie. Il existe une beauté qui naît de la juxtaposition, de la coexistence de deux éléments dont la vocation était de rester séparés.

Le commentaire du dessin des cygnes mettait en exergue un plaisir esthétique, car il est indéniable qu'il se dégageait une beauté du jeu de renversement. La lecture

du dessin du chameau de Camel souligne plus généralement le plaisir intellectuel qui découle de la satisfaction éprouvée à l'idée d'avoir perçu, compris quelque chose qui échappe sans doute au plus grand nombre. Il est renforcé, conformément à la nature axiologique de l'ironie, par le sentiment de justice: il ne faut pas être Belge pour éprouver une certaine satisfaction à voir un géant de l'industrie du tabac vengé par un petit personnage venu d'un pays tout aussi petit que lui. On goûte le juste retour aux choses, un équilibre qui nous permet d'imaginer le monde tel qu'il devrait être.

Par le jeu de la symétrie l'ironie donne un sens au monde.

PIERRE SCHOENTJES
Université de Gand

BIBLIOGRAPHIE

- GUICHARD, TH. (2000) «Interview avec Leslie Kaplan autour de son roman *Le psychanalyste*», *Le matricule des anges*, 29, janvier-mars.
- BERGSON, H. (1966) *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F.
- BLOK, A. (1908) «Ironija», *Rec [Rjetsj]*, 7-XII, p. 12.
- BOOTH, W. C. (1983) «The Empire of Irony», *Georgia Review*, 37/4, pp. 719-737.
- (1975) *A Rhetoric of Irony*, Chicago/ Londres, University of Chicago Press.
- BOURNE, R. S. (1913) «The Life of Irony», *Atlantic Monthly*, 111, pp. 357-367.
- CAMUS, A. (1964) *Carnets II*, Paris Gallimard.
- CICÉRON, (1957) *De l'orateur*, texte établi et traduit par E. Coubaud et H. Bornecque, Paris, Belles lettres.
- CHAMBERS, R. W. (1974) *Parodic Perspectives: A Theory of Parody*, Ann Arbor, UMI.
- DANE, J. A. (1991) *The Critical Mythology of Irony*, Athènes/ Londres, University of Georgia Press.
- DEKKER, A. F. (1965) *Ironie in de Odysee*, Leiden, Brill.
- DELEUZE, G. (1968) *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, U.G.E.
- GOMBRICH, E. H. (1961) *Art and Illusion: A Study in Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press.
- GOURMONT, R. DE (1963) *Images littéraires III*, Paris, Mercure de France.
- HAMON, P. (1996) *L'ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette.

- JANKÉLÉVITCH, V. (1950) *L'ironie ou la bonne conscience*, Paris, Presses Universitaires de France.
- KIERKEGAARD, S. (1975) *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, traduit par P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante.
- KNOX, D. (1989) *Ironia. Medieval and Renaissance Ideas about Irony*, La Haye, Brill.
- MILLER, J. éd, *The Paradox Box*, s.l. Redstone Press, s.d.
- MUECKE, D. C. (1969) *The Compass of Irony*, Londres, Methuen.
- (1983) «Images of Irony», *Poetics Today*, 4/3, pp. 399-413.
- NIETZSCHE, F. (1970) *Par-delà le bien et le mal*, Paris, U.G.E.
- PUGH, A. CH. (1985) «Interview with Claude Simon: Autobiography, the Novel, Politics», *Review of Contemporary Fiction*, 5: 1, pp. 7-8.
- RABELAIS, F. (1973) *Gargantua*, «Prologue au Lecteur», in *Œuvres complètes*, G. Demerson éd., Paris, Seuil.
- REYNAUD, CH. H. (1922) *De l'ironie*, Valence, Imprimerie valentinoise.
- SCHLEGEL, F. (1967) *Athenäum*, in *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, H. Eichner éd., Paderborn, Schöningh, t. 2, pp. 165-255.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil.
- THIRLWALL, C. (1833) «On the Irony of Sophocles», in *The Philological Museum*, Cambridge, t. 2, pp. 483-537.
- TOUR, CH. DE LA (pseud. de LOUISE CORTAMBERT) (1819) *Le langage des fleurs*, Paris, Garnier.

PERE BALLART

**UBIQÜITAT DE LA IRONIA
—O, SI MÉS NO,
ALGUNS DELS SEUS USOS
ENTRE ELS POETES ACTUALS**

*The poet represents the mind in the act
of defending us against itself.*

WALLACE STEVENS

La naturalesa transversal d'una modalitat literària com ara la ironia és la que explica que els lectors la puguem veure aparèixer tan sovint, de manera insistent i gairebé natural, tot impregnant dels seus efectes textos de la condició genèrica més diversa. L'apreciem a l'assaig, alimentant el relativisme de qui posa els seus edificis argumentatius a distància del dogma; al teatre, on n'hi ha prou que qui s'asseu a platea sàpiga dels personatges de l'escena més que ells mateixos perquè la ceguesa aliena es converteixi en espectacle; i també en les ficcions narratives, és clar, on les possibilitats de dissimular els judicis morals sobre el que passa, enmig de tot d'instàncies i veus no fiables, atorguen a la categoria una potencialitat poc menys que omnímoda. Es diria a priori que és el de la poesia lírica el gènere per definició més refractari a la seva intervenció, com si en principi una escriptura que associem de forma automàtica a l'efusió, la confessió i les conviccions tan transcendentals com sinceres, hagués de compassar molt malament el seu pas ferm al curs sinuós, ple de revolts i reculades, a què la ironia sotmet qualsevol enunciació. I

si bé és cert que la solemnitat de la poesia clàssica, bolcada sobre el propòsit d'imitar la natura amb la més gran proporció, bellesa i majestat, podia semblar que abonava aquesta idea (al mateix temps que conferia als recursos irònics el paper d'un instrument purament funcional, al servei de l'epigrama i la sàtira), la modernitat, com és notori, va capgirar per complet aquest estat de coses. L'aliatge de la lírica i la ironia deu haver viscut pocs dies més feliços que el d'aquell dimarts 27 d'octubre de 1818, quan l'advocat i llatísta Richard Woodhouse va convertir-se en el destinatari d'una missiva molt especial escrita pel seu amic John Keats. En el seu text, el qui havia de ser l'autor de les memorables *Odes*, deixava inscrit el que per a ell es presentava com el més genuí esperit que pot inspirar el poeta, i precisament per contrast amb allò que passa per ser l'actitud més convencionalment característica del romanticisme. El passatge més celebrat de la carta (Bloom & Trilling, eds., 1973: 777-778) diu així:

Pel que fa pròpiament al caràcter poètic (i em refereixo a aquella mena de cosa de la qual, si és que sóc res, jo en sóc membre; aquella mena que es distingeix de l'egotisme sublim o wordsworthià, i que és una cosa separada de les altres i definible per ella mateixa), cal dir que no té entitat pròpia, que no té ésser, que és tot i res alhora, no té caràcter, es complau igualment en la llum i en l'ombra, viu en el gust, tant se val si eixelebrat o discret, alt o baix, ric o pobre, planer o elevat. Experimenta tant de plaer en el fet de concebre un Iago o una Imogena. Allò que sobta el filòsof virtuós, delecta en canvi el poeta camaleó. I no rep pas més mal per gaudir del costat fosc de les coses que per tastar-ne el més brillant, perquè tots dos acaben en especulació. Un poeta és la cosa més antipoètica existent, perquè no té identitat: està contínuament omplint i donant forma al cos d'un altre.¹

Amb les seves afinades consideracions, el poeta anglès obria en realitat la porta perquè la poesia moderna, cada cop més allunyada de la impregnació sentimental dels primers romàntics i de la seva aposta per un jo rotund i sense fissures, provés de fer de la creació del poema un esforçat exercici de caracterització, semblant a aquell pel qual el dramaturg o el novel·lista infonen vida a un personatge no necessàriament idèntic a ell mateix. L'anul·lació del propi jo, vista només uns anys abans per Friedrich Schlegel —el màxim impulsor del concepte romàntic d'ironia—,² com el requisit indispensable

1. La traducció és meua.

2. De Schlegel, estricte coetani de Keats i admirable difusor d'una nova concepció del llegat socràtic aplicada a la teoria estètica, hi ha disponible una útil antologia d'escrits en el volum *Poesia y filosofia* (Schlegel 1994), a la qual remeto amb motiu de les diverses al·lusions que faré al pensament d'aquest imprescindible teòric del fenomen.

per assolir una excel·lència creativa, deixava de ser en mans de Keats el programa abstracte d'un anhel de transcendència artística per a convertir-se en un concret propòsit d'objectivació poètica o, per dir-ho com el mateix poeta en un altre lloc de la seva correspondència, de «capacitat negativa».³ Des de llavors, crec que es pot dir (si m'és permesa una exageració que no ho és tant), que no hi ha hagut cap més poesia que la irònica, perquè la categoria que ens interessa ha planat sempre, en vol més o menys rasant, per damunt de les composicions de signe líric, i que ho ha fet sota una o altra d'una diversa varietat d'espècies: o bé actuant com un regulador sentimental, en prevenció que l'«egotisme» del poeta pogués arribar a deixar-nos als lectors exclosos dels seus raptos extàtics, o bé posant distància enmig d'aquell «camaleó» i de la criatura que parla en els seus versos (dotada així d'uns atributs capaços, mitjançant la seva sola veu, de donar-ne suficient notícia), o bé, en definitiva, com un indici implícit que el poeta coneix perfectament els límits que per bé i per mal subjecten la seva representació del món. La intenció d'aquest modestíssim paper no serà altra, doncs, que la d'aplegar algunes mostres actuals del que pot esdevenir-se quan els camins de l'irònic i el líric, com sol passar, es troben i entrecreuen. No pas, tanmateix, quan el poeta més ostensiblement ha provat d'enriolar-se, ni tampoc quan el seu vers estafa per diversió el d'algú altre; atès que, com molt bé va dir Schlegel, «la ironia no és cosa de broma», aquí només ressegüirem al llarg d'uns quants poemes d'ara (no tants, però, com el rigor de la demostració demanaria), aquell traç intermitent, molt subtil de vegades però capaç de travessar, fil invisible, una poesia escrita per creadors de l'edat, estil i horitzó temàtic més diversos, com si l'únic patrimoni comú més enllà de la llengua —la sola atribució acceptada per tota generació i per tota estètica—, fos aquest condomini d'una consciència irònica.

El primer poema de què em vull ocupar té per autor el qui bé pot ser saludat com el degà dels poetes catalans (i que sigui per molts anys) que continuen en actiu. La de Màrius Sampere i Passarell (Barcelona, 1928) és a hores d'ara reconeguda, després d'un llarg lapse de molt escassa atenció crítica, com la veu d'aquest país que ha sabut dur la

3. Es tracta, en aquesta ocasió, d'una carta adreçada per Keats als seus germans George i Thomas el 21 de desembre de 1817, en la qual el poeta exalta com a mesura de l'artista de geni la qualitat (que Shakespeare hauria ostentat de manera absoluta) de poder-se donar a la multiplicitat del món sense haver d'abraçar necessàriament el partit de «la raó i els fets», i acceptant en canvi «la incertesa, el misteri i el dubte» (Bloom & Trilling, eds., 1973: 766-768).

poesia a un estadi metafísic més complex i profund. La composició que he triat pertany a la darrera secció del seu llibre de 2002 *Les imminències*, i diu així:

Oh cos! Oh gep! El meu bec de passerell, per això
grandiloqüent, ha picat,
de la terra artificiosa, tres grans d'anís, per beure'm
un got d'aigua ben fresca a la font del Conte,
ara eixuta —l'àvia va morir—. Per tant
els regnes de la màgia són tres: el rètol,
per entrar
on manin; el camí,
que serà ple d'arestes vítries, plaents
com vagina diabòlica; i el jo
desolat. Demà, però, quan la imminència
em fregarà la punta dels dits i, per agraïment, m'oferirà
tres mercès: els mocs, la femta i l'instant
fet flor d'un dia,
la meva llargària nua, o tub degradat
a cuc de poma, farà forat. I seré jo, sempre novament
jo, que no ho era ben bé, i tastaré
la meravella, dita glòria, que era
fècula amb sucre. I per la caverna treballada
a cops de musell, contra tota pietat, himne
a la creació, m'arribaré a la cua.
No hi hauria hagut anada i tornada
sense túnel comunicant. Hem vençut!, hem vençut!: hi havia
una escala, hi havia un pont, hi havia una mà amiga
per fer-nos saltar. Del no-res a un no-res més ple
de coses supèrflues.⁴

Com és freqüent en la poesia de Sampere, una experiència vital que abasta l'existència sencera i no pas un episodi temporal, és convertida en anecdòtica peripècia, com si en efecte registrés un fet viscut: l'abstracte es fa sensible, i allò que vol passar per xifra total d'una vida és ofert al lector completament embolcallat amb els vistosos atributs d'una meticulosa al·legoria. Les primeres i immediates conseqüències d'aquesta elecció són que el poema deixa d'estar regit per una lògica convencional, perquè es lliura, ben altrament, a una dinàmica quasi onírica, i que la veu poètica deixa de recobrir un subjecte que hàgim de poder identificar amb uns trets personals (ja no cal dir ni els del

4. És, en concret, la quarta peça de l'«Annex per a cinc presències» (Sampere 2002: 95-96).

poeta), perquè es dedica a animar en canvi una figura que de tan genèrica podria ben bé escaure a qualsevol.⁵ Coherent per tant amb tals plantejaments, doncs, el que fa aquest poema és acompanyar el curs de la vida d'un subjecte des de la consciència present del seu cos, del seu raciocini i memòria, fins a la prefiguració («demà, però...») d'un futur traspàs, que lluny de conduir-lo a algun estadi transcendent, l'immergirà en una nova existència igualment buida i sense substància. La descreença en una hipotètica salvació, o redempció, o qualsevol forma de felicitat ultraterrena resulta ben evident: l'eternitat es presenta avorrida (sobretot cap al final, com diu Woody Allen) i, per si no fos prou, encara més plena «de coses supèrflues». El que marca, però, l'excel·lent capacitat del poeta per a donar dimensió irònica a aquesta crònica del trànsit d'un no-res fins a un altre és —més enllà, naturalment, del seu refús a conformar-se amb una visió convencional de la transcendència (com ho podria ser una qualsevol imatge del paradís cristià, o d'un absolut panteïsta, per exemple)— el seu ús de les juxtaposicions inesperades, del to familiar i directe, cordial, i, en un estricte sentit tècnic, l'enorme profit que treu de l'anticlímax. L'autor de *L'home i el límit* ha estat sempre un consumat mestre de l'aplicació d'aquest efecte, que bàsicament consisteix a trencar l'expectativa aixecada per un passatge elevat, o solemne, o especialment seriós, amb una al·lusió que per la seva materialitat, o pel seu caràcter banal o ordinari, mostra la fatuïtat d'allò que la precedia i així se n'acaba (i ens n'acaba) defensant. Un poema de *La cançó de la metamorfosi* (1995), per exemple, el titulat «Fenomen», descriu un prodigi molt esperat pel jo poètic i els seus: el xoc, al cel nocturn, de dos estels fugaços, un esdeveniment que és descrit al llarg de gairebé vint versos i presentat com el signe enviat per «l'ull de Déu plorós i tremolós» que s'ha decidit per fi a mirar la casa dels seus fills mortals. Els agraciats pel senyal, tanmateix, no podran veure'l: «aquest era el moment / esperat tant i tant. Però dormíem», diu el final del poema (Sampere 1995: 44). Una altra peça, «Ascensió», inclosa al recent poemari *Ens trobarem a fora* (2006), sembla descriure un

5. És gairebé ociós dir-ho, però són precisament l'adopció d'una perspectiva superrealista o bé l'atribució dels enunciats del poema a una veu ostensiblement fictícia, en la línia del que es coneix com a monòleg dramàtic, aquelles dues estratègies (molt sovint antagoniques) que, en termes generals, millor caracteritzen la tendència de la poesia contemporània a posar distància entre el jo i el món representat, i a buscar una solució material —tècnica, per ser exactes— al problema de l'emissió necessàriament elusiva dels continguts poètics. El que sí que cal notar, en última instància, és l'ascendent irònic que els empara per igual: l'un representa una *dissimulació*, evitant a consciència una articulació racional; l'altre, una *simulació*, donant entitat a un personatge poètic (no importa ara si molt detallat o abstracte i esquemàtic com aquí) manifestament distint del jo que escriu.

moment de plenitud universal, d'una harmonia perfecta per la qual «el cel puja al cel» i tot traspua pau i joia. La tercera i última estrofa, però, dóna raó de l'èxtasi anterior amb un sobtat retorn a la més prosaica realitat. Els núvols d'abans no són altra cosa que fum: «El pot ha vessat, / tuf de llum cremada, introducció a l'infern. / Ens fèiem l'amor vora els fogons» (Sampere 2006: 62). Si tornem de nou al nostre poema, podem adonar-nos que el recurs és present des del mateix primer vers: la invocació emfàtica «Oh cos!» queda immediatament neutralitzada pel seu paral·lel devaluador «oh gep!», i reblada encara per l'explícita consciència de la veu poètica d'estar sent «grandiloqüent», amb una implícita al·lusió, per si no hi hagués prou autoironia, al mateix cognom real del poeta («passerell»). D'aquí endavant, el lector ja pot esperar que la tristesa del «jo / desolat» (vv. 10-11) anirà barrejada amb referències còmiques a un destí que no es pot governar i a les més que dubtoses «mercès» de què farà donació al jo poètic: la seva carnalitat més física (mocs i femta) i per propina una condició mortal, que l'ha de transformar un dia en «tub degradat / a cuc de poma». Així, i gràcies a una imatgeria gairebé quevedesca per la severitat descarnada amb què ens retrata, Sampere va conduint el poema fins al seu desenllaç. Si la glòria promesa no acaba sent més que «fècula amb sucre», les angoixes de la resurrecció, que el text descriu com abans, de manera invariablement física, és evident que només des d'un punt de vista irònic podrien inspirar, com diu el poeta, un «himne / a la creació». La cloenda del text representa sense dir-ho un autèntic i dantesc *lasciate ogni speranza*, just quan el contingut dels versos precedents feien abrigar alguna il·lusió encara en relació amb l'esdevenidor, que ara no solament veiem com a buit, sinó també com a absurd, en una repetició eterna d'un incompreensible viatge «d'anada i tornada». Com he dit, però, i és un mèrit no gens estrany en la poesia de Màrius Sampere, és gràcies a la ironia, de voluntat poc menys que còsmica, que l'autor es torna capaç d'expressar el seu profund desconsol sense resultar retòric, i sense faltar tampoc a la necessària condició plàstica que demana el text poètic, que el privaria d'exposar aquell mateix conflicte en uns termes més discursius. Com ha escrit Peter Szondi, el protagonista de la ironia romàntica és un home isolat, que «aspira a la unitat i a l'infinit, mentre que el món se li apareix com a ple de fissures i finit, de manera que allò que anomenem ironia és la seva temptativa per suportar aquesta situació crítica mitjançant el distanciament i la inversió» (Schoentjes 2001: 326). És doncs en virtut d'un biaix com aquest, tan ben avingut per altra banda amb una representació de caràcter al·legòric, que el poeta pot dir-nos les coses més abstractes, i les més terribles, d'una forma impressionant —com quan en un poema com l'excel·lent «Inanitat» (Sampere

1995: 63), el jo poètic, al final dels seus dies i del seu camí, es troba davant Déu, però només per a descobrir que, en aquest cara a cara suprem, «tots dos, vells i superflus, / ens passem el silenci l'un a l'altre».

No sempre la ironia, tanmateix, té per què posar-se al servei d'uns anhels expressius tan propers a allò inefable. Amb el següent poema de Pere Rovira (Vila-seca de Solcina, Tarragona, 1947), representant d'una estètica molt més afí a un realisme meditatiu, d'apetències molt més morals que filosòfiques, la mirada irònica també pot deturar-se sobre uns interessos indiscutiblement més temporals. Es tracta del poema «Un milicià», que l'autor va incloure en el seu llibre de 2003 *La mar de dins*:

Encara et veig, amb el fum d'un havà
coronant-te, i el whisky molt lent de mitja tarda,
a la teva butaca, vell, ric i solitari,
segur de no tenir ni déu ni amo.
Em deies que, després d'una batalla,
hi havia més menjar, perquè éreu pocs.
I tanta por, la gana, la metralla,
la ràbia dels morts sota la lluna,
s'esborraven, vençudes per un record més teu:
la venjança de no voler matar,
de no creure en l'infern de les idees.
No hauria salvat res la teva tomba
en un turó del sud. Tu ja ho sabies
abans de fer els vint anys.

Una vida més tard,
t'has mort sense obeir, en una casa plena
dels luxes que volies: llibres, música
i el temps que necessiten els vins nobles.
Has tornat a guanyar la guerra que vas perdre.⁶

Hi ha alguna cosa de sorprenent, em sembla, en la primera lectura d'aquesta composició. El seu títol ens convida a imaginar un retrat de ressons patriòtics, d'inflamada declamació èpica, que al capdavall no pot estar més lluny de les paleses intencions del text. Perquè aquesta evocació d'un amic ex-combatent, elegíaca perquè el personatge acaba de morir, no gravita pas sobre el seu passat guerrer, sinó precisament sobre el fet que vagi poder deixar-lo enrere. El jo poètic sembla algú més jove que el

6. Cito el text, però, per la recent edició de la poesia completa de l'autor (Rovira 2006: 146).

personatge objecte d'homenatge, que ha escoltat sovint els seus records de la Guerra Civil i que l'admira profundament, però no pas amb la ingenuïtat amb què un noi miraria qui té per un heroi, sinó amb uns ulls molt més madurs, que premien sobretot que el milicià que ha conegut de gran es fes escàpol al destí tràgic de tantíssims companys seus i amb el temps pogués tastar una imprevista felicitat. I és aquí on el lector descobreix de cop fins a quin punt la peça és en el fons un poderós al·legat contra la guerra, només que esgrimit des d'un punt de vista força inusual, com és aquell que duu el poeta a demostrar que treballar per la pròpia supervivència enmig d'un conflicte bèl·lic —absurd com ho són tots— no és pas un signe d'egoisme o covardia, sinó una forma de lluita diferent, en favor d'un valor que vol que descobrim que està per damunt de qualsevol ideologia, i que no és sinó la independència del subjecte, la seva inalienable llibertat individual; el dret, en definitiva, a restar al marge de «l'infern de les idees».

Ja un poema anterior del mateix autor, l'esplèndid «La vaga», inclòs a *La vida en plural* (1996), descrivia una jornada de protesta laboral bandejant del tot el profit polític que uns i altres en traurien, i centrant-se a reflectir l'alegria col·lectiva de qui s'ha descobert capaç de sostreure's per un dia de l'alienadora rutina del treball i sap que aquest temps és només seu. A «Un milicià», de fet, no som tan lluny d'aquella mateixa convicció per la qual «un gran carrer / ple de gent que somriu al migdia / diu qui té la raó» (Rovira 2006: 101-102), i no pot ser més adequat a aquest propòsit que la presentació del vell soldat tingui lloc quan l'envolta tot allò que a la fi li ha procurat una vida feliç: «llibres, música / i el temps que necessiten els vins nobles». El poema té no obstant la virtut d'oferir-nos, per bé que sàviament filtrat per la veu testimonial del personatge poètic, que repeteix les velles històries que el milicià li ha explicat, tot l'horror quotidià de la guerra (vv. 5-8), i és sobre aquest fons que tan estremidors poemes va fer escriure a autors com Ungaretti o Wilfred Owen, que valorem encara més la sort d'algú que va fer seva «la venjança de no voler matar», i que va entendre que els màrtirs són completament inútils. La ironia de Rovira tenyeix l'evocació simpàtica d'aquest ancià d'una discreta enveja per la fortuna que la vida ha dispensat a la seva desobediència, a la decisió de seguir endavant «segur de no tenir ni déu ni amo», i ho fa carregant d'intenció tots els detalls: «coronant» de fum el milicià —curiosa imatge règia per honorar un republicà—, o fent que les males experiències resultin «vençudes» (v. 9) pel seu determini de no fer mal a ningú, com si el combat metafòricament s'hagués traslladat a una trinxera que enfronta la causa de la vida a la del dogmatisme i la violència. Rovira té molt clar quin és el partit que cal prendre en aquesta disjuntiva, i

si algun lector es deixa temptar per una possible acusació d'escapisme ideològic, que no imputi manca de compromís a qui després de tot està celebrant la sort no d'un soldat franquista, o d'un ex-divisionari, sinó d'un voluntari en defensa del govern republicà legítimament constituït i, en fi, del bàndol que va ser derrotat. Es diria que és com si es recordés que Schlegel definia la ironia com «una forma de la paradoxa»,⁷ que Pere Rovira decideix cloure el poema amb una brillant mostra d'aquest raonament només incompatible en aparença, i que dóna com a resultat aquest lapidari alexandrí: «Has tornat a guanyar la guerra que vas perdre». Si a la consciència irònica ja li costa abraçar alguna causa concreta, segura que el temps l'esclerotitzarà en axioma, només falta que hi hagi qui vulgui defensar-la usant les armes: als ulls desenganyats del poeta guanyen la partida, evidentment, només els qui militen a favor de la vida.

Com es pot apreciar, la freqüentació d'uns plantejaments irònics té sempre com a conseqüència que el pensament s'expandeix, esdevé inquiet, deixa per sempre més de conformar-se amb les idees rebudes i convencionals i aboleix l'obediència d'aquells principis que, abstractes, mai van comptar amb la realitat de les positives circumstàncies. Hem vist com això passava en un ordre ideològic i ara, fent una ullada a un altre exemple, apreciarem què passa quan aquella inquietud no mira ja l'existència ni els destins personals o col·lectius, sinó la pura possibilitat d'expressar-los i l'instrument capaç —o no— de fer-ho. Roland Barthes definia la ironia de forma seca i tallant com la pregunta que el llenguatge s'adreça a si mateix (Barthes 1969: 84), i certament és també aquesta una possibilitat, ben productiva, de rastrejar els seus efectes en poesia. Podem veure-ho ara —i baixem un graó més en la seqüència històrica de les generacions— en una composició de Perejaume (Sant Pol de Mar, 1957), inclosa en el seu llibre *Obreda* (Perejaume 2003: 311):

ELS MÉS AMPLES ESPAIS DE LA VOLUNTAT

El fer i la fe, el domini i el dimoni, l'artèsà i l'artesià. El rodar atmosfèric, general, de totes aquestes coses. No pas, doncs, posant la diferència entre el conscient i l'inconscient, sinó més aviat entre el que veiem i el que ens veu, entre el que escrivim i el que ens escriu, entre el que fem i el que ens fa, entre el que som i el que ens és.

Deixeu-les fer, les obres. Deixeu que us facin, mireu-les fer. Que rodi lliure l'obra que fem de l'obra que ens fa.

7. És una observació que el pensador alemany aboca en un dels seus «Fragments crítics», publicats el 1797 al *Lyceum der schönen Künste* (Schlegel 1994: 54).

Sembla gairebé inevitable que algú que sempre ha treballat explorant el diàleg entre poesia i arts visuals, com és el cas d'aquest artista establert al Montnegre, de tant deambular pels límits entre l'una i les altres hagi acabat fent de molts dels seus poemes, despullats gairebé fins al concís format de l'aforisme, un veritable tractat d'estètica. I el que resulta admirable és la profunda congruència amb què els postulats que formulen moltes composicions d'aquest llibre, com la que acabem de llegir, s'associen al concepte modern d'ironia, en especial pel que fa a les relacions entre el creador i l'obra d'art. He començat aquestes ratlles invocant l'autoritat de John Keats a propòsit de la seva defensa d'una abnegació total del poeta en favor de la realitat que l'envolta, i potser serà oportú posar-la de costat amb un altre dels poemes aplegats dins *Obreda*, que diu així: «Aleshores venia la llengua i, es posés en qui es posés, em parlava amb la veu d'ell, i, quan es tractava d'una cosa inerta, d'un objecte inert, la veu era inerta com la cosa, i em parlava inerta» (Perejaume 2003: 250). Crec que es pot presumir que l'autor de l'«Oda a un rossinyol», aquell qui confessava que en veure que un pardal s'acostava a la seva finestra sentia com si fos ell mateix qui estigués picotejant molles de pa,⁸ podria haver subscrit perfectament aquest *dictum* poètic ofert per Perejaume. Al seu torn, «Els més amples espais de la voluntat», com hem vist, ja no parla tan sols de l'empatia necessària de l'artista amb tot el que no és el seu jo, sinó que apunta directament a la inesgotable disponibilitat que caracteritza el mateix procés de la creació —i és que en paraules, un cop més, del menor dels Schlegel, ironia és també «la clara consciència de l'agilitat eterna, de la plenitud infinita del caos».⁹ El que aquí Perejaume ha començat exposant, en sengles jocs d'opòsits, són les dualitats de signe ben divers que coexisteixen en l'artista, una de relacionada amb l'*ars* i l'altra amb l'*ingenium*, si es vol dir a la manera horaciana, o bé «apol·línica» i «dionísica», si es volen en canvi transposar els termes del binomi nietzscheà. El sentit poètic, irreductiblement verbal, de l'autor és el que el fa triar precisament uns mots gairebé homòfons: el «fer» (la *poiesis* grega, d'on prové la paraula poesia) és oposat a la «fe», el «domini» tècnic al «dimoni» del *daimon* inventiu, l'ofici «artesà», en fi, a la surgència inesperada, com de pou «artesià» del pensament inspirador. Ja apuntava Thomas Mann que el sentit irònic és aquell que permet no pas triar «això o allò», sinó precisament el que ens dota de prou obertura de mires com per poder

8. Es tracta d'una altra carta famosa, l'enviada a Benjamin Bailey el 22 de novembre de 1817 (Bloom & Trilling, eds., 1973: 764-766).

9. És en concret una de les seves «Idees», aplegades a l'*Athenaeum* de l'any 1800 (Schlegel 1994: 159).

abraçar alhora «això i allò», i el poema sembla proposar, en efecte, que acceptem de bon grat tant l'un com l'altre pol d'aquestes antinòmies, que caldria superar dialècticament i amb la naturalitat, es diria, de qui assisteix al seu «rodar atmosfèric». El compromís d'aquest pintor i escriptor amb l'art d'avantguarda és el que a continuació li proposa esborrar la diferència entre el racional i l'irracional, però per eixamplar encara més el camp de les possibilitats creatives i veure amb més gran claredat que el jo de l'artífex no és sinó un element més, en un espai també ocupat per tot allò que actua damunt seu i el condiona: les parelles que clouen el primer paràgraf delaten prou bé quin concepte més netament interactiu té Perejaume de la relació entre faedor i obra feta. Una consciència dels propis límits que s'estén, naturalment, a la inevitable contingència que suposa treballar amb uns materials finits i imperfectes. Una altra peça del recull expressa molt gràficament la dificultat de tot procés expressiu: «Preneu un mot qualsevol i el feu girar per una idea, amb la confiança que el frec del mot per les parets de la idea explicarà millor la idea que no pas dient-la directament» (Perejaume 2003: 150). És segurament, en l'ordre estètic, el llegat més important de l'ironisme romàntic: l'evidència que no hi ha representació satisfactòria de la realitat que no incorpori la consciència de la seva finitud, la provisionalitat de la percepció en què es sustenta; de manera que l'experiència de la creació poètica esdevé una aventura imprevisible, aproximativa, un «frec del mot per les parets de la idea» al qual resulta inherent l'ambigu valor del seu saldo final: la polisèmia total i un sentit necessàriament indecidible. Impossible fer d'aquesta idea el tema del mateix poema d'una manera més bella i memorable que aquest darrer poema d'*Obreda*, amb el qual direm adéu a l'art autoconscient d'aquest inquiet creador (Perejaume 2003: 143):

DEL TRISOLC QUE FA LA MATEIXA IDEA D'ESCRIURE

La idea que, en l'acte d'escriure, s'avança, a través de l'escriptura, cap a alguna imatge. La idea de concebre l'escriptura com una llarga peregrinació amb una imatge posada al topall.

La idea que la imatge és a l'inici i que l'escriptura no és més que un espantavelles llenguallarg que es plega i es desplega d'allà estant.

La idea que no hi ha imatge enlloc. La idea que en l'escriptura perseguim, en realitat, una imatge que ens consoli de no haver-n'hi cap altra que es deixi fixar.

Tenir present alhora «el que som i el que ens és» és una garantia segura, com hem vist, per a no acabar infatuant-nos i pensant que no hi ha cap altra cosa més enllà de la

nostra personal circumstància. Un bon coneixedor de l'esperit irònic, Vladimir Jankélévitch, va provar de definir la nostra categoria amb una bonica figura: la ironia com una ullera de llarga vista girada del revés, gràcies a la qual tot allò que ens concerneix passem a veure-ho molt més petit, més insignificant (Jankélévitch 1982: 21). Aquesta mirada relativitzadora, no cal dir-ho, l'hem de menester molt especialment quan el que ens passa amenaça de fer-nos perdre qualsevol objectivitat: així quan ens tenallen la ràbia o el dolor, per exemple. Ara serà un poema del recent llibre de Jordi Llavina (Gelida, 1968), *La corda del gronxador*—primera incursió seriosa del també narrador i crític en el terreny de la lírica—, allò que ens permetrà comprovar com recórrer a la ironia pot de vegades funcionar com un efectiu cauteri. És el que duu per títol «Fulles plastificades» (Llavina 2006: 40-41):

El bidó ha fet nit fora de casa.
A la matinada s'ha glaçat
el mig pam d'aigua que contenia,
i unes fulles de roure
han quedat agafades al gel
—fulles plastificades,
segons el relat del meu fill.

Deixa ara tu
el teu cor també fora,
damunt la terra
que la rosada estova.
Deixa el cor fora,
abans que l'aigua de la nit
comenci a encarcerar-se.
El múscul és molt fort
i aguantarà bé el fred.
La sang, des del primer dels homes,
té prou reserves d'anticongelant.
Amb una mica de sort,
la glaçada arrestarà
el formigueig del cor,
plastificarà algun gest
que et fa mal, llimarà aquella punxa
que et fa nosa, i tu podràs
pensar, viure amb una mica
més de calma.

L'acció del fred nocturn sobre unes fulles seques i una observació infantil al respecte, tan ocurrent com espontània, són, com hem vist, un pretext idoni perquè el poeta aconseguixi objectivar un cúmul de sentiments d'incòmoda i difícil expressió sense l'ajut d'un expedient com aquest. La fina capa de gebre sobre les nervadures de la fulla ha suggerit a la imaginació del nen el referent més familiar que per similitud li pot donar raó d'allò que veu: el folre de plàstic dels llibres, dels documents escolars. El jo poètic, al seu torn, no és insensible, certament, als poders de què l'analogia ens dota per explicar-nos el món. Sap que, com va dir Octavio Paz, si hi ha dos recursos centrals en els mecanismes de la poesia moderna, aquests són l'analogia i la ironia.¹⁰ Qui faci la lectura atenta que mereix *La corda del gronxador* descobrirà quins profits hi poden retre ambdós quan temes com el desamor o el sentiment de pèrdua posen a prova la capacitat del poeta per fer art del dolor, de manera que poemes del llibre com ara «Pell de raïm», «Temps mort», «Flama» o «Ocell engabiat», per exemple (Llavina 2006: 37, 42, 45-46, 90), assoleixen la seva excel·lència justament per la virtut amb què exterioritzen en figures objectives el dibuix d'unes relacions personals i uns estats d'ànim que, si més no en un discurs líric, no poden conèixer cap més forma satisfactòria que una d'aquesta mena. És el mateix principi «plàstic», si se m'excusa la broma, que ha presidit «Fulles plastificades»: Llavina hi ha tornat a aplicar escrupolosament els mateixos components analògic i irònic per traduir en imatges volgudament desapassionades una solitud i un desconsol que tal vegada el lector, si li fossin oferts directament, trobaria banals, sense interès o senzillament improcedents. En la seva presentació figurativa, però, i fins i tot deixant que sigui un correlat tan convencional com el del cor aquell que encarni els sentiments que fan al cas, el poema esdevé un rar equilibri entre emocions confessades a mitges (no pot ser altrament, perquè hi ha davant el fill i al darrere, per dir-ho així, el lector) i la intel·ligent operació de promoure a un nivell imaginari el desig del personatge poètic d'obtenir una mica de calma, de no sentir tan endins la seva situació patètica, «aquella punxa / que et fa nosa»: en termes analògics, de «plastificar» també el cor. La veu queda, doncs, compromesa entre la necessària contenció en l'actitud externa adoptada («el múscul és molt fort»), l'expressió de l'anhel que posi fi a la seva pena (que és al capdavall l'única forma de fer-ne menció i de poder cedir, si més no un instant, a un respir autoindulgent) (vv. 19-26), i, en darrer lloc però no menys important, la

10. És, en efecte, una de les tesis més suggerents del seu assaig *Los hijos del limo* (Paz 1974), que connecta la història de la poesia lírica dels segles XIX i XX a partir, entre altres criteris, de l'ús d'aquests dos procediments.

fingida ignorància de segell irònic de qui formula un desig com si no sabés que és materialment irrealitzable: «amb una mica de sort / la glaçada arregarà / el formigueig del cor». La dissimulació que fonamenta en conjunt la segona secció del poema tot coincidint amb el consell que el personatge poètic, desdoblant en un «tu» —perquè la implicació sembli encara menor—, s'adreça a ell mateix, és precisament allò que revela en quina mesura pot l'exercici irònic donar curs a la superació d'un sentiment massa intens pel fet d'haver-lo posat a distància. La seva objectivació, ni que sigui en el simulacre d'experiència que ha representat la composició escrita del poema, és certament una forma reconeguda de «pensar, viure amb una mica / més de calma» i gràcies al fet que la ironia, com la pel·lícula de gel que envolta tot allò que ha quedat a la intempèrie, és també una defensa que ens protegeix i ens aïlla d'agressions exteriors tan terribles com les que trasbalsen els afectes del nostre jo sentimental.

D'acord amb el criteri de la seqüència que he volgut articular, arribem al darrer exemple donant veu a la poeta més jove de la tria, Laia Noguera (Calella, 1983), a qui la relativa brevetat de la seva trajectòria no priva tanmateix d'una afinada intuïció de quins poden ser els procediments que facin més perdurable la seva paraula, entre els quals no es pot dir que l'irònic hagi tardat gaire a fer-li presents els seus considerables potencials. Vegem-ho en aquest poema que l'autora va incloure en la recent antologia col·lectiva *Joves poetes de la Mediterrània*, de 2006, i que es titula «Tu ets això» (AA. DD. 2006: 78):

Tu ets això,
un gerro de ceràmica,
manipulat, objecte
dependent de les mans
que et prenen.

O ets, potser,
l'aigua del gerro,
fresca, impol·luta,
efímera (seràs vapor)
i eterna,
mentre es mantingui
l'enllaç dels àtoms?

O fins i tot
ets la boca que esgota
el sentit d'aquest gerro?

O l'home que l'ha fet,
qui l'ha ideat,
quí va sentir la set
per primer cop?

Potser tu ets
qui ara el mira
i no recorda
per què serveix.¹¹

Som davant un poema del qual crec que la primera qualitat que s'imposa a la lectura és la que ja fa molts anys va definir Jaume Bofill i Mates, Guerau de Liost, en una de les seves *Sàtires*, de 1929. És una llàstima que tan sovint, per caracteritzar la ironia i els seus efectes, recorreguem a pensadors i teòrics de tota procedència i oblidem que sense anar més lluny l'autor de *La muntanya d'ametistes* va dedicar a la qüestió unes poques però ben substancials pàgines sense sortir del marc mateix de la seva producció lírica. L'escriptor que havia clos els *Somnis* (1913) tot recordant al «llegidor» que la ironia «és la sàtira que nia / en els mots de galania / per deport» (Guerau de Liost 1948: 459), va tornar sobre aquest particular setze anys després en el llibre en què havia d'escarnir tots els nostres vicis personals i col·lectius. La sàtira dotzena es titula precisament «Ironia» i, ben al marge del caràcter general del volum, el que fa és una glossa de les peculiars propietats que ostenta aquesta disposició de l'esperit. Guerau de Liost en destaca la subtilitat, la maduresa, la deliberada ambigüïtat, la reticència..., que, molt oportunitat, no converteix pas en enemigues, ans al contrari, d'una gran curiositat per la gent i un profund amor, vital, per les coses. Són quaranta-quatre versos dictats per l'enorme intel·ligència i la imaginació sorprenent del poeta del Montseny que el lector queda convidat a conèixer si està interessat per les millors definicions d'aquesta categoria que aquí hem convertit en objecte d'estudi (Guerau de Liost 1999: 57-58). El que ara m'interessa, però, és el que diu l'últim quartet d'aquella composició:

Ironia, deessa que impàvida i fútil
t'esmunys entre els homes que sòpits badallen armats
i els trenques als llavis la frase més tèrbola i útil
amb una dolcesa terrible que els deixa astorats!

11. El poema, tanmateix, està integrat dins el recull *No et puc dir res*, amb el qual l'autora ha obtingut enguany el Premi Martí Dot de poesia (Barcelona, Viena Edicions, 2007).

N'hi ha prou de llegir-lo amb calma per apreciar com Bofill invoca aquí les principals qualitats de la ironia: la seva dissimulació («impàvida»), la seva renúncia a les conviccions excessives («fútil»), i, naturalment, la claredat desinteressada (per tant, ni «tèrbola» ni «útil») amb què la seva actitud desarma tant els mesells com els malvats. Doncs bé, i ja era hora que tornéssim al poema de Noguera, és exactament la seva «dolcesa terrible», la naturalitat amb què el text posa en qüestió qualsevol idea preconcebuda a propòsit de la representació de la realitat, allò que trobo que millor pot fer entendre per què resulta tan genuïnament irònic i, a la vegada, tan eficaç com a construcció poètica. D'entrada, hi ha la deliberada incompatibilitat entre el seu categòric títol, que anuncia en aparença l'estricta descripció d'una essència («Tu ets això»), i les successives atribucions que el poema acumula, que si alguna cosa provoquen és que dubtem de la naturalesa estable d'aquella essència. El que primer sembla una realitat ben tangible («ets un gerro»), a mesura que avancem en la lectura es revela com una pura hipòtesi, ni més ni menys exacta o certa que les alternatives que la veu poètica segueix oferint («ets l'aigua», «ets la boca», «ets l'home»...), com si cada vegada calgués inquirir la identitat d'allò que apostrofa en un estadi superior, o més allunyat si més no, del seu primer atribut possible, fins al punt que la darrera opció del poema planteja gairebé una inesperada sortida de quadre, pràcticament amb el sentit d'una revelació de l'artifici, d'una ruptura de la il·lusió que els versos anteriors havien sostingut. Aquesta estratègia, doncs, atorga al poema una molt curiosa estructura discontinua; és cert que ja en un llibre com l'anterior, *Fuga evasió*, de 2003 —en què la ironia carregava, insolent, únicament sobre el més lúdic cantó de la paròdia—, l'autora havia compost algun poema sobre un patró similar, però allà el model era d'origen musical, el de les peces que, dividides en seccions, cal interpretar amb una contínua variació del *tempo*.¹² L'esperit, però, d'un poema d'aquell recull com era «L'interruptor» (Noguera 2003: 71), on s'afirmava desenganyadament «De sobte, descobrir que tot és mentida [...] / i Déu s'enreda amb les potes de la merla», sembla haver-se unit ara al gust per aquella estructura, i la conjunció no ha pogut ser més feliç, si comptem que encarna a la perfecció la que per a Friedrich Schlegel era la clau de volta del sentit irònic. El teòric alemany no va formular la més recordada de les seves definicions de la ironia fins al final dels seus dies, en uns *Fragments filosòfics* que només pòstumament van arribar a ser

12. Vegeu poemes com ara «Encara sura el record...» o «El mal tràngol» (Noguera 2003: 45, 51-52).

editats. És en un d'ells que la llegim: «La ironia és una paràbasi permanent».¹³ El gran coneedor de la literatura clàssica que era Schlegel va servir-se en aquesta ocasió d'un terme tècnic molt concret pertanyent a la teoria de la comèdia grega. Sentim-lo com definia ell mateix el significat de 'paràbasi' en el curs de la seva *Història de la literatura europea* (Albert 1993: 841):

un parlament adreçat al públic que el cor pronunciava enmig de l'obra en nom del poeta. Suposava en realitat una interrupció completa i una suspensió de l'obra, en la qual, de la mateixa manera que en l'obra mateixa, regnava la més absoluta manca de restriccions, i el cor, col·locat al límit del prosceni, podia fer a l'auditori els comentaris més rudes.

¿Com pot la ironia, per tant, oscil·lar *de facto* entre posicions contradictòries, donar forma a la seva adhesió incompleta a qualsevol dels accidents i circumstàncies mundans? Com aquestes observacions ens fan avinent, no pot aconseguir-ho sinó fent que el seu discurs s'articuli (o *desarticuli*, més aviat) com un seguit d'interrupcions, d'aturades, cadascuna de les quals aterrarà l'edifici que l'anterior idea hagi acabat de bastir. Així el poema de Laia Noguera, com hem vist. Modernament, l'altre gran exegeta de la consciència irònica que haurà estat Jankélévitch s'ha referit també, en el mateix sentit apuntat, a una «ironia de la fragmentació» (Jankélévitch 1982: 29), que consistiria a plantejar sistemàticament una disjuntiva a tot arreu, tot evitant d'heures-les amb l'univers tot en bloc. L'objectiu perseguit amb tal acció, certament, no té res de menyspreable:

Ésser just és donar a cada cosa la importància que li correspon, és no tenir cap «punt de vista»; o encara millor: és adoptar successivament una infinitat de punts de vista, de manera que uns corregeixin els altres; fent-ho així evitem de posar al centre una visió unilateral de les coses i assolim la imparcialitat i la raó.

No sé si és la imparcialitat que el pensador francès anhelava, però el cert és que «Tu ets això» mostra molt bé la conflictiva relació que amb la mimesi observen totes les arts produïdes en una època postmoderna i que, com aquest poema, no poden deixar de fer evident la seva desconfiança en l'entitat d'allò que representen i en el precari, eventual sentit que pot en últim terme obtenir l'operació: no per casualitat es parla d'un

13. Cito el fragment i també la posterior definició schlegeliana de 'paràbasi' a partir de l'estudi de Georgia Albert (1993). La traducció és meua.

objecte «manipulat [...], / dependent de les mans / que e[l] prenen», ni d'un sentit que «esgota» algú, ni de la possibilitat, al capdavant, de no recordar «per què serveix» tot plegat.

La potent ambigüïtat de l'artefacte verbal construït per Noguera fa, de més a més, que tant sigui possible sentir-se implicat pel tu que la veu interpel·la, com desviar aquesta força conativa envers una possible definició metafòrica, per exemple, de la persona estimada, del mateix jo desdoblada, o, fins i tot, del mateix poema —un referent que no seria el primer cop que és comparat, precisament, a recipients com ara l'urna—,¹⁴ de tal manera que el sentit completament obert que clausura el poema, si la paradoxa s'accepta, és la millor xifra de la seva ambició. És una obertura a què mai han renunciat ni l'art ni la poesia contemporània; com la superposició de plans d'un quadre cubista, o les «Tretze maneres de contemplar una merla» de Wallace Stevens,¹⁵ el poema té el dret, si no l'obligació, d'esventar les paraules en totes direccions, i si més no a nosaltres, en aquest cas, el poema de Noguera ens permet tancar el cercle dels exemples tot apuntant que sembla haver dut a la pràctica allò que de manera abstracta proposava «Del trisolc que fa la mateixa idea d'escriure», aquella darrera peça de Perejaume que una mica més amunt hem considerat: també aquí l'escriptura sembla perseguir «una imatge que ens consoli de no haver-n'hi cap altra que es deixi fixar».

Fins aquí la meua exposició. No ha estat tan extensa com ho podria ser, ni els exemples tan nombrosos com ho hauria permès el fet d'aplegar també algun d'aquells textos que de forma directa i explícita busquen alguna mena de contrast còmic entre el que diuen els seus versos i les convencions tradicionals del gènere poètic, o que satiritzen algú que el lector ha de poder reconèixer d'immediat. Sí que hem vist, això no obstant, una ironia més subtil, plenament eficaç, que funciona com a vàlvula del malestar existencial, com a dissolvent de les idees que han quedat enrigidides, com a forma del pudor en prevenció del tràgic, com a expressió possible, en fi, de la necessitat d'explicar-nos el món per mitjà dels poemes tot i saber-nos tan maldestres. Tinc l'esperança, doncs,

14. N'hi ha prou de recordar que un dels assajos sobre ironia i poesia més influents del segle passat va ser *L'urna ben forjada* (*The Well-Wrought Urn*), de 1947, en què el *new critic* nord-americà Cleanth Brooks va manllevar per al títol part d'un vers de John Donne (concretament del poema «The Canonization») i el va elevar a metàfora del que ha d'aspirar a ser un bon poema.

15. No em resisteixo a consignar que un altre dels poemes més celebrats d'aquest poeta nord-americà sempre tan conscient de la dimensió metateòrica de la seva producció, és precisament el comentadíssim «Anècdota d'un gerro» («Anecdote of the Jar»). Tots dos pertanyen al seu recull *Harmonium*, de 1923.

que la petita mostra recollida pugui donar idea d'allò que jo crec que segueix d'un mode més genuí l'estela del que el romanticisme va llegar-nos com a concepció renovada del fenomen irònic, força lluny ja del seu origen socràtic, i que em pot excusar una mica d'haver parlat, potser tan imprudentment, d'una «ubiquïtat» de la ironia. Sigui com sigui, hem practicat un indiscutible tall sincrònic (cap dels poemes comentats en detall no té pas més de cinc anys) i hem vist com, dels poetes més veterans fins a les lleves més joves, tant si el que fan es deixa classificar com a experimentalisme, realisme o poesia metafísica, com a poesia del sentiment o de la idea, tots coincideixen a seguir celebrant el món —que no oblidem que és en el fons allò que busca un poeta líric— sense llastar massa la seva paraula amb un pes excessiu, i també tots semblen decidits a continuar-ho fent així. Tal vegada no sigui inconvenient recordar que la primera de les *Sis propostes per al pròxim mil·lenni* que en el seu dia va fer Italo Calvino va acabar sent la lleugeresa. M'hauria agradat que en la seva llista el genial creador italià hi hagués inclòs la ironia, però com que aquest no va ser el cas, i cregut que tanmateix també ell va tenir-la sempre molt present, és amb aquesta àeria propietat que voldria jo identificar-la, i també, si de cas, que ho fes el lector, si li vaga, durant aquests pròxims mil anys ara per ara encara postmoderns. Perquè com deia l'autor de *Palomar* en aquella lliçó:

La lleugeresa per a mi s'associa amb la precisió i la determinació, no amb la vaguetat i l'abandonament que serien del cas. Ho ha dit Paul Valéry: «Cal ser lleuger com l'ocell, i no pas com la ploma».¹⁶

Espero, en definitiva, que no hagi estat una hipòtesi del tot agosarada argüir que els nostres poetes actuals volen, afortunadament, com els ocells —¿i qui ha de negar llavors que també com el pardal en què John Keats s'emmirallava?—, ni tampoc haver afegit que, sense cap mena de dubte, no és sinó la ironia allò que a tots plegats els dona ales.

PERE BALLART
Universitat Autònoma de Barcelona

16. Tradueixo el passatge a partir de l'edició original (Calvino 1988: 17) de les que van ser les conferències dictades a Harvard en el marc de les prestigioses Charles Eliot Norton Poetry Lectures.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AA. DD. (2006) *Joves poetes de la Mediterrània*, Búger / Campanet, Mallorca, Fundació ACA / Fundació Joan Amengual i Pericàs («Solstici d'estiu», 9).
- ALBERT, G. (1993) «Three Essais on Friedrich Schlegel», *Modern Language Notes*, CVIII, 5, pp. 825-848.
- BARTHES, R. (1969 [1^a ed. 1966]) *Crítica i veritat*, Barcelona, Llibres de Sinera.
- BLOOM, H. & L. TRILLING, eds. (1973) *Romantic Poetry and Prose*, Nova York / Londres, Oxford University Press.
- CALVINO, I. (1988) *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milà, Garzanti.
- GUERAU DE LIOST (1948) *Obra poètica completa*, Barcelona, Selecta.
- (1999 [1^aed 1929]) *Sàtires*, Barcelona, Quaderns Crema.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1982 [1^a ed. 1964]) *La ironía*, Madrid, Taurus.
- LLAVINA, J. (2006) *La corda del gronxador*, Palma, Editorial Moll.
- NOGUERA, L. (2003) *Fuga evasió*, Lleida, Pagès Editors.
- (2007) *No et puc dir res*, Barcelona, Viena Edicions.
- PAZ, O. (1974) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- PEREJAUME (2003) *Obreda*, Barcelona, Edicions 62-Empúries.
- ROVIRA, P. (2006) *Poesia 1979-2004*, Barcelona, Proa.
- SAMPERE I PASSARELL, M. (2002) *Les imminències*, Barcelona, Proa.
- (1995) *La cançó de la metamorfosi*, Barcelona, Columna.
- (2006) *Ens trobarem a fora*, Barcelona, Proa.
- SCHLEGEL, F. (1994) *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, París, Seuil.

CARME GREGORI SOLDEVILA

**METAFICCIO IRÒNICA
A *ESTREMIDA MEMÒRIA*,
DE JESÚS MONCADA**

1. LA RECEPCIÓ DE L'OBRA DE JESÚS MONCADA

La recepció de Jesús Moncada a l'inici de la seua carrera, a la dècada dels vuitanta, va venir condicionada per una de les polèmiques més infundades que s'han donat en la crítica literària catalana de l'època actual: el debat sobre «novel·la rural» i «novel·la urbana». Aquesta contraposició servia per a posar de manifest tant els dèficits de modernitat que percebia una part significativa de la professió —incloent-hi, és clar, part dels escriptors— com per a mostrar cap a on apuntaven els horitzons de modernització anhelats. Com ha explicat de forma ben clarificadora Víctor Martínez Gil (1991), tot plegat responia a un enorme malentès, a una confusió absurda però no per això menys perillosa. Als dos suposats gèneres se'ls atribuïa, a més de la localització espacial esmentada per l'etiqueta, una adscripció temporal de present (la novel·la urbana) o de passat (la novel·la rural), associats als valors ideològics, i aquesta és la part més perjudicial de tota l'operació, de modernitat i conservadorisme, respectivament. Aquesta càrrega ideològica es traduiria, al seu torn, en una visió de futur que caracteritzaria la primera i que contrastaria amb la nostàlgia elegíaca de l'anomenada novel·la rural. El problema de base és, com ha assenyalat Martínez Gil (1991: 64), la inconsistència d'uns gèneres bastits sobre un tret tan superficial com és l'ambientació de la història:

Aquests nous catalogadors de gèneres no fan servir els termes *novel·la rural* i *novel·la urbana* per indicar uns continguts filosòfics i unes formes estètiques concretes més enllà de

l'ambientació de les obres (operació dels crítics modernistes i noucentistes amb la qual es podria relacionar Àlex Broch encara que, lògicament, no faci servir els mateixos termes per parlar de les obres) ni tampoc classifiquen les novel·les en *ruralistes* i *ciutadanes* partint d'una visió estrictament realista de l'art de la ficció. El que fan és, simplement, creure que l'ambientació de les obres en predetermina el contingut i la forma. És a dir, el gènere. I tant si estan a favor del *gènere rural* o del *gènere urbà*, si acaben demanant una novel·la realista o si es limiten a certificar la presència de «dues maneres d'entendre el món»: el punt de partida de l'operació crítica és el mateix.¹

Moncada va denunciar el despropòsit de la divisió a l'article «Cabòries estivals» (1985), amb una sorneguera proposta de classificació que inclouria també «lletraferits d'urbanització o de segona residència» i distribuïa els rurals i els urbans en diverses subcategories (de secà, de regadiu, de parròquia, de terme municipal,...), però el binomi es mantindrà vigent en la crítica fins als primers noranta i la seua repercussió en la lectura de l'obra de Moncada encara es deixa sentir en l'actualitat. Si bé la categoria de «novel·la rural» ja fa temps que va caure en desús, els conceptes que li anaven associats, principalment el caràcter nostàlgic i el to elegíac, ocupen un espai destacat en la caracterització crítica de la producció de Moncada, en detriment d'altres trets definitoris de major importància, com ara la ironia. Sens dubte, la localització de les històries a una vila que, en el moment de l'escriptura, ha desaparegut negada per les aigües del pantà de Riba-roja també ha influït a l'hora d'atorgar-li la condició de crònica dipositària de la memòria d'un món esvaït. El «Pròleg» de Pere Calders al primer llibre de Moncada, *Històries de la mà esquerra* (1981), la seua presentació en societat, anava fins i tot més enllà i vinculava la condició d'escriptor de l'autor a la desaparició de Mequinensa: «Volia rescatar amb la paraula alguna cosa molt entranyable que li prenien, i deixar-ne constància escrita perquè no es perdés del tot» (1988:7). Jesús Moncada es va passar la vida negant-ho, tant això com la perspectiva nostàlgica, però no li va servir de res:²

1. La reivindicació d'una «literatura urbana» encara perdura d'alguna manera sota la petició de la «novel·la de Barcelona» que continua reclamant, per exemple, Isidor Cònsul (Cf. Mira 2003:1) o en iniciatives com ara el primer concurs literari de *relats en català.com*, del 2004, d'històries sobre la ciutat de Barcelona.

2. En una entrevista del 2002, encara ho discutia: «hi ha una cosa que és inexacta, que ja vaig dir aleshores al Calders. En discrepava i en discrepo. Diu que jo em vaig fer escriptor perquè desapareixia el meu món de Mequinensa. Això no és així. Jo ja era escriptor» (Moret 2002: 5); pel que fa a la nostàlgia, la seua resposta en una altra entrevista no pot ser més contundent: «jo no visc en el passat, en la nostàlgia o en l'enyorament. És clar que Mequinensa són les meves arrels, però no visc en aquella Mequinensa que va desaparèixer sota les aigües, ni em passo la vida plorant per aquell passat» (Capdevila 1997: 50).

el mite de l'elegia per la destrucció de Mequinensa passarà a identificar, gairebé en exclusiva i des del principi, la literatura de Moncada.

Vegem, a continuació, alguns exemples significatius de com s'ha anat construint aquest discurs crític que ha situat el plany i la nostàlgia pel món perdut en el nucli de la proposta moncadiana. Per a Oriol Izquierdo, a «Figuracions de l'imaginari» (1992), *Camí de sirga* és una de les novel·les catalanes que «presenten rèquiems d'un món que desapareix» i que es caracteritzen per «una certa nostàlgia, més o menys subtil —i sempre legítima, és clar—, del món que desapareix, del món que ha desaparegut» (1992: 41). Això passa quan, segons l'autor, els països del nostre entorn estan generant una literatura que incorpora les figuracions de l'imaginari que es correspon a la realitat de l'època actual, mentre que, entre nosaltres, aquestes figuracions ens arriben a través de discursos paral·lels al literari o de traduccions. Aquesta és l'argumentació d'Izquierdo (1992:41), a partir de la qual s'entén de quina mena de situació esdevenen símptoma aquestes novel·les que, com la de Moncada, han estat èxits de públic i de crítica:³

No és dolent, però sí significatiu, que allò que sembla que més plau de llegir als lectors catalans siguin precisament evocacions melangioses d'un món que ja no és. Quines són les conseqüències d'això? Si el que deixa intuir és cert, podria voler dir que l'imaginari col·lectiu dels catalans és fet majoritàriament d'il·lusions perdudes, de temps que s'enfuig, d'una història que marxa contra la pròpia voluntat...

Per la seua banda, Isidor Cònsul, en l'article necrològic que va dedicar a Moncada a l'*Avui*, catalogava la seua obra dins la particular categoria de l'«elegia paradoxal» (2005), etiqueta amb la qual pretenia expressar l'heterodòxia de la fórmula moncadiana i que mostra a la perfecció l'ambivalència de la interpretació del crític. L'aparent contradicció de termes entre tema i to ha marcat la descripció que Cònsul ha fet de l'obra de Moncada al llarg dels anys: a «Geografies mítiques», *Camí de sirga* és «l'elegia estricta per un món perdut» i alhora manifesta «un tarannà vital i jocund que més aviat l'allunya del plor i del plany elegíac» (1990: 10 i 12); el 1997, Cònsul afirmava, primer, que

3. Cal dir que el punt de vista d'Oriol Izquierdo no sembla respondre a una avaluació negativa de l'obra de Moncada; com a membre del col·lectiu Joan Orja, Izquierdo havia fet una excel·lent valoració de *Camí de sirga*, considerada «una obra memorable» en la ressenya corresponent (Orja 1988) i, a *Fahrenheit 212*, un llibre que, en general, adopta una posició combativa cap a la literatura de la generació anterior, Moncada hi és salvat com a excepció, com a «desplaçat», i la seua primera novel·la hi és definida com «una crònica que se situa ella mateixa en la categoria de l'alta literatura» (Orja 1989:111).

«Moncada no s'ha deixat endur pel forat de cap parany sentimental ni ha caigut en la trampa d'entonar el lament elegíac d'un món perdut» (1997a: 51), mentre que en un altre lloc parlava del «rerefons elegíac» d'una literatura «orientada a recordar el món perdut de l'antiga vila de Mequinensa»⁴ (1997b: 19).

Víctor Martínez Gil proposa l'etiqueta «narrativa elegíaca» per a designar la mal anomenada «novel·la rural», a pesar que l'adjectiu comporta una càrrega ideològica (lament per la pèrdua, etc.) que Martínez Gil havia denunciat encertadament en el terme «rural». Amb tot, la descripció de l'obra de Moncada evita qualsevol referència als components característics de l'elegia per a indicar que les obres de l'autor es plantegen «com a bastiments que expliciten els mecanismes de creació de la memòria col·lectiva» (1999: 319), apreciació que apunta més cap a la pràctica autoconscient de la literatura que cap a l'exercici de la nostàlgia, com tindrem ocasió de comprovar.

Avui en dia, l'elegia designa més aviat un estil que no un gènere, tot i que continua associant-se, com sempre, al plany dolorós, a la tristesa i la malenconia originades per la mort d'una persona o per la pèrdua d'alguna cosa. L'evocació de Mequinensa no adopta en l'obra de Moncada el to característic de la lamentació elegíaca; això fa que Cònsul, per continuar amb el seu exemple, parle d'«elegia paradoxal», però també permet que ens plantegem si és que, en realitat, és correcte descriure en termes d'elegia la recuperació del món mequinensà per part de Moncada o si a aquesta mateixa recuperació no li estarem concedint una exagerada capacitat definitòria, en perjudici d'altres característiques igualment presents a l'obra i potser tant o més rellevants.

2. LA MEMÒRIA COL·LECTIVA

Segons el discurs crític majoritari, l'obra de Moncada s'ha d'entendre com la fixació literària de la memòria col·lectiva, com la crònica destinada a salvaguardar el patrimoni dels records mequinensans,⁵ a pesar de les reserves de l'autor, sempre amatent

4. Queda més clar encara quan afirma que Moncada fa «una evocació semblant, bé que diferent» a la de Maria Barbal, la novel·lística de la qual «entona el plany d'un món que s'acaba» (1997b:19).

5. Així, per exemple, una de les darreres —si no la darrera— entrevista que li van fer (Muñoz 2004) porta per títol «Jesús Moncada. La memòria d'un món negat» i el text de l'entradeta apareix com una mostra paradigmàtica en aquest sentit: «L'obra de Jesús Moncada s'ha centrat fins ara en la recreació literària del passat de Mequinensa, la vila on va néixer fa seixanta-dos anys. Negada sota les aigües del pantà de Riba-roja, la vila vella de Mequinensa i la seva gent són l'escenari i la matèria de la seva particular recerca del temps perdut».

a advertir la substancial diferència entre la font històrica de molts dels seus materials i la condició ficcional del producte que en resultava després de la seua manipulació literària i a pesar, també, de la claredat del pacte de lectura que, en aquest sentit, estableixen les mateixes obres. Moncada puntualitzava que ell era «un fabulador d'històries i no un cronista de Mequinensa» (Moret 2002: 9) i, pel que fa a la frontera que separa la història de la ficció literària, avisava que les notes preliminars de *Camí de sirga* i d'*Estremida memòria* eren «prou aclaridores» (Muñoz 2004: 54), és a dir, no havien estat posades de manera gratuïta o per costum del gènere. En el primer cas, l'autor «vol aclarir que no ha pretès de cap manera escriure la història, si més no en el sentit usual del mot, d'aquells esdeveniments» i que «els personatges de l'obra són ens de ficció» i, en el segon, l'advertència és sobre la distinció entre el manuscrit de l'escrivà del jutjat de Casp que li ha servit de base documental i la ficció que ell ha escrit: «la responsabilitat d'aquell funcionari en les pàgines següents s'acaba a la frontera on la seva crònica deixa pas a la meua novel·la». A més, el capítol inicial de *Camí de sirga*, amb una intencionalitat que apareix com a clarament programàtica, és dedicat a posar sota sospita qualsevol pretensió de fixar els esdeveniments mitjançant un relat que els restituesca com a veritat; la «crònica anònima» que, anys després, «va aplegar un feix de testimonis colpidors sobre l'esdeveniment» (p. 9) del 12 d'abril de 1970, és a dir, sobre la demolició de la primera casa que enceta l'enrunament de la vila, hi és denunciada com una construcció ficcional, sense cap credibilitat en relació a la història real: els impressionants testimonis recollits tenen en comú que «tots, sense excepció, eren també absolutament falsos» (p. 10). La necessitat de donar un sentit determinat com a part d'un procés a allò que, en el moment de produir-se, ha passat desapercbut és el que justifica que «alguns vilatans començaren a teixir testimonis apòcrifs a fi de quedar bé davant la història»; i encara queda més diàfanament explicat en les paraules següents (p. 13):

Escamparen altres falòrnies les quals, curiosament, donat que eren tan falses com les primeres, no foren recollides pel cronista anònim. Tanmateix també formaven part de la teranyina espessa amb què molts vilatans provaven d'ofegar la quera de la mala consciència. En el fons, aquesta era la justificació secreta de la crònica, el que la feia ser acceptada com a bona per la majoria del personal que visqué els esdeveniments.

És a dir, la crònica fixa com a memòria col·lectiva la ficció que millor s'ajusta a la percepció que els protagonistes tenen, *a posteriori*, dels esdeveniments viscuts; per

això, igual com fa la literatura, la crònica subratlla amb els detalls pertinents el caràcter que atribueix als fets, com ara quan els situa en un «capvespre tempestuós», inexistent en la realitat, però que tothom accepta que «d'haver-se produït tal com deia la crònica, hauria resultat força adient com a escenografia del preludi del drama» (p. 11).

A *Estremida memòria*, per la seua banda, se'ns assegura que la història narrada es conserva viva a la memòria mequinensana; ara bé, això no significa de cap manera, sinó més aviat al contrari, que la memòria col·lectiva es corresponga fidelment amb els fets de la història real. Més encara, la novel·la de Moncada insisteix a «desprestigiar» la credibilitat de la memòria popular com a font d'informació. Per començar, hi és al·ludida de manera recurrent com «la brama», terme que es relaciona més amb el rumor inventat que amb la garantia de veracitat:

Desmentint la imatge d'una riada amb què la brama arrodoniria posteriorment el dramatisme del comiat al moll del transbordador, l'avi afirmava que l'Ebre, amb el cabal minvat per l'estiatge, fluïa lent i calmos.

(p. 210)

Anys a venir, la brama situaria entre aquest moment i l'arribada a la impremta [...] la trobada amb el gos enverinat.

(p. 313)

La brama va escampar més tard que, durant un dels freqüents viatges del senyor Eliseu, l'enginyer de mines, a Barcelona, van trobar-se de casualitat al passeig de Gràcia i que van fer-se amants, fal·làcia sense solta ni volta.

(p. 344)

Les dues úniques fonts d'informació que s'hi presenten com a fiables són la crònica d'Agustí Montolí i el testimoni de l'avi Ulisses conservat per Arnau de Roda, i ambdues són explícitament contraposades a la memòria col·lectiva:

L'aparició del manuscrit de l'Agustí Montolí va fer-me recobrar l'esperança d'ensalivar-te. Aquella narració sobria, gairebé escarida, deguda a la ploma d'un testimoni directe dels esdeveniments, constituïa un canemàs sòlid i tenia una particularitat impagable: no estava corrompuda per les excrescències amb què la memòria mequinensana havia deformat el fets.

(p. 27)

la seva versió [del telegrafista] ja no interessava a ningú. No encaixava amb l'evolució que els esdeveniments del 1877 havien experimentat a la memòria col·lectiva; era una més de les peces que el temps havia deixat de banda en acoblar i soldar el trencaclosques, una operació que l'avi va presenciar amb estupefacció i en la qual, amb comptadíssimes excepcions, van

participar la majoria dels vilatans, d'una manera més o menys conscient. En conseqüència, va convertir-se en dipositari del testimoni fins que arribés, si mai s'esqueia, l'ocasió de reconstruir la història, i jo vaig heretar-lo.

(p. 164)

La clau per a entendre el per què de la tergiversació de la història l'hem de buscar en la voluntat d'exorcitzar uns records que castiguen la vila amb l'estigma del crim: «Després, la boira va embolcallar els fets com un sudari. Una Mequinensa atuída, conscient de la humiliació que li havien infligit, va començar a falsejar-los per deslliurar-se'n» (p. 347). Aquest no és, tanmateix, un comportament estrany; l'exercici de la memòria no és un procés innocent, tal com demostra l'experiència directa amb multitud d'exemples; com ha assenyalat Santi Vila: «parlar de memòria és fer-ho d'oblits i manipulacions, conscients o inconscients, deliberats o obligats. En el terreny col·lectiu, les comunitats es reinventen permanentment» (2005: 68).

D'altra banda, les versions de l'escrivà Montolí i de l'avi Ulisses són només parcialment explotades, sempre supeditades als interessos estrictament literaris i no a la veritat històrica de la crònica. El manuscrit del primer no és reproduït directament i ja sabem que és «una narració sòbria, gairebé escarida» (p. 27), tot el contrari no només de la novel·la de Moncada sinó fins i tot dels capítols que desenvolupen la història des de la perspectiva del Montolí personatge. El testimoni de l'avi Ulisses apareix sempre com a contrapunt o afegit a la suposada narració literària dels fets, per a la qual Arnau de Roda —el personatge transmissor del testimoni— reconeix a l'autor de la novel·la el dret de fer-ne ús d'acord amb les regles de la ficció, com ara a la primera carta, quan s'ofereix a contar-li els seus records relacionats amb el cas però afegeix: «Tu mateix, fes-ne el que vulguis» (p. 28) o més clarament encara quan es refereix obertament al tractament literari del material per part de l'escriptor:

Per desgràcia, el llegat no incloïa la traça per explicar-lo. No em ficaré, per tant, en llibres de cavalleries, què en sap el gat de fer culleres?, em limitaré a proporcionar-te els elements del cas tan detallats com els recordo, de vegades amb frases literals de l'avi Ulisses i del mateix Sebastià Canyes. Pastar-los, si t'interessen, ja és cosa teva.

(p. 164)

L'estructura mateixa de la novel·la indica que els seus interessos no es limiten a la recuperació dels esdeveniments del passat; l'exercici de la memòria no rau ben bé només en això, perquè, si fos així, el llibre perfectament es podia haver limitat a la

narració dels fets ocorreguts a Mequinensa el 1877. *Estremida memòria* consta de quatre parts i un epíleg; les dues primeres parts tenen dues seccions cadascuna, mentre que la tercera i la quarta en tenen tres; cada secció té vuit capítols, amb excepció de la secció II de la tercera part, que en té nou. En els capítols 1-7 de cada secció tenim el relat dels esdeveniments de 1877 per part d'un narrador extra-heterodiegètic amb una focalització alternada que, en cada cas, descansa en un personatge diferent —Agustí Montolí i sis dones relacionades amb els protagonistes dels fets de la Vallcomuna: Cinta, Justina, Octàvia, Marta, Quima i Amàlia (l'excepció esmentada incorpora un segon capítol corresponent a Montolí). El capítol vuité de cada secció (o nové en el cas apuntat) i l'epíleg, que fa la mateixa funció respecte a la tercera secció de la quarta part, és una carta d'Arnau de Roda a l'autor de la novel·la, Jesús Moncada, amb una nota final de la seua filla Palmira; l'epíleg inclou també una carta completa de Palmira a l'escriptor que acompanya la darrera carta del seu pare. Les cartes d'Arnau de Roda se situen en el present de l'escriptura de la novel·la, el 1995-1996, i inclouen comentaris sobre els capítols precedents, informacions addicionals i, en general, es refereixen a diferents aspectes relacionats amb el procés de creació. La inclusió d'aquest segon nivell narratiu està vinculada al joc de la memòria, però no als resultats de la seua pràctica —que seria el relat d'allò esdevingut en el passat que trobem en els capítols corresponents al primer nivell narratiu— sinó a la reflexió sobre els seus mecanismes d'elaboració. Els comentaris sobre la memòria col·lectiva que hem reproduït més amunt van en aquest sentit: la memòria contrueix una representació del món el sentit de la qual depèn més d'allò inventat o sobreposat que de la realitat factual que figura reproduir. En aquest sentit, l'exercici de memòria que ens proposa Moncada consisteix més a plantejar una interrogació sobre els mecanismes de captació del real i sobre la relació de la ficció amb la realitat que en resurreccions de paradisos negats sota les aigües. Vist des d'aquesta perspectiva, el caràcter metaficcional de la novel·la de Moncada pren relleu i posa al descobert la condició irònica de la proposta.

3. METAFICCIO IRÒNICA

Per a Linda Hutcheon, la metaficció és «fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity» (1984: 1). El principal objectiu de l'autoconsciència ficcional de la novel·la de metaficció és plantejar una

reflexió sobre la concepció mateixa del gènere i, en definitiva, sobre el seu caràcter d'indagació del real més enllà de la ingenuïtat de l'estètica realista. En paraules de Patricia Waugh, metaficció «is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (1984: 2). Qualsevol transgressió de les convencions literàries, com ara, la presència de l'autor real a l'interior de l'obra, o la denúncia del caràcter arbitrari de la ficció funcionen com a recursos per a posar de manifest l'artifici i deixar al descobert el procés de construcció del text. El mecanisme metaficcional és de caràcter obertament irònic; en aquest sentit, convé recordar el tipus d'ironies que Pere Ballart (1994: 348) proposa d'anomenar de «contrast entre el text i el seu context comunicatiu», i que són

aquellas que integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Al llevar a cabo esa interiorización, que deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el solo hecho de nombrarlo, la obra revela su carácter convencional, producto de un artificio compartido por la audiencia a veces demasiado irreflexivamente.

La major part de les estratègies metaficcionals entren de ple en aquesta mena d'ironies, mentre que d'altres, en concret la paròdia, pertanyen a la modalitat d'ironia de caràcter intertextual.

En el cas d'*Estremida memòria*, hi ha dos elements que apareixen com a clars recursos metaficcionals: les referències a l'autor real i al procés d'escriptura de la novel·la a l'interior del text, d'una banda, i, de l'altra, els comentaris sobre la novel·la que està escrivint Moncada, a càrrec d'Arnau de Roda.

3.1 METALEPSIS

Jesús Moncada apareix a la novel·la com a destinatari de les cartes d'Arnau de Roda; designat habitualment amb un terme que fa referència a l'activitat professional —«gratapapers»—, hi apareix com a Jesús a la carta de Palmira que acompanya la darrera i inacabada carta del seu pare, però, sobretot, la identificació del narratori de les cartes amb l'autor real troba confirmació al paratext, autoritzada per les declaracions de la nota preliminar que, tot i que va sense signar, només es pot atribuir a Moncada

mateix. Així, el llibre fa la impressió, avalada per la informació del prefaci i corroborada a l'interior del text, d'incorporar només la part de la correspondència deguda a Arnau de Roda, mentre que només deixa intuir, a través de les al·lusions textuais, les cartes de Moncada adreçades al suposat vell amic mequinensà. La intrusió de l'autor en la diègesi representa un qüestionament dels nivells narratius i constitueix un exemple de metalepsi, fenomen definit per Genette com «cette transgression délibérée du seuil d'enchâssement», segons el qual «un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou [...] un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur» (1983: 58).

En la nota preliminar que obri la novel·la, Moncada (pp. 6-7) fa una declaració sobre la participació d'Arnau de Roda en l'escriptura del llibre i sobre el procés a través del qual les cartes de l'amic han acabat per conformar l'obra que el lector té a les mans:

Tinc un altre creditor, Arnau de Roda, un gran amic, més vell que els camins, amb el qual tampoc no podré fer la pau mai de la vida, i que, a dreta llei, hauria de figurar com a coautor del llibre. Ell va proporcionar-me una còpia del relat de l'escrivà. Ocupat aleshores en altres coses, vaig tardar molt de temps a ficar-me en la història, fet que l'Arnau va prendre per manca d'interès. Embastats els primers capítols, vaig enviar-los-hi des de Barcelona perquè m'hi fes les observacions que li semblessin oportunes. El seu avi Ulisses, impressor i llibreter, a qui l'Arnau, orfe des dels dos anys a causa d'una passa de còlera, estimava amb bogeria, havia intervingut en l'escriuadora història, la coneixia fil per randa i n'havia confiat força detalls al nét. Era, doncs, el jutge ideal. Va accedir a llegir-me l'original i així vam encetar una sucosa correspondència. De seguida vaig intuir el que s'aniria confirmant al llarg dels mesos: els comentaris de l'amic, sovint irònics, de vegades sarcàstics, sempre substanciosos, constituïen un complement tan interessant del llibre que, al final de la correguda, em resultava inconcebible la idea de separar-los. Els publico, per tant, plegats, incloent-hi les notes que la Palmira, la filla gran de l'Arnau i companya meva d'infància, afegia a les cartes del pare.⁶

Estracta d'un prefaci auctorial original autèntic, però, pel que fa a la responsabilitat del text que ve a continuació, el prefaci és parcialment assumptiu, perquè Moncada s'hi presenta com a autor de la major part dels capítols de la novel·la, i parcialment denegatiu,⁷ perquè atribueix l'autoria de les cartes —incorporades a la novel·la i, per

6. La informació és corroborada a l'interior del text en la carta de Palmira a Jesús: «Et dono també el consentiment familiar perquè tiris endavant el projecte del qual em parlaves en secret per telèfon i que pensaves suggerir al pare al final de la correguda: publicar plegats el teu llibre i els seus comentaris. [...] No vas ser a temps de consultar-li-ho, però estic segura que s'esperava la proposta i que s'hauria sentit molt decebut si no la hi haguessis plantejat» (pp. 340-341).

7. Genette (1987:150-181) parla dels conceptes referits a la caracterització del prefaci.

tant, text— a un altre autor. Ara bé, només un lector molt ingenu podria creure en la veritat d'aquesta versió perquè el recurs és vell de segles i el seu caràcter irònic és evident. Al lector no se li escapa que Arnau de Roda és un personatge de ficció i que l'autoria del text és aquella que ve consagrada per l'autoritat de la portada i del copyright. El recurs emprat per Moncada entra de ple dins els mecanismes habituals de la metaficció, en el sentit de desdibuixar i alterar la imatge de l'autor en la banda que li correspon *naturalment*, mentre se'l fa visible en la diègesi, que és el lloc que la convenció li té interdit. Com ha assenyalat, en aquest sentit, Maurice Couturier (1995: 77), en un estudi dedicat precisament a analitzar totes les modalitats que adopta la figura de l'autor en la novel·la:

L'objectif recherché par l'auteur [en la metaficció] est toujours le même: afficher haut et fort que l'origine du texte que nous lisons est problématique et promouvoir, par la même occasion, la figure d'un auteur en fuite qui conserve malgré tout ses droits commerciaux et moraux sur l'ensemble.

Així, doncs, el fet que l'autor real es presente com a narratori d'un text el narrador del qual és un personatge de ficció apareix clarament com un procediment irònic destinat a fracturar no tan sols el concepte de veritat sinó, com correspon sempre a la metaficció, els vincles entre ficció i realitat i, en darrer terme, la idea mateixa de realitat.

El joc de metalepsis té una ampliació, en aquest cas estrictament anecdòtica i en estadi embrionari, per la banda del lector. La introducció del lector extradiegètic en la diègesi ficcional constitueix l'anomenada «metalepsi del lector», paral·lela a la de l'autor (Genette 2005: 88). Al final del prefaci (p. 7), l'evident funció comunicativa incorpora, a més, una al·lusió a l'entrada del lector en la història:

Per acabar, un consell: si el lector encara es veu amb cor de prosseguir després d'aquest preàmbul, farà bé d'abrigar-se. Així que giri full, es trobarà a la matinada del 24 de novembre de 1877. I aquell dia, al contrari del que pronosticaven els llunaris —no gaire fred, nuvolades, risc de pluses—, un cerç esmoladíssim fuetjava la vall de l'Ebre.

La referència a la conveniència d'abrigar-se, tot i que permet ser entesa en sentit purament figurat, superposa alhora una imatge de penetració física en l'escenari de la història. D'altra banda, la frontera entre la figura (una manera de dir) i la ficció pot ser imperceptible, tal i com ha assenyalat Genette per a explicar el mecanisme generador de la metalepsi: «una ficción no es otra cosa que una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivo» (2005: 19).

Hi ha un altre àmbit encara en què ens trobem amb els transvasaments metalèptics. Recordem que la proposta feta al lector es presenta com la suma de la novel·la de Moncada, el que suposadament representa la ficció, i les cartes d'Arnau de Roda, que apareixen com a comentaris de la novel·la de Moncada. D'acord amb aquest esquema, Moncada i Arnau figuren no pertànyer a l'àmbit de la ficció novel·lesca, són extradiegètics en relació a la història esdevinguda a Mequinensa el 1877; per tant, qualsevol intromissió seua en els escenaris del que ells mateixos accepten com a ficció constitueix un cas de metalepsi. Així, per exemple, en relació als preparatius del viatge d'Agustí Montolí narrats al capítol primer de la secció I de la Primera part, Arnau fa un comentari en què podem entendre que ell i l'autor contemplaven l'escena des de dins mateix de l'escenari en què s'estava produint, única raó que explicaria la captació d'informacions no registrades per la novel·la: «quan obria un calaix de l'escriptori, jo, com et deia abans, m'he distret provant d'esbrinar els títols dels volums de la biblioteca. Tu, que hi eres més a sobre, t'has fixat si n'agafava un revòlver?» (p. 32). La ficció s'erigeix en una realitat que escapa dels límits del text escrit, la seua única realitat, com bé sap el lector; si la convenció literària consisteix, precisament, a fer oblidar la inexistència de realitat més enllà del llenguatge, el fet de tractar la ficció com una realitat física en què objectes i estímuls semblen existir de forma simultània i desordenada, lluny de reforçar la convenció, el que fa és cridar l'atenció sobre el simulacre. La concreció de les dades adduïdes per Arnau ens indica que hom ha ultrapassat el territori de la metàfora que entén escriptura i lectura com a captació de mons per a posar-nos al davant d'una estricta transgressió de nivells narratius.

Un altre exemple, molt semblant, el trobem en el comentari del capítol tercer de la secció II de la Primera part, efectuat per Arnau a la carta del 30 de març de 1995; de nou, el vell situa la percepció dels esdeveniments des de dins l'espai mateix en què ocorren: «Mentre tu examinaves el dormitori de l'enginyer de mines (suposo que ja saps que es diu Canals de cognom), et fixaves en els aparells científics i en els llibres del barceloní, jo me la mirava» (p. 56). A més, el fet de presentar com a simultànies la seua mirada i la de Moncada, dins una mateixa habitació però atentes a coses diferents, reforça en el lector l'efecte d'autoconsciència del text, ja que posa en evidència una impossibilitat, com és que el lector pugui fixar l'atenció en un objectiu de l'escena diferent del focalitzat pel narrador i, així, subratlla la condició ficcional del text.

Encara que no arriba a constituir una metalepsi perquè, en aquesta ocasió, no es travessa el llindar entre un nivell narratiu i l'altre sinó que, ara sí, es tracta d'una expressió

en sentit figurat, no podem, però, passar per alt un cas en el qual qui manifesta una capacitat latent per a eixir de la diègesi és un personatge (p. 132), tot i que només siga una impressió de l'Arnau i que reproduesca un tòpic ben conegut:

L'Amàlia t'agrada. Ja m'ho havia semblat al principi, ara veig que el nas no m'enganyava: te'n veig pendent tothora dels moviments, et complaus en els jocs de la llum sobre el cos nu, molsut, de formes sòlides com el d'una deessa grega, ajagut al llit mentre recorda la primera nit amb el Joan; me'n fas sentir la tebior quan s'acosta tant que em sembla que és a punt de sortir de les pàgines del capítol.

La idea que la novel·la capta i reproduceix una història que es desenvolupa al marge d'aquesta operació, que té una entitat autònoma i extraliterària, és, com és ben sabut, una de les principals convencions sobre les quals se sosté l'anomenada «màgia» de la literatura; el lector ha de deixar en suspens el seu coneixement dels mecanismes de la ficció per a atorgar credibilitat a les aventures del relat. Les convencions, però, perquè funcionen han de resultar com més transparents, millor; no fer-se evidents, perquè, llavors, l'efecte obtingut és necessàriament el contrari. Així ho podem comprovar en la manera en què Arnau (p. 343) deixa entendre que l'acció de la història continua més enllà del que queda registrat per la novel·la:

A la Quima, va resultar-li impossible proclamar l'odi pel Valentí. No va poder suportar la visió de la comitiva arribant a l'Arenal i va predre els sentits quan els primers genets li passaven a frec. Si haguessis allargat el capítol unes quantes ratlles més, l'hauries vist caure rodona.

No deixa de tenir gràcia que el comentarista assabente l'autor del que hauria vist si hagués continuat escrivint. El comentari, al contrari del que deixaria entendre una lectura superficial, posa al descobert l'artifici de la ficció.

3.2 METATEXTUALITAT

La metatextualitat és el tipus de relació transtextual que uneix un text a un altre del qual parla (Genette 1982: 10); és a dir, és el que habitualment hom anomena «comentari» i té la seua manifestació més representativa en la crítica literària. En aquest sentit, i com ja hem assenyalat adés, les cartes d'Arnau es presenten com a comentaris de la novel·la que està escrivint Moncada o, dit d'una altra manera, constitueixen un

metatext en relació a aquesta mateixa novel·la. Aquest és el pacte aparent o suposat; ara bé, a diferència del que ací ocorre, la relació d'un text crític amb el text que comenta es basa en l'autoritat (i això amb independència de la qualitat del comentari) i, a més, el metatext és independent del text comentat. En el cas que ens ocupa, al lector no se li pot escapar que el text i el metatext conformen plegats un únic text que els inclou tots dos i que té estatus ficcional, tal com posa en evidència tot l'aparell paratextual, el qual no dissimula la condició de novel·la del llibre, en l'estructura del qual es barregen sense distincions significatives els capítols que narren la història i els que hipotèticament la comenten. El comentari, doncs, no és exterior a la novel·la global sinó que en forma part i, per aquest motiu, no pot funcionar-hi com una font d'autoritat. Aquesta constatació imposa una percepció en clau irònica de les cartes d'Arnau, que es veurà ampliada i reforçada pel contingut dels comentaris.

Un dels principals aspectes que ocupa l'atenció de les cartes de l'Arnau és proporcionar dades complementàries sobre els diferents detalls del relat, com ara en aquest parell d'exemples entre desenes de casos, quan explica per què Emília diu «per aquí, no hi havien de passar; això no calia», referint-se a la comitiva que trasllada els condemnats des de Casp (pp. 56-57), o quan precisa els orígens i la pervivència del cognom Borbó a la vila de Mequinensa (pp.131-132); en aquest sentit, hem de considerar estrictament que les cartes també participen en la narració de la història, ja que n'ofereixen una part significativa de la informació, sense la qual el coneixement que en té el lector es veuria sensiblement disminuït. Tenint açò en consideració, la primera conclusió que podem traure és que una part de l'hipotètic metatext funciona com a vehicle de la ficció que se suposa que comenta i, per tant, suma amb el text o, directament, *és* text.

La major part de les vegades aquesta informació complementària és presentada, per part d'Arnau, com a material en brut que ofereix a l'autor perquè en faça l'ús que considere oportú en la seua novel·la i va precedida per fórmules introductòries en condicional del tipus «caldria una referència» (p. 57), «podries fer-t'ho venir bé per explicar» (p. 133), «un petit incís [...] explicaria» (p. 135), etc. Ara bé, i a diferència del que semblen indicar aquests enunciats, l'única versió de les notícies aportades per Arnau és la que ell mateix dóna, ja que, com resulta coherent si ens ho mirem des del punt de vista de la novel·la global, el llibre no duplica les informacions. Pel que fa a la narració de la història, doncs, regna la confusió entre el que es presenta com a «novel·la» i el metatext que hipotèticament la comenta. El cas més visible, en aquest sentit, és,

possiblement, el de l'«Epíleg»; en la darrera carta, Arnau de Roda escriu a Moncada: «Com que em dius que estàs sospesant la conveniència d'afegir una nota a manera d'epíleg amb notícies sobre les seqüeles del fet i el destí dels personatges que van intervenir-hi, et passo algunes dades que poden ser-te útils» (p. 342). I, a continuació, dedica unes quantes pàgines a explicar aquestes notícies finals a l'entorn de la història; el lector, però, només pot llegir amb un somriure de complicitat irònica aquesta declaració d'Arnau, continguda en l'«Epíleg» de la novel·la global, conformat exclusivament per la carta d'Arnau i la de la seua filla Palmira, tal com assenyala sense espai per al dubte el títol que l'encapçala.

Un altre tret característic de les informacions addicionals proveïdes per Arnau és que, a més d'aportar dades sobre el contingut de la història, sovint hi afegeix indicacions sobre la manera més convenient de construir-ne la narració per part de l'autor, i això a pesar de les protestes sobre la seua incapacitat narrativa. Un exemple paradigmàtic el trobem en el relat dels fets del 27 d'agost de 1877 segons la versió de Sebastià Canyes, el telegrafista, adobat amb recomanacions i instruccions d'escriptura com ara:

Potser t'ho podries manegar perquè el lector recordi que... (p. 164)
Descriure, si cal, l'oficina de telègrafs no implica cap problema (p. 165)
No oblidis que el Sebastià ha de queixar-se molt de la calor i de les mosques (p. 165)
Si decideixes aprofitar la història, caldrà que expliquis el seguit d'emocions... (p. 167)
A les deu (si molt convé pots allargar-ho fins a un quart d'onze, no hi vindrà d'aquí) (p. 168)
Ara ha de produir-se un moment de silenci perquè el Sebastià plegui [...] el grinyol de les rodes d'un carro i els crits d'uns nens que juguen a la plaça (p. 169)
Hauràs de fer tornar el Sebastià a l'oficina per informar...(p. 171)
Recordarà sempre -no te'n descuidis- la bonior de les mosques (p. 172)
Fes suar encara més el telegrafista, fes-lo parar l'orella, angoixat, als sorolls que li arriben del replà i procura esmunyir dins l'escena el groc enervant d'agost, la xafogor, un altre camí les mosques, moltes, moltíssimes mosques (p. 174)

No cal ni dir que aquesta versió de «la història de la captura dels bandits des del punt de vista del telegrafista» (p. 177), malgrat l'aparent caràcter d'esborrany, és l'única continguda a la novel·la.

Aquesta manera d'actuar, posant al descobert, despullat, el procediment narratiu mostra el caràcter imaginari i manipulable de la història narrada i, així, està posant sota sospita el contracte ficcional tradicional —que consisteix, com és ben sabut, a fer oblidar que es tracta d'una ficció— per a subratllar l'autoconsciència del text. Un exemple, encara, en què podem observar com Arnau de Roda, a més de fornir les dades

pertinents de la història, centra l'atenció en l'artifici del muntatge, el trobem quan aconsella sobre la manera més adequada d'estructurar la informació (p. 207):

L'home es dirigia al cafè Varsòvia, al qual, per cert, convindria que fessis una visita ni que només sigui per veure allò que en diuen l'altra cara de la moneda a l'hora d'interpretar els fets. Si la idea et sembla interessant, et suggeriria que aprofitessis l'estona que el meu parent tardarà a arribar-hi per explicar que l'origen del nom del local...

A partir dels conceptes formulats per Weinrich (1974) de «món narrat» i «món comentat», cadascun d'ells caracteritzat per uns temps verbals propis, Genette crida l'atenció sobre aquells discursos crítics —reals o suposats— que abandonen el seu objectiu natural o, almenys, declarat de comentar una obra per a caure de ple en els dominis de la ficció. El present és el «temps comentatiu» per excel·lència, mentre que el «temps narratiu» fa servir els pretèrits. Així, l'abandó del present descriptiu en benefici d'un pretèrit narratiu suposa, com ha assenyalat Genette, travessar «el medio representativo para asumir directamente lo que representa», i és una operació «ajena al régimen comentativo de la descripción de una obra: ha de hacer caer por fuerza el acto crítico en el régimen de la ficción» (2005: 45). En les cartes d'Arnau de Roda és perfectament visible aquest desplaçament continu del present del comentari al pretèrit de la narració, com podem observar en aquest exemple (p. 341):

Vull agrair-te que ens estalviïs l'espantosa escena de l'execució, malgrat que això signifiqui prescindir de l'últim gest del Valentí Calsina [...]: donar una moneda de dues pessetes als soldats de l'escamot perquè apuntessin amb precisió i el matessin a l'acte. Un gest tan arrogant com inútil: va ser l'únic que no va morir instantàniament en rebre la descàrrega (cosa que els presents van considerar premeditada, segurament amb raó), l'oficial va haver de desapar-li el tret de gràcia a la templa.

Entre les cartes d'Arnau i els altres capítols de la novel·la s'estableix un joc de preguntes i respostes que actua com una alerta permanent que recorda al lector el caràcter de construcció artificialiosa del llibre que llegeix. És el que ocorre quan, en la primera carta, Arnau diu que li fa l'efecte que el mosso de la posta «no ajusta prou bé la cingla de la sella» (p. 31) de la mula que transporta Montolí; deixant de banda que el comentari dóna a entendre un accés que resulta impossible a aquesta informació, el lector trobarà la confirmació ficcional d'aquesta sospita més endavant, quan Montolí, que ha perdut l'equilibri i ha caigut de la cavalcadura, descobreix la causa de l'accident: «la cingla, fluixa, ha deixat que la sella es decantés» (p. 41). O quan Arnau es pregunta

com és que Amàlia sap llegir i afegeix «això, en aquesta època, en una dona, i sobretot de la classe social de l'Amàlia, és tan rar que suposo que en trobarem l'explicació en un moment o altre» (p. 56); la resposta, efectivament, apareix més tard, quan Amàlia recorda que va ser a casa dels Segarra on va aprendre a llegir i escriure amb el professor de la Severiana (p. 84). O, encara, quan Arnau pregunta directament a Moncada si té prou informació sobre les fondes per a poder allotjar la gernació que omplirà Mequinensa (p. 34); la resposta ficcional la trobem en boca del barquer, el qual n'il·lustra amb tot detall Montolí quan aquest arriba a la vila (p. 67); Arnau, finalment, es refereix a la funció que ha acomplert el discurs del barquer en la carta en què comenta el bloc corresponent de capítols: «amb el seu repàs a les possibilitats d'hostalatge de la vila m'ha estalviat la feina que t'oferia a la primera carta» (p. 95). És a dir, tot plegat és una nova exhibició de la bastida de la novel·la, una manifestació, no cal dir que intencionada, de l'autoconsciència del text, el qual fa evidents els mecanismes que sostenen la seua construcció mitjançant, en aquesta ocasió, una sèrie d'aclucades d'ull al lector còmplice. Un altre marcador de ficció semblant el trobem en una reflexió d'Arnau que ens recorda que la ficció literària necessàriament ha de fragmentar i ordenar en seqüències successives els esdeveniments mentre que en la realitat es produeixen de manera simultània (p. 94):

D'altra banda —deixa-m'ho dir—, l'arribada no ha estat gaire oportuna, acaba de tallar els records de l'Amàlia. Haurem d'esperar, per tant, a veure què passa amb el grup de minaires enxampats a la mina Valls. Què hi farem! Pacència! No era el cas de tenir Montolí rodant per la vila mentre l'Amàlia acabava de recordar la feta, exposant-nos que el pobre se'ns quedés amb un ai, mort de fred a qualsevol cantonada.

Fins i tot els personatges hi deixen al descobert la seua condició de criatures de ficció, sotmeses a les regles que imposen la tradició i els codis literaris. Arnau contraposa la imatge real d'Octàvia a la literària (p. 37), amb el benentès que aquesta darrera és la que millor s'adequa al paper que li correspon jugar en la història:

Potser, als lectors, els passarà el mateix que a mi pel que fa a la imatge física de l'Octàvia. La història sempre va suggerir-me una dona de constitució feble, prima, desnerida, diries que trencadissa, amb uns ulls foscos, de mirada profunda. La que escau, en fi, des d'un punt de vista romàntic, a l'esperit malenconiós d'un d'aquests personatges femenins amb els quals el destí sembla aferrissar-se. El capítol amb la llum indecisa, les onades de fosca, barrejades amb l'olor i el gust de l'aiguardent, tornen a dibuixar-me'n la mateixa imatge quan sé de bona tinta, pels testimonis de l'avi Ulisses i l'àvia Munda, que era petita, més aviat grassona i una mica pigada.

Tot això no és obstacle perquè, en altres ocasions, Arnau concedesca una credibilitat absoluta a les imatges dibuixades per la ficció, en relació a les quals el comentarista es comporta com si en tingués una visió directa i fidedigna; així, la curiositat per la fesomia de Montolí (p. 30), no descrita mai per l'avi Ulisses, troba satisfacció a les pàgines del llibre a pesar de les condicions en què hi ha d'aparèixer:

Et confesso que l'aspecte d'Agustí Montolí m'intrigava força. Encara que l'avi Ulisses va ficar-se pel mig i per les vores en l'afer [...] no va atrevir-se mai a fer-me'n una descripció precisa. [...] Esperava, doncs, amb candeletes veure'l, sentir-lo parlar, per bé que comprenc que l'agafem en un mal moment.

Fins i tot, la veritat literària pot arribar a imposar-se per sobre de l'opinió del testimoni històric, ja que Arnau rectifica, a través de la lectura literària, el color dels ulls que el seu avi atribuïa a l'Amàlia (p. 56):

L'avi en recordava malament un detall: sempre deia que tenia els ulls marronosos; jo, en canvi, els hi acabo de veure negres com les mostres de lignit que l'Eliseu té classificades als prestatges.

4. UNA PROPOSTA IRÒNICA

La novel·la metaficcional té un marcat caràcter antirealista, ja que l'objectiu preferent no és reflectir un món extern, factual, sinó reflectir-se ella mateixa; el trencament de la il·lusió mimètica que suposa la manifestació de l'autoconsciència, el fet que el procés d'escriptura es convertesca en centre d'atenció de l'escriptura, l'afirmació de la ficcionalitat, tot plegat, ve a demostrar que l'única «realitat» de què s'hi tracta és l'escriptura. Des d'aquesta perspectiva, la divisió en dos nivells narratius d'*Estremida memòria* s'ha d'entendre com una clara voluntat de diluir o contaminar la història evocada, és a dir, els fets ocorreguts a Mequinensa el 1877, amb una reflexió sobre els mecanismes de captació i reproducció d'aquesta mateixa història mitjançant el codi literari. El lector, en aquesta mena de novel·les, ha d'exercir un paper més actiu en la construcció del sentit del text, després de veure frustrades les expectatives tradicionals de lectura; el text en reclama una complicitat que li ha de permetre anar més enllà de la història narrada per a centrar l'interès en els engranatges de la ficció. El lector de la novel·la de Moncada veu interrompuda de forma constant la seua lectura de la

història basada en els crims de la Vallcomuna i les seues repercussions, de manera que li resulta impossible instal·lar-se confortablement en el fil d'aquest relat perquè les cartes d'Arnau de Roda en trenquen la continuïtat per a posar en evidència les costures de l'escriptura. Ara bé, la pèrdua d'ingenuïtat del lector, la seua complicitat irònica, no representa un afluijament dels vincles que el lliguen al text; com ha assenyalat Ballart (1994: 449-450):

el lector siente que el ironista bromea con el crédito atribuido y se complace en señalar y dar evidencia a un contrato interpretativo que los textos no irónicos nunca mencionan, cómodamente instalados en la ficción-entendida-como-realidad. Y nota asimismo el lector que, por el solo hecho de ser desvelado momentáneamente, en ese guiño del ironista, el contacto que une a ambos, la comunicación se vuelve mucho más sólida. Quien lee se hace cargo así de que el texto no se agota en la letra escrita y que, del otro lado de las figuraciones, late otra conciencia (viva aún gracias al arte) que tiende al lector un cabo de complicidad alertándole del carácter ilusorio de toda esa tramoya —situaciones, parlamentos, personajes— que ella misma ha dispuesto. En el fondo, la ironía, al subvertir esa ilusión, no persigue sino crear otra nueva, mucho más consistente puesto que tiene su base en una superación de la simple credulidad y en la idea, común a autor y lector, de una literatura autoconsciente.

Estremida memòria, doncs, és bastant més que una novel·la entesa com a dipositària de la memòria col·lectiva i va més enllà de la recreació de la història de l'antiga vila de Mequinensa. La dimensió irònica que hi incorpora el joc metaficcional imposa una nova lectura de l'obra de Moncada, en què l'èmfasi ja no resideix en els tòpics contínuament repetits que naixen a l'entorn de la idea de món desaparegut.

CARME GREGORI SOLDEVILA
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CALDERS, P. (1988) «L'home i les seves lletres», dins J. Moncada, *Històries de la mà esquerra*, Barcelona, La Magrana.
- CAPDEVILA, J. (1997) «Entrevista a Jesús Moncada», *Avui*, 16/II, pp. 50-51.
- CÒNSUL, I. (1990) «Geografies mítiques», *Lletra de canvi*, 31/32, pp. 8-12.

- (1997a) «El mite continua», *Avui*, 16/II, p. 51.
- (1997b) «Vint-i-cinc anys de novel·la: 1970-1995 (una aproximació)», *Caplletra*, 22, pp. 11-25.
- (2005) «Faulkner, García Márquez, Juan Benet, Jesús Moncada», *Avui*, 5/VI.
- COUTURIER, M. (1995) *La figure de l'auteur*, París, Seuil.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.
- (1987) *Seuils*, París, Seuil.
- (2005) *Metalepsis*, Barcelona, Reverso.
- HUTCHEON, L. (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York / Londres, Methuen.
- IZQUIERDO, O. (1992) «Figuracions de l'imaginari», 1991 *Literatura*, pp. 39-43.
- MARTÍNEZ-GIL, V. (1991) «De re urbana i De re rurali, un altre cop?», *Els Marges*, 44, pp. 61-65.
- (1999) «El·loc de la literatura en la societat postmoderna», *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, 12, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, pp. 314-323.
- MONCADA, J. (1985) «Cabòries estivals», *El País*, 13/X, «Quadern de Cultura», pp. 1-2. [Reproduït a *Cabòries estivals i altres proses volanderes*, Barcelona, Edicions 62, pp. 29-38.]
- (1994) *Camí de sirga*, Barcelona, La Magrana.
- (1997) *Estremida memòria*, Barcelona, La Magrana.
- MIRA, J. F. (2003) «La novel·la i València», *El País*, 10/IV, «Quadern», p. 1.
- MORET, X. (2002) «Jesús Moncada. L'escriptor apassionat», *Avui Diumenge*, 7/IV, pp. 4-9.
- MUÑOZ, J. M. (2004) «Jesús Moncada. La memòria d'un món negat», *L'Avenç*, febrer, pp. 49-54.
- ORJA, J. (1988) «Contra las tentaciones del olvido», *La Vanguardia*, 23/IV, «Libros» p. 57.
- (1989) *Fahrenheit 212*, Barcelona, La Magrana.
- VILA, S. (2005) *Elogi de la memòria*, València, Edicions 3 i 4.
- WAUGH, P. (1984) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres / Nova York, Routledge.
- WEINRICH, H. (1974) *Estructura y función de los tiempos verbales en el lenguaje*, Madrid, Gredos.

ANTONI MARTÍ MONTERDE

**IRONIES DE L'ASSAIG
ORS, PLA, FUSTER:
HISTÒRIA INTEL·LECTUAL
DE L'ADHESIÓ INCOMPLETA**

Per a començar a reflexionar sobre el paper de la ironia en l'assaig, pot ser un bon punt de partida una de les sempre interessants reflexions sobre el gènere que Joan Fuster (1965: 9) tenia per costum regalar cada cop que en preparava un recull, rescatats de la calaixera o de l'hemeroteca:

D'això que jo escric —proses divagatòries de tímida especulació, oscil·lants entre la ironia i la bona fe—, els experts solen dir-ne «assaigs».

Com sempre, la reflexió de Fuster resulta molt significativa com a autopercepció en un instant d'interrupció d'escriptura que, en aquesta inflexió que consisteix a donar a impremta unes pàgines, realitza una apòstrof que s'adreça tant al lector com, segurament, també a ell mateix, descrivint el marc del que llegirem. «C'est icy un livre de bonne foy, lecteur», sembla afirmar amb Montaigne, i evidentment és en l'actitud dels *Essais* que s'empara la reflexió fusteriana, amb tot el que això comporta, amb una picada d'ull al lector que se sap lector montaignià, i per tant sap que la qüestió de la bona fe és, precisament, una ironia assagística més. Però ara interessa més remarcar que la ironia i aquesta bona fe són constitutives de l'actitud d'escriptura, definidores del gènere tal com se'ns planteja. Amb aquesta consideració Fuster aconsegueix posicionar-se quant a la ironia mateixa, que no podrà ser considerada com un recurs, sinó com alguna cosa que forneix l'escriptura sabent que la voluntat d'estil ho és, efectivament, d'estil, però també és voluntat. La retoricitat de la ironia no queda negada, sinó integrada en el discurs de manera consubstancial a la seva naturalesa

ineludiblement tropològica, i aquesta integració serà fonamental per a entendre quin és el paper de la ironia en l'assaig.

Ironia: «adhesió (intel·lectual) incompleta». En l'assaig català contemporani la ironia s'ha mogut en el marc establert per un «terrible voluptuós de les definicions», Eugeni d'Ors (1996: 708), en primer terme, i Josep Pla i Joan Fuster; en canvi, la reflexió crítica sobre la ironia en la literatura catalana parteix gairebé sempre de la perspectiva planiana, de vegades sense recordar l'ascendència orsiana, sense establir lligams amb altres tradicions i freqüentment negligint la importància de camps afins a la ironia que, en el cas de Fuster, resulten ineludibles. No és del tot sorprenent que s'hagi donat aquest fet; al capdavant, potser sense l'empordanès i el suecà segurament la definició orsiana hauria estat oblidada, atesa la fortuna dels papers on va ser formulada. Per això, cal considerar com un dels moments clau en la història de la ironia en la literatura catalana contemporània el dia que Joan Fuster va robar —no hi ha errata, no hi falta cap *t*— els fascicles del *Glosari* de Xènius. «El seu és l'únic llibre que he robat en la meua vida; no diré on, però allà on era tampoc no li feia falta a ningú» (Sòria 1992: 7), segons explicava el mateix Fuster en una entrevista amb una discreció molt assenyada ateses les circumstàncies de «la batalla de València», per bé que el lloc en qüestió ja havia estat desvelat públicament ja feia anys per Pla, en l'*homenot* que li va dedicar, confegit a partir de les notes autobiogràfiques que el mateix Fuster (1997: 274) li havia fet arribar en 1962 en amable resposta a la seva no menys amable petició:

El primer autor «català» que caigué a les meves mans va ser l'Ors: una edició en fascicles del *Glosari*, que vaig robar a la biblioteca de «Lo Rat Penat». L'Ors em va enlluernar. Les meves lectures habituals —castellanes— havien acabat per despertar-me una certa aprensió davant la mentalitat carpetovetònica: els homes del 98 i Ortega i la seva mitologia castellana m'eren bastant «incòmodes». Els senyor Ors i el seu mediterraneisme tòpic, el seu afrancesament bàsic, la seva afectació «divuitesca», el seu antiromanticisme, em resultaven prou més seductors. Era, naturalment, l'Ors català: l'Ors que aleshores col·laborava a *Arriba* em semblava una lamentable degeneració barroca, divertida i trista al mateix temps. D'altra banda, dins la pròpia llengua, Xènius em va fer la impressió de la perfecta «normalitat cultural». Insisteixo: no coneixia gairebé res de la literatura contemporània del Principat, i de les Illes —ni Maragall, ni Costa, ni Carner, ni Riba. I la producció «valenciana» se m'apareixia tan viciada de provincialisme, que la superficialitat brillant de l'Ors hi contrastava fins a un extrem al·lucinant.

Pla, que es permet realitzar ben poques modificacions a aquest fragment de l'autorretrat per a convertir-lo en el seu «homenot» —canvia *Arriba* per «diaris aber-

rants» (Pla 1985: 370), i poca cosa més—, sens dubte va apreciar molt bé la nitidesa amb què Fuster explicava la seva relació amb Ors. Per això afegeix al seu torn que la vocació assagística de Fuster està fonamentada en «la seva principal característica, que és la dialèctica» (Pla 1985: 370) en termes molt semblants als que sobre ell mateix havia pogut apreciar anys enrere, en rebre el manuscrit del pròleg a la seva *Obra completa* de Destino: «Jo no sé si vós esteu conforme amb el que jo he escrit. Manteniu la posició del que Ors anomena l'adhesió incompleta. En el món d'avui, en aquests països, tot són adhesions hiperbòliques o blames frenètics. Jo, que sóc lliberal, em contento amb al vostra opinió. Per mi, ja està bé» (Fuster 1997: 144). La carta està datada el 20 de novembre de 1965. No és gaire diferent l'actitud de Fuster quan l'any 1960, en reflexionar sobre la seva relació crítica amb Ors, afirma que «Tinc un alt respecte per Xènius; i encara confessaré que no puc evitar una lleugera emoció quan hi penso, perquè en uns quaderns del *Glosari*, quan ja tenia vint-i-tants anys, vaig aprendre a llegir en català. Ara: d'aquí no passo» (1992: 284). Tan important resulta tenir clar d'on no passarà com que expliciti fins on arriba.

Arribats a aquest punt, caldria retrocedir una mica més en el temps, fins a l'altre instant clau d'aquesta indagació, un instant que sol situar-se en 1911 —Muecke i Booth (1989: 341), tot esmentant la «Glosa a Ramiro de Maeztu» atorgarien a aquest malentès una dimensió internacional, fins i tot— però que en realitat es remunta a la primera setmana de setembre de 1908, quan Xènius va participar en una orgia. Perquè al capdavall, «Un congrés de Filosofia es una orgia meravellosa de pensament» (Ors 1950: 807). Es tracta del *III Congrés de Filosofia* que va celebrar-se a Heidelberg (v. Ors 1950: 806-825) on Eugeni d'Ors va presentar dues comunicacions; una que ha tingut certa anomenada, «Religio est libertas», i la menys coneguda «Le residu dans la mesure de la Science par l'Action», totes dues en francès, traduïdes al castellà, al català i a l'italià, per l'Ors mateix, amb diverses finalitats docents, editorials i institucionals. Publicada originàriament a Heidelberg mateix en 1908 dins les actes del Congrés, és en aquesta comunicació que, tot reprenent la *Crítica del Judici* de Kant i, sobretot, les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* de Friedrich Schiller —en una línia que arribaria fins els nostres dies de la mà de Hans-Georg Gadamer (1991)—, Ors formula per primer cop la seva definició, en el marc d'una crítica sobre «les dificultats del pragmatisme per no haver ell sabut acollir els elements estètics dins la teoria del coneixement» (Ors 1950: 818), és a dir, dins la seva proposta de Filosofia de l'Home que Treballa i Juga (1909a: 134-135):

Potser la suprema conciliació pràctica serà trobada per l'humanitat en aquella actitud de *adhesió a mitjes*, de *mitja adhesió*, que podrien anomenar *posició d'ironia*, y de la que la civilització helènica nos ofereix ja l'exemple, en l'ordre religiós. A la manera com un ciutadà grec davant sos deus, aixís serà l'home científich de demà davant els productes de sa ciència. La paraula, tant lluminosa, de Goethe «S'acaba sempre per dependir dels fantasmes que un mateix ha creat» conserva sempre son valor. Mes perquè considerarem encara aquesta lley com una malventura?... La posició del home complet, del home que treballa y que juga, y qui sap alhora treballar y jugar, pot esser ben clara. Ell rendirà culte a son Fantasma. L'obehirà, mentres el fantasma se mantinga en peu. Però alhora, lentament, *marginalment*, a l'*ombra*, forjarà el nou fantasma que ha de combatre ab aquell, aterrarlo y reemplaçar-lo.

No cal dir que aquelles reflexions orsianes tenien un funcionament dual, ple de carrerons sense sortida pel que fa a la ciència, ple de preguntes noves i ben interessants pel que fa a la ironia, atapeït de preguntes sobre la subjectivitat moderna. Quant a la ciència, els malentesos estaven més que servits: el diàleg científic i la seva recerca de síntesis plantegen una altra mena de relacions amb un esperit de contradicció que difícilment es pot plantejar com a negatiu (Booth 1989: 341); aquelles reflexions obririen una línia que desenvoluparà en el seu «Seminari de lògica biològica» i en la seva tasca al capdavant de la Secció de Ciències de l'Institut d'Estudis Catalans, una línia que tenia ben poc de científica, malgrat l'entossudiment orsià a presentar-la com a tal (Jardí: 119) i que desembocaria d'una banda en conflictes permanents amb els científics de la secció i d'altra banda en l'articulació del seu concepte de Ciència de la Cultura de filiació germànica. El resultat d'aquell curs també va veure ben aviat la llum, un cop més en francès, sota el títol «La Formule biologique de la logique», als *Archives de Neurologie* de París, en 1910. Tanmateix, malgrat tots els matisos que calguin, resulta ben clar en afirmar que «hi ha més elasticitat, més *ironia* per dirho aixís, en la fórmula científica qu' en la previsió pràctica. Hi ha, al contrari, més *serietat*, si val l'expressió, en la previsió pràctica qu' en la formulació científica... Y tot això nos coloca sobre la pista que condueix a la troballa del factor *joch*» (1909a: 133). L'àmbit on la seva proposta havia de resultar més interessant no era precisament el de les ciències naturals o positives. Com en Schiller, el joc seria la posada en pràctica de la llibertat, entesa com a represa de les teories kantianes del lliure joc de les facultats de coneixement, imaginació i enteniment alhora que com a mediació entre l'absolut i el finit; per la seva disposició estètica, l'home entraria al món de les idees sense abandonar el món sensible, amb la qual cosa es pot experimentar la plenitud del món sensible sense resultar abassegat per la seva realitat gràcies a un marge de determinació humana que, gràcies a l'escreix que és aquest impuls del joc, no pot ser

esborrat en la seva individualitat. Es tractaria, doncs, de posar en moviment «aquest luxe de forces, una certa laxitud de determinacions que, en sentit material, bé podem anomenar joc» (Schiller 1983: 157). Aquesta nova síntesi en l'individu li permetria, com assenyala Rius (1991: 256) esdevenir-ho tot, contenir la totalitat en una *figura*, la personalitat de l'individu, només un bocí d'ell mateix però curull del valor ideal que li atorga la cultura i, com a tal, portador d'eternitat. La reflexió que planteja Ors no és pas tan instrumental ni específica com podria semblar, no es tracta només de plantejar un punt de partença, sinó d'ordenar unes idees que ja feia cert temps que Ors estava posant en pràctica, com demostra el fet que no és aliena a aquesta meditació la idea d'un suprem periodista que escrigui gasetilles d'eternitats, plantejada des de 1906 per Xènius, autopercepció del glosador com a algú que, tot i participar de les figures del «Filòsop», de l'«Historiaire», el «Científic» i el «Poeta», les desborda; tot fent-lo participar plenament d'aquest *accent*. D'acord amb Ors (1996: 38) parlem d'un periodista que

en lloc de detenir-se en lo exterior, en les apariències, en la closca, reuneix tots els fets que atresora ab universal curiositat i els despulla, els *pela*, per dir-ho així, i extreu d'ells la sucosa pulpa simbòlica. [...] Sa informació serà *d'idees*, millor, *d'ànimes*. Farà *gasetilles d'eternitats*.

És clar que, com ell mateix indica, cal que «Aparteu de la imaginació lo que experimentalment aquest nom pugui suggerir-vos. Sé que el periodista que coneixeu està tal vegada tan llunyà a n'això com la nit del dia» (Ors 1996: 37). Per tot això, quant a la ironia, la línia oberta per la reflexió de Xènius és tan enigmàtica com prometedora. L'any següent no només publica aquella comunicació, tant en català com en castellà —en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*—, sinó que també la integra en les conferències pronunciades a finals d'abril als Estudis Universitaris Catalans, en presència de Joan Maragall —que només va assistir-hi el primer dia—, entre d'altres. Ors es mostra en aquells dies veritablement engrescat amb la seva capacitat de transmetre l'«embriaguesa del fort pensar», fins al punt de produir no només una exaltació, sinó de fer sorgir una civilització sencera d'un poble immòbil (Ors 2001: 478). Però el dia de sant Jordi, és a dir, el dia que va pronunciar la conferència de Heidelberg a la seu dels Estudis al carrer del Pi de Barcelona, publica (Ors 2001: 478) a *La Veu de Catalunya* una glosa que desplaça l'interès orsià:

Sant Jordi, Patró de Catalunya, Sant Jordi, Patró de Joventut! [...] Estudia, augmenta en Ciència!

Però que la Ciència no t'assequi l'Heroisme! Que no et mustigui l'hermosura!
Jo no t'hi sabria veure amb ulleres i matant el Drac per electrocució.

Aquesta glosa resulta la concreció més perfecta de l'esperit que la conferència mateixa plantejava perquè situa en la necessitat de l'autocrítica la necessitat d'ironia, la qual cosa el diferencia tant dels modernistes com de Carner.

En la reflexió a partir de la ciència més aviat inscriu un canvi d'actitud d'ordre més extens que el de les disciplines que comenta —i, per descomptat, indaga més enllà de les disciplines acadèmiques, en tant que acadèmiques i en tant que disciplines— i que s'ha de situar en el marc de la crítica de l'experiència a través de l'acció individual, per la qual proposa un altre factor més, un element que multiplicaria els altres, i multiplicaria també el valor de tots els elements de què es pot compondre o amb què es pot trobar l'experiència, tot desbordant les relacions merament utilitàries: «un agent ja *estètic*, un agent *maligne*, *viciós*, qu'és la curiositat» (1909a: 133). Aquesta qüestió de la curiositat serà el segon gran cercle que traçarà la seva definició, un cercle que desenvoluparà ja en 1911, en la seva participació al *IV Congrés Internacional de Filosofia* (Bolonya, 6-11 d'abril de 1911), que a més a més també li va permetre realitzar el seu primer viatge a Itàlia. Allà va llegir, i en les seves actes va aparèixer, la «Note sur la curiosité», que també es publicarà als *Arxius de l'Institut de Ciències* al novembre. Aquella nota, a partir dels plantejaments de Meyerson, aprofundeix en la doble constitució del pensament, amb la qual cosa continua la seva crítica al positivisme, tot proposant per a la ciència un doble origen, instintiu i racional, de curiositat i de normalitat. La racionalitat vindria a orientar-se envers l'acció, mentre que la curiositat s'orientaria envers la llibertat; la curiositat no podria desplegar-se sobre l'abstracció pura, però tampoc pot referir-se únicament a allò concret individual. Ara bé; el que pot resultar més interessant del plantejament orsià (1911b: 139) és la manera com, tot seguint *Identité et réalité* de Meyerson, insisteix què

Il suffit pour celà de notre curiosité que, même si la diversité et l'irrationalité du monde venaient à lui faire défaut, serait capable d'inventer, pour que la science ne reste pas stationnaire, des diversités fictives, des irrationalités nouvelles.

En aquest punt, a diferència de com ho havia fet poques pàgines abans, de forma digressiva, en «Els fenòmens irreversibles y la concepció entròpica de l'univers» (Ors 1911a: 101) Ors cita Meyerson sense cometes, com ho farà també en «La curiosidad», una altra versió de la mateixa nota publicada el mateix any a la *Revista de Educación*

(Ors 1911c: 411); amb aquest procediment de citació recurrent acaba per integrar l'argumentació en el seu propi discurs, és a dir, no només amb una plena subscripció d'aquesta qüestió sinó amb un desenvolupament propi. Aquesta concepció de la curiositat com a element implícit al pensament desborda el plantejament científista de forma definitiva, inscriu la ficcionalització com a moviment del pensar per tal d'evitar que les coses deixin d'estar en moviment o reaccionar quan no hi ha moviment de les coses, situacions que definirien un mateix absurd, la immobilitat discursiva, la mort de la realitat per saturació immanent. Contra aquesta immobilitat, contra aquesta mortal cancel·lació de les contradiccions, la curiositat s'enfronta amb reptes autoengendrats, la qual cosa és tant com afirmar l'autoengendrament en el pensament, la identitat individual com a ficció contra el mortal immobilisme, però sense caure en un intuicionisme com el que en aquells dies havia popularitzat Bergson. És una qüestió que el 1908 ja havia desenvolupat força, al caliu del pensament de Schiller; per a Ors (1909a: 135):

La curiositat, l'instint del joch lògich, neix, com qualsevulla altre instint de joch, d'una sobreabundança de forces. L'home qui coneix objectes de curiositat fa una violència a la naturalesa, presentant a la seva propria investigació nous objectes, problemes superflúus qu'el curs natural de la vida no li hauria pas presentat. El *curiós*, donchs, se coloca en aquella posició artística, tan profundament caracterisada per Schiller, quan, comparant l'obrer amb l'artista, diu que'l primer respecta la meteria del seu treball, mentre que el segon fingeix respectarla, es veritat, però en realitat li fa una violència; y també quan, tractant del moment en que la llibertat comença, parla de la *actitut estètica*, en que la natura, que abans apareixia al home com una força, no li apareix ja sino «com un objecte»... —Aquest moment de la iniciació a la llibertat es precisament aquell en que s'imposen al objecte lleys noves, lleys d'Art.

Tot plegat situa la ironia entre les condicions d'una nova època del pensament, d'un nou estil de pensar, o, com formularà anys més tard —en refer la conferència de 1908 en forma de curs l'any 1917, que finalment s'editarà l'any 1926 sota el títol d'*Una primera lección de filosofía*—, aquesta «actitud irónica, constituye ya por sí sola una nueva función de la filosofía, una filosofía», tot establint-la en el marc d'una doble funció: «*ironía* y adaptación de la ciencia al vivir» que, amb altres dos («*metafísica* e indagación de lo absoluto» i «*crítica* y control de solidez sobre la ciencia») constituïrien els fonaments de la seva proposta de Dialèctica (Ors 1926: 45-46).

Ara bé, la naturalesa eminentment estètica d'aquestes reflexions es modificarà de manera important a començaments de 1911, i amb la formulació sobre la ironia prenen definitivament embranzida en múltiples direccions en ser integrades en una

intervenció importantíssima d'Ors: la seva resposta a l'enquesta de la revista *Cataluña* sobre «El ideal y la actividad de la juventud catalana en el momento presente», en la qual a partir de les preguntes «Qué se lleva hecho» y «Qué debe hacerse en el ramo de su especial competencia» exposa tot el seu programa intel·lectual i polític en una llarga imprecació datada la nit d'Any Nou —no hi diu, curiosament, la nit de Cap d'Any. Es tracta d'un text decisiu tant per al desenvolupament del Noucentisme com per a la seva autopercepció intel·lectual: «El renovamiento de la tradición intelectual catalana». Ara no és el moment de comentar amb detall aquell extens article, que suposa un punt d'inflexió no només en la seva vida intel·lectual, en el pas definitiu del Modernisme al Noucentisme, i en la vida ciutadana barcelonina, sinó també en la mateixa definició de *cultura* a Catalunya: només cal recordar que trenta dies després Enric Prat de la Riba el va nomenar secretari de l'Institut d'Estudis Catalans per sintetitzar la nova època que obrien aquelles pàgines, crítiques, bel·ligerants, entusiastes, cruels, rupturistes: «nuestro esfuerzo se inscribe a continuación del de los catalanes del siglo XVI, no á continuación del de los catalanes del siglo XIX». Tot recollint l'impuls dels primers cinc anys de *Glosari*, Ors fa una proposta de consideració definitiva del català com a llengua de cultura a tots els efectes, la qual cosa passa per superar inèrcies i assumir reptes; amb duresa, situa en la falta d'informació en matèria de ciències, sobre moviment intel·lectual estranger i sobre el propi passat, al costat de la qüestió de la llengua, la timidesa o covardia mental, com les causes de la situació d'estancament en què el segle XIX havia deixat Catalunya. Les possibilitats de superació d'aquella situació passen, a l'entendre d'Ors, per propostes diverses, algunes de les quals es troben de ple en un plantejament antidemocràtic, definit a través de l'arbitrarisme i l'aristocràcia de l'esperit; no han de sorprendre pensaments orsians, ni pel que fa a ell mateix ni pel que fa als corrents de pensament de la resta d'Europa, on aquestes propostes protofeixistes també es van donar amb la mateixa rapidesa, és a dir, molt abans del que la història lineal del pensament totalitari pot fer pensar, i l'actitud al respecte de l'Ors no és gaire diferent abans o després dels fets de 1921, ni hi ha grans matisos per aquestes idees segons les expressi en castellà o en català —són més rellevants, com a punt d'inflexió, per a Ors com per a molts d'altres, 1936 i 1939. Però, deixant de banda aquestes problemàtiques —sense oblidar-les—, val a dir que bona part del programa exposat aquell dia constituïria encara una molt sòlida proposta per a Catalunya, —i, atès que en aquella revista ja s'havia emprat el terme, també per als Països Catalans—, de la mateixa manera que, tristament, algunes de les xacres i llasts que hi descriu tampoc no han perdut gaire actualitat.

Però el que resulta més important de tot plegat pel tema que ens ocupa és que, enmig de tot aquell impressionant programa, la ironia jugava un paper fonamental; i no només per la construcció d'algunes argumentacions, sinó que hi era represa la reflexió sobre la investigació científica, tot reprenent la proposta de 1908 d'un *Novissimum Organum*. Al seu entendre (1911a: 5), es tractava de

Considerar la actividad racional del hombre como un fenómeno vital, y como un fenómeno que asegura precisamente la conservación de la vida, la [*sic*: llegiu *ha*] de traer, como consecuencia necesaria, una posición de *libertad*, de *superior ironía* en que se colocará el hombre ante los productos de su ciencia.

És a dir, que continua desenvolupant la idea de la dualitat entre curiositat i racionalitat com a nova empena del pensament, desenvolupant gràcies a la ironia l'actitud filosòfica de la modernitat que proposa a la societat (Ors 1911a: 5):

Mas, para traducir en trabajos, en libros catalanes, en ciencia catalana esta convicción, me es indispensable á mí, —como nos es indispensable á todos—, una disciplina científica organizada, y, por consiguiente, una cooperación social.

A més a més, Ors xifra aquesta cooperació social en una confiança editorial, en la constitució d'una biblioteca, institucions d'ensenyament, internat lliure, refundació de la Universitat, foment veritable d'estades d'estudi a l'estranger per a joves talents, amb promesa i compromís de retorn a Catalunya per posar en moviment els coneixements i l'experiència adquirits com a impuls d'un «plan preconcebido de renovación nacional», plantejat per Prat de la Riba. L'uropeïtzació, en definitiva, de Catalunya; no d'alguns catalans, sinó de Catalunya sencera a través dels seus ciutadans:

Debemos aspirar y tender á que nuestros futuros hombres de ciencia sean á la vez, en lo posible, hombres completos, espejos de selección humana, á que la mayor parte de los estudiosos pasen de la categoría de bohemios ó de extravagantes á la de verdaderos *gentlemen*, cuya influencia y ejemplo aumente un día en nuestro país la consideración pública de la Ciencia y constituya la base, no sólo de una renovación de las mentes, sino de una renovación de las costumbres... (Ors 1911c: 6)

Per tant, la ironia com a «adhesió a mitjes» comportava un canvi de mentalitat individual i col·lectiva: una nova epistemologia i alhora una intervenció pública. La «posició d'ironia» parteix d'una autocrítica que a través de la meditació individual construeix la distància necessària perquè la intervenció es concreti en una voluntat de realització que excedirà el marc individual que el limitava només de forma aparent.

En aquests termes, queda més clar a què es refereix Ors quan parla de *Ciència de la Cultura*. O a què es refereix, en la glosa de l'11 de gener de 1910, quan insisteix a considerar els Boulevards i la Sorbonne expressió d'una mateixa ànima, d'un sentit comú, amb la qual cosa defineix l'Humanisme en els següents termes: «L'Humanisme vol dir la Ciència sentida com a Passió, i la Passió elevada a ciència. Esser humanista vol dir sentir l'íntim parentiu entre passió i ciència. —I d'això viure'n» (2003: 18) Per tant, la ironia és definida des de posicions de caràcter marcadament intel·lectual, com a resposta a una situació contingent que reclama, exigeix, la intervenció comptant amb la legitimitat que l'exercici de les lletres dona. En això, Ors no només es fa ressò de la definició d'intel·lectual freqüent des de Zola, sinó sobretot de la d'home de lletres aportada per Voltaire, una paràbola discursiva per estalviar-se el pensament vuitcentista i lligar-se amb els Il·lustrats del XVIII, encara que fos amb Voltaire, per qui no tenia precisament simpatia —caldrà preguntar-se, doncs, què l'unia a Voltaire.

Aquest caràcter d'intervenció intel·lectual resulta encara més nítid si tenim present —tot fent confiança al mateix Ors— que un fragment important d'aquella proclama havia estat suprimit per tal d'evitar problemes de compaginació, però que diversos esdeveniments l'obliguen a recuperar-lo. Es tracta, precisament, d'unes pàgines dedicades a desenvolupar la qüestió de la ironia, i Ors explica la necessitat de publicar-les perquè «en esta contribución a la Filosofía, no se trata precisamente de Pragmatismo, sino, al contrario, de Intelectualismo, —de Intelectualismo post-pragmatista» (1911b: 82). Aquesta necessitat li va ser desvelada com a resposta a una conferència de Ramiro de Maeztu, pronunciada el dia 5 de març de 1911 al Teatre Principal de Barcelona —publicada, fragmentàriament, també a *Cataluña*, pocs dies després del manifest orsià— sota el títol «La revolución y los intelectuales», que després veuria la llum com a opuscle: *Obreros e intelectuales*.

Maeztu, amb qui Ors ja havia tingut alguna discrepància, comença posant en relació la tasca de Prat de la Riba amb la tasca d'Alejandro Lerroux, la qual cosa ja sembla suficient perquè Ors —i no només Ors— reaccionés malament; però al darrere de qüestions de traç gruixut com aquesta desafortunada comparació, el que Ors hi va trobar, en aquella conferència, va ser una pedra de toc per a la seva idea: la relació entre intel·lectuals i europeisme, que en Ors es plantejava en uns termes amb què l'anglofília de Maeztu no podia resistir cap comparació. Que Maeztu afirmés que «Europa és la ciencia» (Maeztu 1911: 23), que «Á Europa se llega por el estudio de Platón y de Kant, de Newton y de Darwin» (1911: 28), o que «lo europeo es sencilla-

mente la ciencia, la invención de las definiciones generales realizada por Sócrates, la aplicación de la ciencia en cuanto definidora, al arte y a la moral» (1911: 30) podria suggerir una possible entesa amb Ors; però les afinitats es trenquen en dos punts decisius. És precisament una al·lusió a la figura de l'intel·lectual el que marca dues posicions diferents, la diferència de les quals Maeztu nega de manera implícita. Pel que fa a Zola, Maeztu assenyala que

No penséis que la palabra definitiva del asunto Dreyfus la dijeron los partidarios sentimentales del capitán judío. Lo que hizo posible en Francia el asunto Dreyfus, lo que no ha permitido en España suscitar con mayores motivos análogos debates, es que en Francia, el país de Descartes, había numerosos intelectuales habituados a distinguir entre lo que está probado y lo que no lo está, distinción que és el signo de Europa, y á que este hábito de la veracidad se halla tan arraigado que constituye una necesidad, que no podemos sentir con la misma vehemencia los pueblos que no han pasado todavía del culto de la sinceridad.

Des del *J'accuse* de Zola s'havia estès pertot Europa la necessitat d'aquesta figura, el nom de la qual va ser introduït a Espanya en 1898 precisament per Maeztu, i Emilia Pardo Bazán en 1900 (Marichal 1974); en tots dos casos, com a deler, com a desig, com a necessitat palpitant encara insatisfeta i, pel que els semblava, encara lluny d'una possible satisfacció. Ors havia comentat aquesta necessitat ja en una de les seves «Cròniques de Madrid», titulada precisament «Intel·lectuals», publicada a *La Veu de Catalunya* el 4 d'agost de 1905, on precisament es planyia de la manca d'independència i de dignitat dels literats madrilenys que es postulaven a ser considerats com a tals, de l'estrelesa de la definició d'intervenció política que es desprenia del frustrant *Manifiesto intelectual* que, a imitació del francès, s'anunciava a finals de juny, del frustrat míting anunciat per a l'11 de juliol que mai no va fer-se. De la mateixa manera, aquell any, evidentment, s'havia fet ressò de l'afer *Cut-cut!* al seu «Reportatge de Xènius. La dolça vida civil», publicat a *El Poble Català* el 30 de desembre de 1905, enmig de la suspensió de garanties constitucionals i de la llei de jurisdiccions que li fa pensar que «L'obra civilista, l'acció per assolir la plena vida civil, perilla gravíssimament a Espanya» (Ors 1994: 214). El dia de la seva reaparició seria saludat amb entusiasme des de *La Veu de Catalunya* amb la glosa «Cut-cut! pels carrers», del 28 d'abril de 1906 (Ors 1999: 98-100). Poc més tard, ell mateix va mirar de promoure alguna cosa de semblant a l'afer Dreyfus amb el procés Rull, l'any 1908, que el fa dubtar entre l'evidència de la culpabilitat i la coherència del veredict; així, amb aquest motiu, considera (2001: 107) que

Sortosament, els escriptors noucentistes han fet ja familiars de la majoria del nostre públic llegit certes distincions, i també cert tecnicisme, propi de la ideologia contemporània. Ja no representa entre nosaltres cap esforç mental veure, per exemple, les relacions que lliguen l'Intel·lectualisme ab la Política lliberal, l'Humanisme ab la Política social...

Crec que gairebé tothom està conforme en que el Veredicte de què parlem no s'ajusta a la Lògica que podríem anomenar «intel·lectual», com aquella ab què fredament se busca solució a un problema teòric de matemàtiques... Ja he escrit que no ha de considerar-se per això la obra del Jurat barceloní menys lògica. Obeint, això sí, a una lògic altra, a la Lògica de l'Instint, a la Lògica de la Voluntat, de la Vida... —Crec, doncs, *lògics* el veredicte. —Sospito també que és *just*... —Però sé que és *lleig*.

Comptat i debatut, el 20 de gener de 1906 Ors situava la figura de l'intel·lectual com a preocupació necessària de la societat catalana, que ja havia tingut massa exemples de la necessitat de la figura tal com s'havia definit a les pàgines de *L'Aurore*: «[...] Diu que a París l'aniversari del "Jo acuso" ha tingut un caràcter quasi exclusivament literari. Mal fet. No pot essencialment tenir-lo... I entre nosaltres, amics meus de Catalunya, menos que enlloc» (Ors 1994: 218). Però, estem molt lluny de poder pensar en un Ors *engagé*; pot resultar estrany atesos aquests antecedents que, tal com també van fer el socialisme i el liberalisme espanyol, que es van desentendre del cas Ferrer i Guàrdia, Xènius tampoc no va registrar-lo en el *Glosari*; de fet, se'n va desentendre gairebé completament, i va reaccionar amb indiferència —no és ben bé un oxímoron: la seva reacció va ser la indiferència— davant la sentència a mort d'una persona amb qui tenia moltes preocupacions, sobretot pedagògiques, en comú malgrat les divergències de plantejament. No; no podem parlar d'un Ors intel·lectual a l'estil que plantejava Zola; però la figura de l'intel·lectual —i no només pel seu paper *orgànic* a la Mancomunitat— no li és tampoc aliena, ni que sigui com a ombra voltairiana.

Tot i això, aquestes gloses, a banda de mostrar molt clarament aquell marge de contradicció, mostren també una posició estranya a la caracterització de Maeztu; Ors, a través del *Glosari*, amb l'articulació del Noucentisme, si a una cosa s'havia oposat era al culte a la sinceritat, al romanticisme implícit en una autenticitat i una espontaneïtat modernista que havia maldat no ja per superar, sinó per esborrar de la definició cultural de ciutadania. Ors no només no se sentia inclòs en el comentari de Maeztu, sinó que no podia acceptar ser-hi inclòs; i menys encara en un altre comentari del basc (Maeztu 1911: 31):

Sabemos que en el problema de Cataluña, como en el de Castilla, en el del Norte como en el del Sur, en el de Barcelona como en el de Madrid, hay un denominador común, y que

este denominador común se llama Europa. Sabemos que a través de nuestras disputas hay una cosa que no hacemos, y es emplazarlas en la perspectiva de la historia universal. Sentimos, en una palabra, que el mundo no nos oye cuando hablamos, porque tampoco nosotros hemos escuchado las palabras del mundo.

Per bé que des de perspectives molt diferents, si en alguna cosa havien coincidit tant el modernisme com el Noucentisme havia estat en la curiositat regeneradora per tot allò que a Europa s'estava desenvolupant, fins el punt que l'europèisme modernista i el noucentista constitueixen els fonaments de tota una possibilitat europea per a Catalunya que fins Ortega y Gasset no es pot dir que tingui un veritable equivalent a Espanya. És en aquesta clau que s'entén com és que Ors parla d'un impuls d'«intelectualismo post-pragmatista» (1911b: 82) com a motivació primera de la recuperació d'aquell fragment, que a més a més nodrirà diverses gloses dels mesos de març i abril, que seguiran a la glosa de resposta explícita a Ramiro de Maeztu: «Europa» (Ors 2003: 521-528), on la diferent perspectiva queda declarada com a discrepància absoluta:

«Europa—clamàreu el diumenge ab belles paraules—és el nostre comú denominador...» Jo diria, volent esguardar les nostres respectives acotacions civils com a silogismes, que Europa és per a tots nosaltres la premisa major. Lo que ocorre és que cada colla de nosaltres se deu armar d'una premisa menor distinta, perquè no pot desconèixer's que en les conclusions divergim, bastant. [...] Amic Maeztu, molt ens ha complagut veure el problema apuntat, ja que no precisat ni resolt per la vostra autorisada veu. Ens ha complagut tant més, en quant hi veiem un elogi implícit de les nostres prèdiques, dels nostres esforços, de les nostres solucions... Jo no gosaria demanar-vos que recorreguéssiu, per a informació de l'actitud que des de fa alguns anys se té a Catalunya davant el problema, les modestes pàgines de mon *Glosari* quotidià. Sou en aquest moment el nostre preuadíssim hoste i no hi ha dret a ensombrir les hores d'un hoste ab lectures que li caldria fer dins la cambra d'hotel... Però una petita passejada, sí que us la puc aconsellar. Si voleu aprendre com Catalunya avença en la incorporació de la vida científica, com en ella havem entès «la nostra Europa», no teniu més que descendir una mica per la Rambla del Mig. Trobareu a mà esquerra el carrer anomenat de Fernando: munteu-lo tot. Sortireu aixís a la plaça de la Constitució, dita de Sant Jaume: torceu una mica a l'esquerra... Penetreu, si us plau, pel carrer del Bisbe. És allí tocant. Veieu lo que hi ha, entereu-vos de lo que s'hi projecta. L'excursió és agradable, en un matí de bon sol, i no desprovista de profit. Potser per ella podreu estalviar-vos en l'avenir de col·locar —com féreu el diumenge, entre els somriures de Barcelona— sobre un peu digualtat, l'obra de reconstitució catalana i les empreses de don Alexandre Lerroux.

La reacció és demolidora, i assenyalava clarament el valor polític del poder d'allò no dit, que Linda Hutcheon ha insistit a defensar per a una reformulació de la ironia postmoderna (Hutcheon 1992), ja que en la seva textura transideològica la ironia travessa els mateixos perills que pot crear, perquè la ideologia és indestruïble de l'ironista,

especialment en la frontera compartida i habitada per ell entre allò individual i allò social. No en tenia prou Ors amb recomanar a Maeztu —i de pas a Ortega y Gasset, a qui també esmenta, per primer cop en la seva obra, en aquesta mateixa glosa— que es passés per la seu de l'Institut d'Estudis Catalans; havia d'explicar-li, com si mai no hagués trepitjat una gran ciutat, com arribar-hi, bo i negant-li així el cosmopolitisme de què havia mirat de fer gala en la seva conferència al Teatre Principal.

Tot i així, Ors no es queda en aquesta mena d'al·legat. És en «Una contribució a la filosofia» on, tot fent balanç de quins havien estat els seus propòsits i treballs dels darrers anys i impulsant-ne el contingut envers la polèmica, insisteix (1911b: 82) a explicar la seva relació entre ciència i ironia, ara, això sí, mostrant la seva filiació nietzscheana:

La *ciencia*, en realidad, es siempre *irónica*, porque acepta implícitamente un margen de contradicción futura. Nietzsche vio bien este carácter de la ciencia. Pero juzgó mal su valor. Por mi parte debo decir que la dirección filosófica en que trabajo, lejos de ser pragmatista, conduce derecho á una restauración del intelectualismo, que es el nervio de las tradiciones ideales del Occidente.

Ors, que havia esmentat Nietzsche per primer cop en la «Petita biblioteca de l'escolar desatent» proposada en el *Glosari* de novembre de 1907 (Ors 1996: 651), amplia el camp de les seves lectures zaratustrianes amb moltes d'altres referències que impregnen tota la seva idea de la cultura i de l'individu, especialment a partir de les gloses de 1906 «Entorn de l'educació de la voluntat» (Ors 1996: 244-255), fins al punt que, en revisar pel gener de 1911 les seves relectures, no dubta a afirmar que «tal volta la durada de molts dels noms, que tan bellament ens havien sonat durant les hores d'adolescència, se vegi avui compromesa un poc. Tals els de Maeterlink, Ibsen, Ruskin... —El de Nietzsche no. Nietzsche ens va apareixent més gran a mida que passa temps i a mida que podem esguardar-lo més de la vora» (Ors 2003: 448). En aquest punt esdevé evident que intel·lectual i intel·lectualisme poden ser conceptes contigus, però no són pas idèntics per a Ors. D'altra banda, aquesta nota mostra la manera en què Ors mostra i amaga alhora la seva relació amb Nietzsche, també ben curiosa. Ors no pot reconèixer, encara, que el separa un gran silenci de l'introduïdor de Nietzsche a Catalunya, Joan Maragall, el qual des de la seva traducció en 1890 va maldar per entendre's amb un pensament que se li imposa, es resisteix a mostrar-se com a seguidor d'allò que d'altiu i violent hi havia a Zaratustra, però preveu que ben aviat seria el poeta i el filòsof de moda, i mira d'esmenar el seu efecte, de vegades amb

Goethe —amb la qual cosa continuava essent nietzscheà, tanmateix. Ors, en canvi, ja no cita Nietzsche, el desplega, de vegades també amb Goethe; no és allò amb què actua, sinó acció pròpia en els àmbits més importants de la seva intervenció, com ara en l'educació de la voluntat, o en la descripció del naixement de l'intel·lectualisme i de la «ciència europea» a partir de la demostració d'un teorema per l'absurd, tot esdevenint autònom de tot element extern i immanent a la raó (Ors 1911f: 97):

En lloch de cercar en les coses donades el centre y mesura del coneixement, es en l'home mateix ahont comensa a cercarse això. Com la religió, la ciència passa aixís, en virtut de lo que podríen dirne «el fet grech», del naturalisme a l'antropomorfisme. Ja l'home no intentarà, pera comprendre, sotmetre el seu enteniment al mon, sino el mon a son enteniment. Ja considerarà funció pròpia de la ciencia, no estudiar els objectes, sino les relacions entre'ls objectes o, més sublimadament, les relacions entre relacions.

L'afinitat amb Nietzsche d'aquesta reformulació dels seus escrits formaria part d'aquestes relacions entre relacions. Perquè, a diferència de la que hi estableix Maragall, Ors ja es pot permetre d'escriure distanciadament sobre Nietzsche, nietzscheanament distanciat. La manera com planteja el mediterraneisme i la llatinitat en seria només un dels exemples adduïbles. Però, en el punt en què ho trobem, ho aprofita també per marcar diferències amb Maeztu: en una glosa dedicada a ell de la sèrie «Els Noucentistes espanyols», publicada l'11 de desembre de 1907, Xènius rememora com Maeztu era representatiu d'una posa nietzscheana que es passava el dia insultant gent pel carrer en nom del superhome, que evidentment encarnava; en canvi, a aquesta facècia de la voluntat, Ors (1996: 720) oposa l'actitud que cal considerar pròpia del Noucentisme en tant que nou moviment nietzscheà:

Maeztu insultava als pobres de Madrid; però ja ho feia per obra i gràcia de filosofia i literatura: si els tractava d'esclaus, i els reptava per a llur feblesa, era perquè ell, abans, s'havia llegit uns volums de Nietzsche. Ara bé: seguir les prèdiques de Zaratustra, sentat el lector en una butaca —perquè no hi ha un altre remei que sentar-se en una butaca, malgrat l'anatema nietzscheà a Flaubert—, és ja lo més apolini que càpiga al món...

No és gaire diferent el retret que implica «Una contribución a la filosofía», però no és aquesta la qüestió més important. El veritablement rellevant d'aquella contribució és com, a partir de la idea pragmatista que «la imagen que nuestra razón nos da de la realidad es menos rica y menos vasta que la realidad misma» (Ors 1911b: 82) Ors rearticula nietzscheanament aquesta realitat, la redescríu, la reescriu per a incidir en el fet que «aquella imagen, con no ser completa ni rigurosamente fiel, es lo

mejor de la realidad, *lo mejor* para nosotros, porque sin ella la realidad nos intoxicaría, nos haría perecer, nos absorbería» (Ors 1911b: 82). Ors, que sap pel pragmatisme del qual ja s'està distanciant que allò racional no és tot «lo real», ni rigorosament «lo real», pot afirmar que és «lo luminoso de lo real, lo que debemos afirmar, cultivar, acrecer...» (1911b: 82), troba en aquest punt la manera de donar sortida definitiva a la polarització que ja havia mirat de superar a través del *joc* schillerià, però és la ironia nietzscheana de *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral* el que li permet, lingüísticament, autoengendrar-se en una distància del real i de l'irracional que el seu propi llenguatge podrà anar rectificat o ratificant a cada mot, o més ben dit, a cada glosa de la realitat (Ors 1911b: 82):

Así mi Lógica *no niega* lo biológico puro, la realidad irracional; pero *la condena*. Sabe que ella es lo venenoso, lo letal; y que el combatirla, el descomponer diastásicamente las excitaciones que de ella vienen, el triunfar de ella, es la ley de la permanencia y del acrecimiento de la vida. Así, quiere que el trabajador en obra del espíritu, el investigador científico, por ejemplo, *prescinda* de la realidad irracional, *la niegue*, reduciéndola, en su misma acción investigadora; aunque prestándole, en un cierto sentido, *un acatamiento clandestino*, por medio de la *ironía* (1) con que contemplará su obra racional, los productos de su propia ciencia.

És en aquesta nota a peu de pàgina inserida tot seguit del nostre mot clau, ironia, que Eugeni d'Ors formula finalment la seva definició (Ors 1911b: 82n), que ha anat perfilant durant gairebé tres anys:

(1) Llamamos ironía, ya se entiende, no á un disimulo, como dicen los retóricos, sino á toda *adhesión intelectual incompleta*.

I no deixa de resultar curiós, i molt significatiu, que sigui en una nota a peu de pàgina, a tall de *parerga*, on s'enllesteixi aquest procés de meditació. La ironia no ocupa la centralitat del discurs, que d'altra banda ja no pot definir-se respecte a cap totalitat, però modifica el discurs mateix de manera relacional; és a dir, en les seves relacions amb tot allò que l'envolta a través de les seves pròpies interpretacions esdevingudes obra. Ors ha passat, doncs, de meditar sobre l'escreix —el residu— estètic en 1909 a, en 1911, comprendre nietzscheanament que el món dels conceptes en què se sustenta la veritat no és sinó el «residu d'una metàfora» (Nietzsche 1994 [1a ed. 1903]: 27). Les obres retornen la mirada, alhora, a la realitat redescrita i a qui l'ha redescrit, i en virtut d'aquest fit a fit irònic, la relació crítica continuaria el seu joc lliure de relacions i interpretacions. Però sempre partiria d'una relació prèvia amb la

mateixa realitat que vol redescrivre, que no seria esborrada per l'ironista orsià, sinó sotmesa a una nova significació que es posa en moviment en un interstici i intersecció alhora de l'individual i el social; paga la pena recordar la definició d'Humanitats que aporta Ors el 2 desembre de 1907: «Un conjunt d'Arts i de Passions que, si d'una banda, representen la independència de l'home envers de qualsevol potència inhumana, de l'altre costat, suposen tant un home civil, que enfront la consideració de la societat perd tota significació l'individu» [...]» (Ors 1996: 709) En virtut d'aquestes consideracions, no és d'estranyar que la primera vegada que la ironia es posa explícitament —és dir, invocant la seva pròpia definició— en acció en el *Glosari* després de la formulació completa (Ors 2003: 490) sigui en virtut del principi d'intervenció radical envers un context en demolició com era el del modernisme:

La ironia, el seny, el just sentit de la realitat no estan malament tampoc. Però sentiria que «això matés lo altre». Un candor irònic vol dir un alt grau de perfecció. Sóc persuadit de que la religió dels grecs fou d'aquest matís sentimental. També he provat, en altres llocs, de demostrar que entra dins aquest matís l'espiritualitat de la ciència contemporània. Sembla desitjable que lo millor de la vida hi entri igualment... Així sabrem somriure, sense perjudici de que les santes impaciències ens punxin quan, per exemple, surt un llibre de versos d'en Maragall.

Ors, efectivament, desenvoluparà les seves argumentacions en diverses gloses dedicades a desplegar la seva Filosofia de l'Home qui Treballa i qui Juga, que també serviran per a desenvolupar un reguitzell d'altres textos seus, que arriben fins ben entrat els anys quaranta, amb *El secreto de la Filosofía*. Fins i tot, els plantejaments respecte a epistemologia queden matisats, tot esdevenint encara més durs respecte al canvi de paradigma que reclamaven: així, en insistir en que «La Ciència és quelcom d'estètic, com l'art», desenvolupa encara més la seva crítica a «aquella falsa religió de la Ciència que havem anomenat “el scientisme” i que altres anomenaren “positivisme” turpíssimament» (Ors 2003: 525), un dogmatisme que qualifica (Ors 2003: 524-526) de nova barbàrie caracteritzada per una completa

absència de classicisme, d'espiritualitat, d'ironia, de gràcia [...] Desconeixen, tant l'un com l'altre, lo que les concepcions intel·lectuals més austeres deuen servir encara d'element estètic, de llibertat, de «joc» —en el sentit kantian i schillerià de la paraula... Prenen de la lliçó socràtica la meitat, lo de la invenció de definicions; abandonen l'altra meitat, qui confereix la potència de superar-les. Si Europa, doncs, l'havem poguda caracterisar per son essencial socratism, no serà Europa la ciència que s'erigeixi en dogma, la que, en sa devoció per la fórmula, descuida el delme de marginal veneració que deu a les possibilitats de l'Esperit. Ni fórmula sola, ni esperit sol donen el sentit de la tradició europea, sinó Fórmula i Esperit plegats.

Ors, doncs, insisteix a afirmar que «la Ciència no es deu entendre en un sentit contrari als dels altres valors de la vida» (Ors 2003: 527), en una reflexió simètrica i complementària a la que havia fet l'any anterior en l'*Almanacco del Coenobium*: «Primum vivere, deinde philosophari... Nego. In hoc nescio primum, nescio deinde. Philosophari enim vivere est!» (en Ors 2003 [1a ed. 1910] 518n). La història intel·lectual de la definició d'ironia com a adhesió intel·lectual incompleta en Eugeni d'Ors resultaria, al capdavant, il·lustrativa d'aquestes dues premisses, per més incòmode que vagi fent-se amb el temps pensar en la seva obra sense les conseqüències de certes adhesions incompletes orsianes.

Pel que fa a l'evolució de l'assaig com a gènere literari, de la mà de la ironia precisament Ors podrà fer un salt per sobre del Romanticisme, que al seu entendre «no és un fenomen estètic, sinò sobreestètic» (Ors 1909c: 138), i del positivisme del segle XIX per a enllaçar-la amb el seu estimat segle XVIII; la qual cosa pot remetre aparentment només a Goethe, pel que té de restauració clàssica i d'assumpció de la idea de *Weltliteratur* com a alternativa a les definicions romàntiques de cultura —a les quals val a dir que el Noucentisme s'adhereix, pel que fa a l'aspecte polític, a partir de la concomitant lectura de Herder i Fichte; la infinitud romàntica de la ironia com a força de la Poesia Universal Progressiva segons Friedrich Schlegel queda, més aviat, per a autors com J. V. Foix. Però és sobretot Voltaire, una figura tan semblant i diferent ahora a Goethe i Ors, qui li permet desenvolupar tot un projecte irònic.

Aquest projecte irònic no és altre que la reescriptura contra Voltaire del *Diccionari Filosòfic* de l'autor francès, projecte que havia encetat en *Revista Catalana* l'any 1909 sota el títol, evidentment, de *Diccionari filosòfic portàtil*. No és casual la tria: la ironia orsiana dialoga necessàriament amb els il·lustrats francesos, però no admet la confusió dels seus plantejaments amb l'escepticisme, i s'hi resisteix amb tota la seva força, malgrat la referència constant a allò real que comparteixen. Ors, que es reconeix en tot el segle XVIII, nega aquest tret a Voltaire, s'hi revolta de la manera més agra, i en aquesta antipatia per Voltaire coincideix amb Pla. Fuster, en canvi, és profundament volterià, entre d'altres raons, per l'escepticisme. Per a Ors (1909b: 71),

tot escepticisme se resol en una gran ingenuïtat. L'escepticisme es una segona ingenuïtat, talment com l'extrema velluria es una segona infantesa. Aixís, la crítica del solitari de Ferney vol dir una segona infantesa de la rahó: en la malfiança consistí, naturalment, son tret característic».

I això que a través del seu apreciat Montaigne, l'escepticisme li podia oferir algunes possibilitats d'entesa. Al cap i a la fi, en el primer gran document modern de

l'escepticisme, l'apologia de Ramon Sibiuda del seu admirat Michel de Montaigne, trobem la primera gran mostra d'adhesió incompleta. Tampoc no incorpora encara, al seu plantejament, l'escepticisme nietzscheà. Malgrat ser tot el seu pensament tant nietzscheà, era massa recent el replantejament de la ironia socràtica en *Més enllà del bé i del mal*. El cas és que l'esceptic per definició, l'autor del *Dictionnaire philosophique portatif*, és reprès en un altre diccionari filosòfic portàtil que comença amb un retrat seu duríssim, caracteritzant-lo (Ors 1909b: 71) com un exemple a superar:

Les fulles seques del parch de Ferney s'assemblen a son primer propietari. S'hi assemblen fins a donar espant. Aixís com elles es avuy M. de Voltaire davant la consciència nostra, quelcom de mort, de retallat, de punxagut, de perfecte, de fràgil y d'harmoniosament inútil.

Ara bé; això no obstant, Voltaire li dóna el marc, a partir d'una afinitat prèvia, per a construir el seu rebuig. Ors (1909b: 71) ha d'acostar-se, d'adherir-se a Voltaire per tal de poder prendre'n distància:

No's coneix millor espectacle que el de veure com les idees treballen, si no és de veure que les idees juguen. Nosaltres voldríem veure novament les idees jugar, y treballar també. El mètode del *Dictionnaire philosophique portatif* ens es car. Pro, si'l restauríssim, voldríem cridar alhora als quatre vents la nostra abominació de la doctrina que va esmersarlo. Nosaltres no podem repetir el cas de M. de Voltaire. Nosaltres no som vellets, sino joves, y les nostres idees no's faran senyores i mofadores del nostre esperit; y no serèm excèptichs, sino homes d'acció, qu'és lo mateix que dir creyents fervorosos.

És potser per això que trobem en la mateixa pàgina una altra formulació de la definició d'ironia que, a més a més resulta doblement interessant; si d'una banda pot resultar redundant, de l'altra compta amb el plec de sentit de ser la segona de les entrades del seu *Diccionari* (1909b: 72):

Quan la Ciencia formula ho fa sempre preveient y acceptant marginalment les futures contradiccions. La Ciencia es, doncs, ironica respecte de ella mateixa.

«Um Ende hängen wir doch ab
Von Creaturen die wir machten.»

«Acabem sempre per dependir de les criatures que havem fabricat» diu Mefistofele sobre l'Homunculus. La Ciencia ho sap. No es pas marrida. No considera això com un mal. Algú que jo'm sé, està demostrant a hores d'ara que això és, al contrari, un bé fonamental, y que sense això no hi hauria Ciencia, perquè no hi hauria homes. La ciencia donchs, se conforma alegrement a la servitud envers les formules que ha forjat, obeeix a ses criatures. Les respecta y tot... Pro un triple mur d'ironia deixa intacte la preciosa llibertat de l'esperit.

Ors, doncs, dirigeix la ironia envers el seu propi corpus dogmàtic. Sap que la contradicció està inscrita en qualsevol argumentació que pugui fer, per això insisteix a definir-la en les mateixes pàgines seves on la seva definició d'ironia es mostra més clarament representada. La seva intenció (Ors 1909b: 71) és construir, no continuar:

del setcents al noucents, moltes coses han canviat. Fou l'Era Crítica allavores; la Constructiva comença avuy. La passió de l'Exactitud encengués en aquell temps els homes; avuy ens agita la passió de l'Eficàcia. Aixís tornèm a dirho, som una generació de creyents. Si copiem una gesta d'antany, es dirigintlo en sentit contrari. Recordi's la famosa definició del sargent: «Mitg tom a la dreta es lo mateix que mitg tom a l'esquerra, sino qu'es tot lo contrari.» Donguèm, donchs, nosaltres el tom contrari al «*Dictionnaire philosophique portatif*».

La irrupció en 1911 del mot intel·lectual en la definició remet a l'intel·lectualisme classicista, i només cojunturalment, a la figura que es desprèn de Voltaire i, més tard, de Zola; i per això Pla, que tampoc no simpatitzava gaire amb aquesta figura, no dubta a suprimir-lo, com a mot i com a actitud —mentre que Fuster la recupera, a través de Voltaire mateix, més que no pas a través de la figura de Sartre; i a través d'Erasme, sobre qui sí que coincideix amb Ors— de la seva represa de la definició orsiana, com ara en una de les seves *Notes disperses*, concretament en una nota dedicada a la defenestració d'Eugeni d'Ors, una nota molt dura tant amb Ors com, sobretot, amb els orsians esdevinguts antiorsians. De fet, la manera planiana de subscriure el criteri orsià és un viu exemple d'allò que miraven de definir, perquè pel camí el mot «intel·lectual» va perdre's, i l'empordanès parla d'«un valor molt útil per anar pel món, que és la ironia entesa com a adhesió incompleta» (1969b: 83). De fet, ja en l'«Homenot» dedicat a Xènius el 1958 (Pla 1969a: 284) se n'havia fet ressò de la fórmula, en termes força amplis, i precisament remarcant aquesta idea d'actitud irònica:

L'única solució —si és que podia haver-n'hi— era separar d'aquell tros d'egolatria a pressió l'esperit de la màgia, el gra de la palla —llegir-lo, però a distància. O, si voleu, donar-lo per mort i llegir en els seus papers les seves aventures intel·lectuals, que és l'únic terreny en què les *vedettes* resulten aprofitables. Operant d'aquesta manera la visió d'Eugeni d'Ors resultava, és clar, una mica pueril i simplificada, però jo no en puc tenir d'altra. L'única manera que tinc de no perdre el seu record és minimitzar-lo i fer-lo esquemàtic reduint-lo a un grup de reminiscències de vint anys —d'aquella trista edat en què es confonen moltes coses, però en què l'esponja de l'esperit té una força d'absorció considerable.

No és per casualitat, doncs, que Pla cités tan sovint l'adhesió incompleta de la ironia; aquesta és una qüestió que ja en 1921 semblava tenir molt clara, segons es desprèn d'un article seu (Pla 1983: 188) a *La Publicidad*:

La ironia, com a posició dinàmica i com a aprenentatge entusiasta d'una tècnica que mai no s'aconseguirà, una tècnica d'assassinar el conflicte Temps Espai, en tant que provoca una vertadera angoixa interior camuflada exteriorment pel noble entusiasme vital inesgotable, vet aquí la posició única que ha de durar el qui aspira a durar en el temps i en la memòria dels homes.

Perquè en Xènius és un dels desesperats més grans de l'època.

Com si presentís futures desesperacions pròpies, exactament aquesta ironia era el que li permetria no només escriure els grans elogis sobre Ors que es llegeixen en aquell *Homenot*, sinó aconseguir que no cancel·lessin els retrets o, més ben dit, que les contradiccions entre admiració i refús fossin discursivament productives, i no un carreró sense sortida.

Era exactament això el que havia intuït Pla en la prosa de Fuster, i no només pels articles amb què, en els anys seixanta, l'autor del *Diccionari per a ociosos* va reivindicar polèmicament, per a ell i per a tots i en publicacions de l'exili, Eugeni d'Ors: que, amb la intel·ligència del dimoni, amb la interrogació sobre la pròpia mirada apresada en Montaigne, amb la recuperació d'Erasmus com a model intel·lectual, amb el cinisme com a versió exasperada de la ironia, amb el compromís maliciós de Voltaire, amb el riure de Rabelais i el sarcasme aplicat, d'entrada, a si mateix, com també la suspicàcia metòdica, Fuster seria capaç de reescriure, contra Eugeni d'Ors, el *Glosari*.

ANTONI MARTÍ MONTERDE
Universitat de Barcelona

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARANGUREN, J. L. (1981 [1a ed. 1945]) *La filosofia de Eugenio D'Ors*, Madrid, Espasa-Calpe.
- BALLART, P. (1992) «De la ironia com a figuració literària», *Els Marges*, 47, pp. 7-29.
- (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema.
- (1996) «La ironia, una agulla fina i invisible», dins AA. DD., *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 19-27.
- (2005) «Teoria i pràctica de la ironia planiana», *Els Marges*, 47, pp. 7-29.

- (2007) *El riure de la màscara*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BEHLER, Ernest (1997) *Ironie et modernité*, Paris, PUF. [1^a ed. alemanya 1996]
- BOOTH, Wayne C. (1986) *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus. [1^a ed. anglesa 1974]
- CALAFORRA, G. (2006) *Dialèctica de la ironia. La crisi de la modernitat en l'assaig de Joan Fuster*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- DE MAN, P. (1998) *La ideologia estètica*, Madrid, Cátedra. [1^a ed. anglesa 1996]
- DE MAEZTU, R. (1911) *Obreros e intelectuales*, Barcelona, Ateneo Enciclopédico Popular.
- FERRATER MORA, J. (1977 [1^a ed. 1944]) *Les formes de la vida catalana*, Barcelona, Selecta.
- FUSTER, J. (1985 [1^a ed. 1981]) *Indagacions i propostes*. Barcelona, Edicions 62.
- (1991 [1^a ed. 1969]) *Obres completes II, Diari 1952-1960*, Barcelona, Edicions 62.
- (1992 [1^a ed. 1975]) *Obres completes IV, Assaigs. I*, Barcelona, Edicions 62.
- (1997) *Correspondència*, ed. dirigida per Antoni Furió, vol. I, ed. de Francesc Pérez Moragón, València, Edicions 3 i 4.
- GADAMER, H-G. (1991) *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós. [1^a ed. alemanya 1977]
- GUSTÀ, M. (1996) «L'estirabot planià: del candor a la malícia», dins AA. DD., *De Rusiñol a Monzó: Humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 89-105.
- HUTCHEON, L. (1993) *Irony and the power of the unsaid*, Newfoundland, Memorial University of Newfoundland.
- JARDI, E. (1990) *Eugeni d'Ors, obra i vida*, Barcelona, Quaderns Crema.
- MARICHAL, J. (1974) «La "generación de los intelectuales" y la política», *Revista de Occidente*, 140, pp.166-180.
- MONTAIGNE, M.-E. De (1962) *Essais*, en *Œuvres Complètes*, text establert per Albert Thibaudet i Maurice Rat, Paris, Gallimard.
- NIETZSCHE, F. (1994 [1903]) *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos.
- ORS, Eugeni d' / D'ORS, Eugenio (1909a) «El residú en la mesura de la Ciència per l'Acció», *Estudis Universitaris Catalans*, III, Barcelona, març-abril.
- (1909b) «Diccionari filosófic portàtil (Diccionari filosófic / Ironía / Natura (home de la) / Pedagogía)», *Revista Catalana*, any I, núm. 5, 11-XI-1909, pp. 71-73.

- (1909c) «Diccionari filosòfic portàtil (Cultura / Decoratiu (Art))», *Revista Catalana*, any I, núm. 9, 9-XII-1909, pp. 138-139.
- (1909d) «Diccionari filosòfic portàtil (Geometria / Prejudicis)», *Revista Catalana*, any I, núm. 11, 23-XII-1909, pp. 173-174.
- (1910a) «La Formule biologique de la logique», *Archives de Neurologie*, I, 1910.
- (1910b) «Une carte postale», *Almanacco del «Coenobium»*, Lugano, 1910, pp. 150-151. [Dins Ors 2003: 518, n.]
- (1911a) «El renovamiento en la tradición intelectual catalana», en *La Cataluña*, 1911, 7 i 14 de gener.
- (1911b) «Una contribución a la filosofía» en *La Cataluña*, 1911, 7 i 14 de gener.
- (1911c) «La curiosidad», *Revista de Educación*, any I, núm. 6, junio 1911, p. 411.
- (1911d) «El congreso de fisiólogos», *Revista de Educación*, any I, núm. 6, junio 1911, pp. 412-414.
- (1911e) «Vindicación de la memoria», *Revista de Educación*, any I, núm. 8, agosto 1911, pp. 524-526.
- (1911f) «Els fenòmens irreversibles i la concepció entròpica de l'univers», *Arxius de l'Institut de Ciències*, any I, núm. 1, novembre 1911, pp. 97-116.
- (1911g) «La qüestió de l'hipnotisme», *Arxius de l'Institut de Ciències*, any I, núm. 1, novembre 1911, pp. 132-136.
- (1911h) «Note sur la curiosité», *Arxius de l'Institut de Ciències*, any I, núm. 1, novembre 1911, pp. 138-140.
- (1926) *Una primera lección de filosofía*, Madrid, Cuadernos de Ciencia y de Cultura.
- (1947) *El secreto de la Filosofía*, Madrid, Iberia.
- (1950) *Glosari*, Barcelona, Selecta.
- (1990) *Obra catalana d'Eugeni d'Ors, vol. VIII, tomo I, Glosari 1915* (edició i presentació per Josep Murgades), Quaderns Crema, Barcelona.
- (1991) *Obra catalana d'Eugeni d'Ors, vol. VIII, tomo III, Glosari 1917* (edició i presentació per Josep Murgades), Quaderns Crema, Barcelona.
- (1996) *Obra catalana d'Eugeni d'Ors, vol. II, Glosari 1906-1907* (edició i presentació de Xavier Pla, anotació de Jordi Albertí), Quaderns Crema, Barcelona.
- (2001) *Obra catalana d'Eugeni d'Ors, III. Glosari 1908-1909* (edició i presentació de Xavier Pla, amb col·laboració en l'anotació de Jordi Albertí), Quaderns Crema, Barcelona.

- (2003) *Obra catalana d'Eugeni d'Ors, IV. Glosari 1910-1911* (edició i presentació de Xavier Pla, anotació de Jordi Alberti), Quaderns Crema, Barcelona.
- PLA, Josep (1966) *Obra completa. Volum I. El quadern gris*, Barcelona, Destino.
- (1969a) *Obra completa. Volum XI. Homenots. Primera Sèrie* Barcelona, Destino.
- (1969b) *Obra completa. Volum XII. Notes disperses*, Barcelona, Destino.
- (1983) *Obra completa. Volum XLII. Caps i puntes*, Barcelona, Destino.
- (1985) *Obra completa. Volum XXIX. Homenots. Quarta sèrie*, Barcelona, Destino.
- PLA, X. (2006) «La triangulació assagística contemporània: Ors, Pla, Fuster», dins V. Simbor, ed., *Joan Fuster: relacions personals, relacions literàries*, València, Publicacions de la Universitat de València, pp. 113-126.
- RORTY, R. (1989) *Contingency, Irony, Solidarity*, Cambridge, Cambridge U.P.
- RIUS, M. (1991) *La Filosofia d'Eugeni d'Ors*, Barcelona, Curial.
- SALVADOR, V. (1994) *Fuster o l'estratègia del centaure*, València, Edicions del Bullent.
- SCHILLER, F. (1983) *Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, Barcelona, Laia.
- SÒRIA, E. (1992) «Ser Joan Fuster, reflexionar, debatre, donar llum», entrevista amb Joan Fuster, Alzira, *L'illa*, Hivern.

RAMON X. ROSSELLÓ

**IRONIA I METADISCURS
EN EL TEATRE CATALÀ ACTUAL,
A PROPÒSIT D'ELSA SCHNEIDER,
DE SERGI BELBEL**

Fa uns anys ens vam acostar a un altre dels textos emblemàtics del teatre en llengua catalana del període de l'anomenada represa del teatre de text o d'autor, iniciat al voltant de la segona meitat dels anys vuitanta del segle xx. Es tractava de *Desig* (1989), de J. M. Benet i Jornet, a partir del qual vam presentar una sèrie de qüestions de caràcter teòric com ara la focalització lligada a l'ús del monòleg i del diàleg teatrals (Rosselló 2000a). No debades, el monòleg —amb les seues diverses possibilitats— ha estat un dels recursos més característics d'aquella literatura dramàtica de la segona meitat dels vuitanta i primers noranta del segle passat, com ha estat posat de manifest per diferents estudiosos (J. L. Sirera 1993; C. Batlle 1995).

Amb l'anàlisi d'*Elsa Schneider* (1987),¹ de Sergi Belbel, obra en què el monòleg esdevé l'element bàsic de la seua construcció, abordarem l'ús que a partir del monòleg es fa de la ironia de contrast entre text i context de comunicació. En aquest sentit, a diferència de *Desig*, *Elsa Schneider* es caracteritza no només per un joc o contrast entre

1. *Elsa Schneider* fou guardonada amb el premi Ignasi Iglésias 1987 i estrenada el 18 de gener de 1989 pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. L'espectacle fou dirigit per Ramon Simó i interpretat per Laura Conejero, Rosa Novell i Imma Colomer. Per a més informació sobre el muntatge podeu veure la tesi de X. Puchades (2005).

focalitzacions (acció exterior-interior dels personatges) dins un mateix nivell ficcional sinó especialment per aquest altre mecanisme, d'acord amb les aportacions de Pere Ballart (1994: 348-352) o Genette (2006). Així, a *Elsa Schneider* es treballa des de la ruptura de la frontera entre el nivell d'enunciació real (obra-públic) i el ficcional (el dels personatges), circumstància que comprovem en analitzar i comparar les característiques de les tres grans seqüències en què l'obra s'estructura.

1. PRIMERA I SEGONA PARTS: «ELSA» I «SCHNEIDER»

Aquest text dramàtic, des del punt de vista macroestructural, es presenta dividit en dues parts i un epíleg, cadascuna de les quals encapçalada per un títol propi. La primera apareix sota el títol «Elsa» i s'acompanya d'una nota en què es fa constar que es tracta d'una «dramatúrgia de la novel·la *Fräulein Else*, d'Arthur Schnitzler», una obra que, com ens recorda Jordi Castellanos al pròleg, «ja havia incidit en altres ocasions en el món cultural català. El 1929 va donar les pautes formals del monòleg que Carles Soldevila va utilitzar a *Fanny* [...]» (1988: 12). La segona part, titulada «Schneider», esdevé una versió teatral de la biografia de l'actriu Romy Schneider. Dues parts que comparteixen elements, com ara l'ús del monòleg d'un personatge únic, però que són plantejades amb diferències força importants, especialment, quant al tractament del temps i de l'espai, com tot seguit exposem.

Així doncs, en «Elsa», des del punt de vista de la durada temporal, veurem que l'acció es concentra en un període breu, unes hores, des de la tarda fins a la nit, amb la presència d'el·lipsis implícites d'abast mínim. Respecte a l'espai, la ficció apareix situada a un únic macroespai (San Marino), tot i que a diferents microespais al voltant de l'hotel on Elsa passa unes vacances. En aquesta primera part són les especificacions dels diferents microespais en què es desenvolupen les set seqüències allò que usa Belbel com a paratext de les escenes, per exemple, «1. EN DIRECCIÓ A L'HOTEL». A diferència d'açò, l'acció presentada en «Schneider» recorre un període llarg, concretament des del 22 de setembre de 1956 fins al 29 de maig de 1982, a partir de vuit escenes, amb la presència, per tant, d'el·lipsis d'un abast d'anys. Unes el·lipsis, per tant, ben explícites i determinades textualment, ja que en aquesta ocasió Belbel empra la datació cronològica de cada seqüència com a paratext, per exemple, «1. 22 DE SETEMBRE DE 1956», deixant de banda l'element espacial, tot i que aquest serà concretat a partir de les acotacions que encapçalen cada escena.

2. SOBRE LA FOCALITZACIÓ I EL MONÒLEG EN «ELSA» I «SCHNEIDER»

Adoptant conceptes procedents de la narratologia, amb intenció de fer aquella narratologia comparada de què ja hem parlat en altres ocasions (Rosselló 1999a), podem partir de la idea que el discurs teatral es construeix prototípicament com un relat mostratiu, sense instància ficcional que el genera i amb una focalització externa, amb la impressió aparent d'objectivitat i d'autonomia del món de ficció. No obstant això, al llarg de la història del teatre determinats usos en la construcció teatral expliciten la presència d'una instància que maneja la mostració escènica, la qual posa al descobert un punt de vista i, al capdavall, una posició ideològica. El cas més evident n'és la presència de figures, a manera de veus delegades de l'*autor*, de presentadors, comentaristes, judicadors que han trobat diferents concrecions. Però, encara més, determinades obres apareixen construïdes a partir del que Abuín González (1997: 28) ha anomenat «narradors generadors», és a dir, quan «algún personaje [...] crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición “antológicamente” distinta». Aquest personatge o veu, seguint Abuín González, serà un narrador (o un mostrador explícit) quan s'encarregue de contar al públic una història, amb la particularitat que el discurs oral inicial és traduït, en un procés de transemiotització, d'un codi verbal a un codi audiovisual. Una ruptura del model que esdevé característica d'una part important del teatre català dels anys seixanta i setanta del segle XX, vinculat, per exemple, al teatre èpic o al teatre-document (Rosselló 1999b i 2000b).²

Així mateix, el model del «drama modern» (Szondi 1988) ha estat transgredit mitjançant l'oralització de la interioritat dels personatges. Aquest fet comportaria l'aparició d'una focalització zero o omniscient en la globalitat de l'obra, ja que es tracta d'un mecanisme que posa en evidència aquesta instància mostradora capaç de donar-nos a conèixer també l'interior d'un personatge i de construir seqüències que marquen la presència d'un receptor extern, amb l'eliminació de la il·lusió de l'autonomia de l'esdevenir de la ficció. A més, si el monòleg interior passa a ser l'única forma de

2. En aquests models teatrals podem trobar recursos irònics de contrast entre text i context de comunicació, però no vinculats directament a una temàtica metadiscursiva. Per exemple, en *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1970), de M. A. Capmany i X. Romeu, trobem una construcció amb dos nivells fictionals, el dels intèrprets i el dels personatges que aquests representen en relació a l'escenificació de la vida i mort de Layret (Rosselló 2000b).

parlament, es pot arribar a l'ús, si fa no fa, exclusiu de la focalització interna, on tot allò presentat no aniria molt més enllà de l'expressió de l'interior d'un personatge, situació que trobarem àmpliament explotada en la primera i segona parts d'*Elsa Schneider*.

Ara bé, cal no perdre de vista que no tot parlament qualificable com a monòleg respon a una focalització interna, ja que aquest pot ser perfectament un monòleg de paraules dites i no fruit de l'oralització de pensaments, emocions o sentiments d'un personatge, com ocorre en l'epíleg d'*Elsa Schneider*. El monòleg, en un sentit ampli, es podria caracteritzar, sens dubte, com una forma de parlament lligada a les convencions artístiques: l'ésser humà no acostuma a parlar en veu alta durant una certa estona sense dirigir-se a algú altre. No obstant això, en algunes obres podem veure que el monòleg és justificat a partir de la situació en què se'ns presenta el personatge, per exemple, quan se sent una veu gravada o quan el personatge parla per tal de gravar-se. Una situació diferent es construeix quan una intervenció realitzada per un personatge sí que va adreçada a un altre personatge present: un personatge, però, que no pot contestar (algú amordassat, mut, que dorm, inconscient, mort) o que no vol fer-ho.³ Per exemple, trobem en l'escena quarta de la segona part del nostre text una construcció relacionable amb aquest tipus de situació. Així, el personatge Schneider dirigeix el parlament al seu fill acabat de nàixer:

Ros amb els ulls blaus. Ros amb els ulls blaus. Ros amb els ulls blaus i un nom jueu, fill meu, un nom jueu, no me n'avergonyeixo, amb el teu pare estem d'acord, és així com ho hem decidit, de comú acord, un nom jueu, fill meu: David Christopher, fill meu, David Christopher...

(p. 64)

Així mateix, l'escena 7 d'aquesta segona part acaba adreçant-se a la seua filla morta: «Sarah, on ets? Sarah, Sarah, Sarah, Sarah, no vols venir amb... amb el que queda de la teua mare» (p. 74).

Si exceptuem, però, alguna de les situacions esmentades, el monòleg esborra la il·lusió de la quarta paret o de la separació del món de la ficció i el del públic, ja que evidencia la presència d'un receptor extern a la ficció escènica, amb la qual cosa

3. V. Valentini (1991: 70-71) parla de «diàleg evadit» com «els *solos* que tenen lloc entre un personatge que parla, i un altre silenciós, mut, sord, balucejant: l'un amb la intenció de tirar endavant i l'altre indiferent, estrany, súcube, hostil. No se sap qui parla ni a qui ho fa; sovint el qui parla és algú que observa un esdeveniment en directe o que narra un fet al qual ha assistit o que al seu torn ha sentit explicar».

l'espectador ja no assisteix a un món del qual ell no forma part. Ara bé, es poden establir graus en aquest trencament de la separació entre tots dos mons, ja que trobem situacions d'enunciació molt diferents, per exemple, pel que fa al subjecte del monòleg. Així doncs, un parlament pot fer-se, com és usual, dins el nivell ficcional que es mostra, però també fora. En aquest segon cas tindrem, agafant un terme del cinema, els anomenats parlaments *over* o superposats, és a dir, aquells enunciats per un narrador, un presentador, un comentarista, etc. Atenent la procedència del parlament, veiem que el més normal és que un parlament provinga d'una persona dramàtica, encara que també pot ser un parlament que arriba a través d'un mitjà de comunicació, com ara de la ràdio o de la televisió. Així mateix, ens podem trobar amb veus enregistrades en un magnetòfon, en vídeo o en un contestador automàtic. La presència d'un contestador, per exemple, permet escoltar parlaments que s'estan gravant o ja gravats. També s'hi podria incloure l'oralització de textos escrits, com ara cartes, missatges, articles de premsa, etc.

Dins la gamma, ben àmplia, de construcció de monòlegs, podem trobar un cas especial, el de la presència d'un text escrit en la ficció i la reproducció en veu alta de la lectura del text i dels pensaments del receptor que se'n deriven. Un exemple d'açò, el trobem en l'escena segona de la primera part d'*Elsa Schneider*. En aquesta ocasió el personatge es troba dins el món de l'acció, encara que la reproducció té lloc dins una situació en què el personatge es troba sol i en què es genera un monòleg interior al voltant de la recepció i lectura de la carta (pp. 25-26):

2. CAMBRA D'HOTEL NÚM. 77

Llums.

Un llit, un mirall i una tauleta amb un vas d'aigua. ELSA amb el jersei vermell i calces negres. La raqueta i la faldilla damunt el llit. Porta un sobre tancat a la mà.

És clar, podria ser del Fred, o de la Carolina o de la Berta...però no, és la carta que esperava de la mare [...]. (*Llegeix*) «Estimada filla...» I si llegís el final? «No pensis malament de nosaltres, filleta estimada, una forta abraçada...». Déu meu, s'han matat! No, dona, el Rudi m'hauria enviat un telegrama... (*comença a llegir*:) «Perdona'ns si t'esguerro les vacances amb una notícia tan dolenta...» [...].

Si considerem la visibilitat o no de la font sonora, comprovem que el més usual és veure la font del parlament, però pot ocórrer que aquesta no estiga present en el camp visual (parlament o veu en *off*). Açò ho observem, normalment, amb diàlegs entre un personatge que es troba en escena i un altre que es troba en un espai contigu, el que

anomenem un *diàleg escindit*. La paraula, en ocasions, pot aparèixer amb l'escena a fosques, o mitjançant converses telefòniques on només veiem un interlocutor, tot i que de vegades sentirem la veu de l'altre interlocutor. Un cas més peculiar de construcció és quan s'opta per fer desaparèixer l'interlocutor ficcional i es presenta una conversa amb un personatge que no té presència escènica i que tampoc no sentim, un recurs que tindrem ocasió de veure en *Elsa Schneider*, per exemple, en l'escena tercera de la primera part (p. 30):

Paul? Què véns a fer, aquí? Tots són al menjador sopant. Vols seure?... Per què? Sí...
No res... No, no somio, per què ho dius això?... Que estic absent? Ha, ha!, no és veritat, és que no em trobo gaire bé, ja se sap, totes les dones... Sí.

Finalment, si ens fixem en l'interlocutor ficcional, hi ha parlaments que no es dirigeixen directament a ningú, és el cas de la verbalització de la interioritat, amb l'adopció clarament d'una focalització interna. Són monòlegs propis de les persones dramàtiques i correspondrien a les verbalitzacions en veu alta de sentiments, reflexions, argumentacions, etc., que pateix o que es planteja el personatge. Dins aquest tipus de monòleg podem destacar, per una banda, el soliloqui o monòleg interior i, per l'altra, l'apart. El monòleg interior acostuma a tenir una certa extensió i apareix separat de la situació del diàleg. Dins aquest tipus de monòleg, en la dramaturgia de les darreres dècades s'ha introduït un tipus de soliloqui —el flux de consciència— que presenta uns trets formals diferents als de la dramaturgia tradicional, el qual tracta de reproduir el funcionament de la consciència. L'apart, en canvi, es caracteritza per la seua brevetat i per la integració dins el parlament. En l'apart, al personatge se li escapa algun comentari que no és escoltat pel seu interlocutor i se'ns mostra tal i com pensa o opina, la qual cosa motiva un efecte de complicitat amb el públic respecte al que està dient al seu interlocutor. Aquest mecanisme habitualment crea comicitat i, per tant, és ben present en les formes teatrals còmiques o burlesques. A *Elsa Schneider* assistim, per exemple, a una escena, com ara la tercera de la primera part, en què tenim un diàleg escindit, acompanyat d'aparts que, en alguns moments, assoleixen una extensió inusual i s'allarguen unes quantes línies (p. 33):

Trenta mil, senyor von Dorsday, trenta mil florins, una ridícula. (Per què ho he dit, això? Però està somrient, somriu, sí, somriu, ara jo també somric... El pare està salvat. N'hi hauria pogut demanar cinquanta mil i hauríem pogut comprar coses... Per rebaixar-se una mica més, ja...) Què? Ah, que... que no és tan ridícula, la quantitat? (Com?, què està dient? Oh, m'ha dit «filla estimada»! ¿Bon senyal o mal senyal?)... (Què ha volgut dir?, ¿per què diu que trenta

mil florins també s'han de guanyar?, què vol dir?, ¿per què aquest aire tan estrany?, li tremola la veu, potser? [...].

Dins aquesta reproducció de parlaments i de pensaments trobem un cas no gaire habitual, el de la reproducció d'un personatge únic en l'obra o en una seqüència, el qual funcionarà com a creador de l'exterior a aquest personatge. Un cas emblemàtic, sens dubte, en són les dues primeres parts d'*Elsa Schneider*, ja que el pensament del personatge n'esdevé pràcticament l'únic punt de vista, tot i que no s'elimina absolutament l'exterior, sobretot per la inclusió de certs objectes relacionats amb l'espai de l'acció:⁴

Espero que no creguin que estic gelosa, aquell parell. Ha, ha! Alguna cosa bruta, alguna cosa bruta, sí, entre el cosinet i la tal Cissy Mohr, n'estic segura. I tant se me'n dona... (*Es gira.*) Ara hauria de somriure... (*Somriu. Senyal de comiat amb la mà, gràciós. Es gira.*) Doncs no està gens malament el Paul... gens malament... llàstima que aquesta Cissy... Bah, res a fer, res a fer, no pateixis tieta Emma, res a fer amb el cosinet. (*Camina.*) Una tarda meravellosa! [...] ¿Per què em saluden aquests dos joves?

(p. 23)

En tot cas, la construcció més peculiar apareix a la darrera escena de la primera part. Ací veurem com Elsa acaba desmaiant-se i l'escena des d'aleshores romandrà a les fosques. Se'ns situa així a l'espai mental d'Elsa i sentirem el que els personatges que l'envolten diuen (parlaments *off*) i el seu pensament reaccionant a les paraules dels altres (p. 45):

[...] *ELSA es posa a riure histèricament, una bona estona, i es desmaia damunt les escales. Fosc sobtat.*

A partir d'ara, tot en la més absoluta foscor, tret d'una escena que ja s'indicarà. Totes les veus estaran enregistrades excepte la d'ELSA, que parlarà des de l'escenari.

Se senten murmuris, comentaris de gent, soroll de cadires que es mouen, etc.

ELSA: Què he fet?, què he fet?, què he fet?, he caigut, tot ha acabat, tot ha acabat, tothom m'ha vist, murmuris, algú m'agafa pel coll, les mans del Paul...

VEU DEL PAUL: Elsa! Elsa!

ELSA: Em tapen amb l'abric. Creuen que m'he desmaiat, creuen que m'he desmaiat.

VEU DE LA TIETA EMMA: Elsa! Elsa! Ràpid, un metge! Què li ha passat? Pobra!

ELSA: Què diu ara la tieta? [...]

4. En aquest sentit, a *Desig* véiem com el joc de contrast entre focalitzacions, escènica, era reforçat amb el recurs a l'eliminació de l'exterior del personatge que feia el monòleg, atés que només se'ns mostrava el rostre il·luminat d'aquest.

En la darrera part d'aquesta escena assistim a la mort d'Elsa, tot accentuant la focalització interna al màxim ja que l'exterior, arran del desmai, ha quedat eliminat i finalment només rebrem la verbalització de la seua última i minvant activitat mental (p. 51):

VEU: Elsa... Elsa...
ELSA: Em criden? A mi? A mi a mi a mi a mi a mi. No em desperteu, dormo tan bé.
Demà al matí... volo... volo... volo... somnio, volo... dormo i somnio... volo... no em desperteu... demà al matí...
VEU: EL...
ELSA: ... volo... somnio... dormo... somn... somn... vo...⁵

En la segona part de l'obra l'ús del monòleg interior segueix pautes molt semblants al de la primera, tot i que, segurament, les situacions a partir de les quals es desenvolupen presenten recursos més tradicionals. Així, per exemple, són reiterats els monòlegs que Schneider farà davant un espill (escenes segona, tercera i cinquena), un recurs que en la primera part tenia ja una certa presència en les escenes segona i sisena, ubicades dins habitacions. És evident que la professió de l'actriu Schneider fa més justificable i explotable aquesta situació.

3. L'EPÍLEG: «ELSA SCHNEIDER»

La tercera macroseqüència del text apareix qualificada com a «epíleg», i amb el títol propi «Elsa Schneider», idèntic, per tant, al de l'obra en la seua globalitat. Sobre aquest epíleg es pot dir, d'entrada, que ens trobem davant una seqüència amb una construcció ben diferent a la de les dues parts anteriors, sobretot perquè aquest tercer monòleg és plantejat com una apel·lació al públic, tal com revisarem en l'apartat següent.

A més a més, comprovem que la seua durada és més breu que la de les dues anteriors i, sobretot, que hi ha una continuïtat espaciotemporal en l'acció presentada, la qual cosa no donarà lloc a una divisió interna en escenes. Insistim en açò perquè considerem que no es pot parlar d'un plantejament pròxim als tres actes tradicionals,

5. Hi haurà un moment en què Elsa es recuperarà i tornarà a haver-hi llum (p. 49).

tot i la presència de tres grans unitats, sinó més aviat d'una estructura en dues grans parts (com si es tractés de dues peces breus) a les quals, aparentment, en un intent de donar un sentit global a la presentació d'aquestes, s'hi afegeix un epíleg. Un epíleg, recordem, entès com la conclusió del discurs, segons la *dispositio* retòrica, la qual «regula la divisió de una obra en partes distintas y establece la relación entre ellas»; una part final en què prototípicament «se resume el tema y se cierra, dirigiéndolo de nuevo hacia el destinatario» (Marchese & Forradellas 1991: 105). Una seqüència conclusiva, per tant, que, més enllà de dotar l'obra d'una extensió adequada, com alguns han dit, sembla respondre a la voluntat de dotar de la *coherència* definitiva al text, entès com una unitat de comunicació. I diem *coherència* en el sentit amb què s'usa aquest terme en parlar de les propietats textuales,⁶ tot i que, al capdavall, se subvertirà aquesta funció, tal com veurem després. Així doncs, si revisem la part inicial de l'epíleg, arribem a un moment en què el personatge Elsa Schneider diu (p. 81):

[...] estic dient-vos tota l'estona que sí que he de dir-vos alguna cosa, que sí, que sí, també sabeu que el que passa realment és que no sé com dir-la, com que el que passa realment és que no sé com dir-la, com començar, com tractar el tema, ara que ben mirat... ai, he dit «el tema»? he dit «el tema», oi? doncs ara se m'acaba d'acudir que potser és això la clau... què?, oh, no, no, no, no, això mai, parlar del tema és massa fàcil avui dia, quin sentit té a més a més parlar del tema?, quin absurd!, quina ocurrència, no té sentit avui dia, com puc proposar jo de parlar de «tema» quan sé que no interessa?, que ja no vol dir res, oh, que en sóc d'il·lusa, amb tant tema i tanta història [...].

Una qüestió que serà resolta una mica més avant quan el personatge diu: «sí, ja ho sé tot: només dir-vos el meu nom, començar i acabar així mateix: el principi és el final!//*Pausa.*/ Em dic Elsa Schneider» (pp. 81-82). Una conclusió aparent que juga amb els paratextos emprats, amb un recurs d'addició (Elsa + Schneider= Elsa Schneider) i amb el referent —tan recurrent en el teatre actual— de l'estructura circular (el títol i l'epíleg són el mateix).

Aquesta suposada coherència també es treballa a partir d'alguns elements que funcionarien en l'obra com a isotopies, és a dir, reiteracions o repeticions que donen coherència al text. Per exemple, el xampany, una cadira o, més en general, el protagonisme femení o el suïcidi final dels personatges. Si ens detenim en el xampany, veurem que ja

6. La coherència és la propietat que dona compte del significat global del text i, per tant, va lligada a qüestions com el tema del text, la progressió temàtica o la isotopia.

en la segona escena de la primera part Elsa comenta: «L'aire sembla xampany», com diu sempre el doctor Waldberg, sí, l'aire sembla xampany i respirant-lo m'embriago» (p. 25). En la segona part trobarem reiterades referències al xampany des de la primera escena: «Demà jo divuit anys, puc conduir, jo divuit anys i l'èxit encara no m'emborratxa. No. Ja ho sé: l'èxit no ha de ser com el xampany, mare, Daddy Blatzheim» (p. 56). En l'epíleg veiem que Elsa Schneider apareix «asseguda en una cadira en primer terme, de cara al públic, amb una copa de xampany a la mà» (p. 79). Aquesta copa provocarà al personatge preguntar-se pel seu sentit, la seua funció (p. 80), posteriorment, adquirirà el seu sentit en relació al suïcidi i a la clausura de les tres seqüències (les dues protagonistes anteriors han mort prenent-se alguna cosa d'efectes letals). Així mateix, aquesta cadira també funciona en termes de reiteració. Si revisem el final de la primera part, trobem aquesta acotació (p. 51):

La música d'orgue puja de volum i s'atura en sec. S'encén el llum. A l'escenari buit només hi ha una cadira. Uns segons. Tota la llum es concentra al voltant de la cadira buida. Uns segons així.

Fosc, sobtadament.

En la darrera escena de la segona part, veiem que Romy apareix inicialment «asseguda en una cadira a l'escenari buit» (p. 75); a la fi d'aquesta l'autor escriu: «*tota la llum s'ha concentrat en la cadira buida que s'ha quedat a primer terme. Uns segons així. Només la cadira buida il·luminada. Fosc, sobtadament*» (p. 76). L'epíleg, igualment, acabarà amb la imatge d'aquesta cadira buida, tot i que en aquesta ocasió caiguda, ja que «en aixecar-se, Elsa Schneider ha fet caure la cadira a terra» (p. 85). Al capdavall, és aquesta cadira caiguda, un objecte en progressió dins l'obra, l'element més ambigu i, potser, aquell que mereixeria una major atenció. Si se'ns permet una certa lectura d'aquesta presència, podríem pensar que l'objecte ens remet directament al lloc del públic, al públic mateix. En aquest sentit, l'escena seria concebuda com un espill o doble. A partir d'ací la cadira caiguda (la «víctima») podria interpretar-se com una imatge del discurs metateatral, com una imatge del que per a nosaltres és el tema d'aquest text i que apunta cap al vertader objecte d'aquesta peça, la comunicació teatral i els seus elements.

4. QUIN ÉS EL TEMA D'ELSA SCHNEIDER O LA VALORACIÓ DEL TEXT METADISCURSIU

Si revisem el pròleg que acompanya *Elsa Schneider*, a càrrec de Jordi Castellanos (1988: 15), comprovem que a l'hora de valorar el conjunt del text a partir de l'epíleg, a diferència de l'extensió dedicada a les dues primeres parts i a la profunditat amb què són explicades, només ens diu:

Els dos «casos» es tanquen amb un epíleg que serveix per bastir la generalització de l'obra amb la dificultosa autopresentació d'un personatge-síntesi: Elsa Schneider. Contrastant amb la forta càrrega emotiva que arrossega, ara s'acumulen elements de distanciació, des de la buidor de les paraules a l'explicitació de la convenció teatral que, una vegada més, es carrega de contingut metafòric.

El crític Marcos Ordóñez (1989: 82), amb motiu de l'estrena de l'espectacle, deia el següent en parlar de l'epíleg:

El final és una petita ximpleria, una nova mostra de la síndrome «Per a no dir res» que, ara com ara, és la més important debilitat de Belbel. Vol distanciar, vol fer humor negre i li surt un acudit obscè sobre el suïcidi —més respecte, caram!— salvat per la irresistible gràcia d'Imma Colomer [...]. Resum de la vetllada: Belbel ja sap com dir les coses; ara només li cal tenir coses a dir.⁷

Aquesta lectura d'Ordóñez, pensem, es fa a partir d'un punt de vista que centra l'interés en la recerca d'una visió sobre el món i sembla negligir —o no interessar-li— el vessant metadiscursiu que aquest final comporta i que exigeix una relectura de tot el que abans hem vist. Així, l'opinió expressada per un altre crític, Ferran Corbella (1989), s'aproxima molt més a la nostra interpretació del text en termes d'ironia i metadiscurs:

Como texto teatral *Elsa Schneider* es en cierto modo un experimento dramático que vincula dos monólogos dramáticos [...] a un epílogo distanciadador que parece querer abrir un irónico interrogante sobre todo aquello —el Drama— que acabamos de «leer». Se diría que el vínculo que une las tres partes del texto fuera la distancia que media entre el llorar a moco tendido de nuestras abuelas, los suspiros de cualquier adicto a los teledramas, el espectador que acude al teatro a «purificarse» en la contemplación de los dramas ajenos —pero propios en el espejo

7. Voldríem fer constar el nostre agraïment a Xavier Puchades per facilitar-nos les crítiques del muntatge de l'obra, les quals han estat recopilades amb motiu de l'elaboració de la seua magnífica tesi doctoral, de la qual vam ser membres del tribunal avaluador.

proyectivo de la representación—, y la revelación de una convención —la teatral— que ya no tendría sentido en una época de dudas y escepticismo, de inexistentes «ilusiones».

Anem, però, per parts i vegem en què fonamentem la nostra posició. Així, si revisem amb deteniment les característiques d'aquest epíleg, potser la més destacable, pel que de trencament respecte als monòlegs de la primera i segona parts, seria l'enunciació ficcional sobre la qual es construeix, amb divergències tan bàsiques com ara el fet que el personatge-actriu s'adreça directament al públic de l'espectacle (p. 79):

És tan difícil, tan sumament complicat el que ara hauria de dir-vos que sento d'entrada la vostra incomprensió, aquesta mena de letargia que us redueix capacitats, aquest deixar-se endur per un no-sé-què que fa que precisament el que he de dir-vos, que ja és enrevessat per si sol, se m'esborri del cap, o millor dit, se'm quedi donant voltes pel cap sense voler sortir [...].

Així doncs, si bé aquest epíleg, també, és un monòleg d'un personatge femení, serà plantejat amb diferències molt importants respecte a les dues parts anteriors. En primer lloc, el parlament és un monòleg de paraules i no una reproducció de pensaments, com, bàsicament, véiem en les escenes de les altres parts; per tant, passaríem d'un ús de la focalització interna a una focalització externa.⁸ En segon lloc, aquest parlament enunciat per una actriu-personatge, denominada Elsa Schneider, s'adreça al públic real, amb la qual cosa varia absolutament el marc ficcional anterior i assistim a una comunicació directa entre aquesta actriu i l'auditori, amb un trencament clar de la quarta paret.

Aquest tercer personatge, així mateix, compta amb un estatut ficcional ben diferent als altres dos. Recordem que la primera és un personatge creat ja per un autor i recreat en forma teatral, i el segon és una persona real esdevinguda matèria teatral. No sabem si es tracta d'una sèrie buscada, però s'observa una clara progressió en el grau de ficcionalització: del personatge recreat al personatge basat en la realitat, fins al personatge-actor, un personatge metaficcional.⁹ Així doncs, aquest tercer personatge, situat en un nivell ficcional diferent, se'ns presenta a manera de portaveu qualificat de

8. Tot i això, encara hi trobem algun fragment breu a manera d'apart, la qual cosa ens portava a comentar a l'inici de l'article que allò més destacable no és tant el canvi de la focalització dominant sinó el recurs a la ironia a partir de l'epíleg.

9. Dins aquesta progressió es pot destacar el fet que, tot i que en la segona part no hi ha una ruptura del nivell ficcional, sí que l'autor ficcionalitza el lloc del públic, al qual, molt sovint, s'adreça el personatge Schneider com si es tractés d'un espai latent contigu on hi hauria altres personatges.

l'obra, com si fos una veu delegada de l'autor («el que he de dir-vos»), una veu que ha de donar al receptor de l'obra respostes al voltant del que fins ara s'ha representat. Ara bé, aquesta veu, instal·lada, se'ns vol fer creure així, en un pla de realitat, es presenta plena de dubtes i cabòries, dilatant una suposada resposta durant minuts fins que arriba al que, en principi, és el final de l'obra: «Que no s'apagava aquí, el llum?... Vaja, no respon ningú... I... i... què faig jo ara, aquí?, ja he fet el que havia de fer, no?». El llum, però, no s'apaga i assistim a una suposada improvisació de la intèrpret, com si es tractés d'un segon moment d'aquest epíleg (una segona seqüència no explícita) en què, per damunt seu, encara se'ns mostra una instància més poderosa i més pròxima a l'autor: la il·luminació. O, si es vol, la cabina dels tècnics, l'altre gran espai de la representació, aquest, però, amb les característiques del manipulador invisible que mou els fils del personatge-titella que posa la cara en escena (pp. 82-83):

... doncs això!, presentar-vos aquestes dues magnífiques actrius: la de la meva dreta, que ha interpretat un paper preciós, la senyoreta Elsa [...], i la de la meva esquerra, que ha interpretat Schneider, la vida de la famosíssima actriu, marcada per un tràgic destí...

Pausa.

I això és tot.

ELSA SCHNEIDER mira per damunt els espectadors com si busqués la cabina de control.

Que no s'apagava aquí, el llum?... Vaja, no respon ningú... [...] oh, no entenc res de res, és que no és normal, aquesta situació, és anormal, jo aquí davant de tots vosaltres, fent la idiota quan ara sí que no tinc absolutament res a dir, res a explicar-vos, les històries ja han estat explicades, la tragèdia ja pertany al passat... ai, que em poso transcendent!... [...].

Aquest «succés imprevist» provoca el desconcert de l'actriu i, a la recerca ara ella de respostes, es girarà i s'adreçarà a les altres dues actrius —que havien romàs no identificades en la penombra— per preguntar-los si tenen idea de què pot fer per acabar:

Lentament, cerimoniosament, la intèrpret d'ELSA i la intèrpret de SCHNEIDER mostraran a ELSA SCHNEIDER el que amagaven a l'esquena: ELSA el vas d'aigua amb veronal i SCHNEIDER el pot de pastilles [...]. Sembla com si convidessin ELSA SCHNEIDER a beure el xampany que té a la copa [...]. Alguna cosa l'empeny a beure, però potser té por.

Després de beure's el líquid d'un sol glop, Elsa Schneider diu: «Volíeu doncs una mort tràgica? Esperàveu l'últim... ah, crema... doncs aquí el teniu... sí, ja comença a fer efecte, em penso» (p. 84). Elsa Schneider morirà, però «de cop i volta s'incorpora brusquement, tan tranquil·la i diu cridant: ¿QUE NO HO HE FET TOT JA, POTSER? QUIN AVORRIMENT! ¿VOLEU APAGAR ELS LLUMS D'UNA VEGADA, JA? QUE NO HO HE FET TOT, POTSER?» (p. 85) i la darrera acotació:

*En aixecar-se, ELSA SCHNEIDER ha fet caure la cadira a terra. Soltadament, en acabar de parlar, la llum es concentra sobre la cadira buida, caiguda. No es veu res més durant uns segons.
Silenci.
Fosc.*

En aquest sentit, pensem que l'obra esdevé una mostra del discurs del poder del creador sobre allò creat i sobre la seua recepció. L'autor, representat per la llum que fa possible engegar i clausurar l'espectacle, ens informa dels trucs del gran prestigiatador que pot portar-nos pels més punyents drames personals, aquells que menen al suïcidi, i que segurament són tan del gust del públic i, si de cas, dels intèrprets, en aquest cas de les actrius. L'autor construeix dos grans «dramots», en forma de monòleg, que serviran de lluïment indiscutible per a les actrius que els interpreten i que satisfaran les expectatives del seu públic.

És en aquest punt, creiem, on *Elsa Schneider* tendeix ponts amb alguns textos anteriors que hem estudiat i que també es caracteritzen per situar-se en el terreny del metadiscurs, tot i que necessàriament no recorren a la ironia de contrast entre text i context comunicatiu. En primer lloc, podem recordar *El verí del teatre* (1978), de Rodolf Sirera, obra que, com també ha dit Puchades en parlar d'*Elsa Schneider* (2005: 53), aborda el motiu de la mort en escena, encara que en aquest altre cas la mort siga un assassinat. Val la pena tornar a la cita de Racine, extreta del «Primer Prefaci» a *Britànic*, que encapçala el text de Sirera:

Què caldria que féssim per deixar satisfets jutges tan exigents? [...]. Únicament en hauríem d'allunyar de les coses naturals, per deixar-nos caure entre els braços de les extraordinàries...

Una cita que interpretàvem en termes irònics i que posava en primer pla la qüestió de la relació entre obra i públic, amb els gustos d'aquest pel que fa a allò dramàtic o tràgic (Rosselló 1999a: 232). Un element, el tràgic, que apareix en les dues ficcions d'*Elsa Schneider*, tot i que ara des del suïcidi. La presència d'aquest element com a desenllaç

compartit de les diferents parts, ha motivat, tal com es pot comprovar en prèvies i crítiques, que es parlés del suïcidi com a tema de l'obra, fet, per altra banda, desmentit per les mateixes actrius (Pérez de Olaguer 1989).¹⁰

També ens ve al cap un altre text que fa no gaire hem revisat (Rosselló 2005), *Una altra Fedra, si us plau* (1977), de Salvador Espriu, en relació a la versió de Fedra que anys abans havia realitzat a partir de *Fedra*, de Llorenç Villalonga.¹¹ En aquest sentit, féiem una lectura del text en termes metadiscursius i en relació al gènere tràgic, en una obra on hi havia el recurs de treballar amb diferents nivells ficcionals, amb la presència de personatges-actrius i de personatges mediadors. Per tant, en aquesta obra es pot observar aquesta línia d'escriptura irònica, ja des del títol mateix, tot i les diferències en el tractament concret, com ara el fet que no trobem en el text d'Espriu monòlegs adreçats directament al públic.¹²

Ara bé, *Elsa Schneider*, segons el nostre parer, se situa més pròxim al plantejament que es feia en la versió en castellà d'*El verí del teatre*, ja que recorre a l'engany de l'actor aparentment mort. L'actor, víctima del Marquès, no ho serà en el muntatge dirigit per Emilio Hernández, a partir de la versió de J. M. Rodríguez Méndez. I, al final, la víctima sembla ser el públic que ha caigut en les «trampes» que li ha parat la instància emissora (Rosselló 1999a: 238-239). Una constatació que ara, en el text de Belbel, també es posa en evidència i que ens pot portar a reinterpretar les dues parts d'*Elsa Schneider* en termes de paròdia del gènere o punt de vista tràgic, o si es vol del tipus d'interacció i de recepció que engega la tragèdia. Si de cas, també, de passada s'hi fa una reivindicació de la comèdia i de l'humor, àmbits en què s'ha mogut habitualment Belbel i en què es mou l'epíleg de l'obra.¹³

10. Puchades (2005: 53), amb qui compartesc moltes de les seues apreciacions, comenta que Belbel «retoma un tema que Rodolf Sirera había tratado en *El verí del teatre* y que recupera en *Morir*. La muerte en escena se produce cuando no hay un actor, cuando se hace el silencio aunque este sea, como vimos, imposible». Seguint la nostra lectura del text, diríem que tampoc no és la mort allò més important sinó l'element clausura o final textual, el qual no es dona sinó amb el darrer fosc de l'espectacle.

11. És interessant recordar que Belbel havia estudiat Filologia Francesa i que va dirigir un muntatge de *Fedra* de Racine el 1987 amb l'Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona.

12. Recordem també un altre text clarament metadiscursiu i irònic (i, també, paròdic), *La desaparició de Wendy*, de J. M. Benet i Jornet, escrit el 1973, un text, però, que no hem treballat mai amb profunditat.

13. És indubtable el canvi tan radical que aquest epíleg imposa quant a les reaccions emocionals del públic, el qual passa de l'impacte del suïcidi final de la segona part a la sorpresa i a l'humor que són plantejats en la part final.

Arribats a aquest punt, valdria la pena fer esment, sense entrar en tot de detalls, d'algunes consideracions que sobre el primer Belbel¹⁴ i una certa dramaturgia en català s'ha fet en termes de teatre formalista, teatre no compromés o teatre que no tenia res a dir. Consideracions com aquestes han planat sobre una part considerable de la dramaturgia de la segona meitat dels anys vuitanta i noranta, si de cas, també la més reconeguda per una part de la crítica (i/o «la preceptiva») durant aquells anys. Sembla que, en els darrers anys (Batlle 2006), aquesta línia dominant s'està modificant cap a plantejaments d'un teatre que mira més cap a l'exterior, cap a la realitat que envolta el dramaturg i no cap a la realitat del mateix teatre o de la comunicació artística —ja sabem que el pèndol té camins d'anada i tornada. Nosaltres mateixos hem pogut sentir cert desinterés cap a fórmules teatrals massa preocupades pel «malabarisme» teatral o la interioritat més «insubstancial» d'uns personatges força sovint desubicats. Ara bé, tan injust pot haver estat oblidar o arraconar determinades propostes que han perseverat en una atenció compromesa cap als problemes del món, en part vinculades a autors dels setanta, com podria ser-ho mostrar tot de prejudicis cap a una textualitat preocupada o interessada per una reflexió sobre el llenguatge o l'art teatrals. Segurament, el «problema» ha estat certa clonació de fórmules o receptes, més pròximes, pensem, a un determinat tractament de la ficció que no a un discurs o a una ideologia sobre el teatre. No obstant això, caldrà anar reconeixent —és cert que ens trobem encara lluny de la distància necessària— i resituant aquest teatre metadiscursiu i, sovint, irònic que s'ha desenvolupat i ha marcat algun dels moments del nostre teatre dels anys setanta ençà.

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València

14. Si seguim la proposta de Puchades, aquest considera una primera etapa que es desenvoluparia entre 1985 i 1990. Aquesta inclou els textos *AG/VW Calidoscopios y foros de hoy* (1985), *La nit del cigne* (1986), *Minim.mal show* (1987), coescrita amb Miquel Górriz, *Elsa Schneider* (1987), *Dins la seva memòria* (1987), *En companyia d'abisme i Òpera* (1988). En aquesta primera etapa, segons Puchades (2005: 13), «marcada per la influència de Sanchis Sinisterra, Belbel explora los límites de la teatralidad convencional y escribe sus textos más abstractos y arriesgados».

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABUÍN GONZÁLEZ, Á. (1997) *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BATLLE, C. (1995) «Una valoració de la dramaturgia catalana actual: realisme i perplexitat», *Revista de Catalunya*, 86, pp. 75-92.
- (2006) «Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa», dins F. Foguet i P. Martorell, eds., *L'escena del futur*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, edicions, pp. 75-102.
- CASTELLANOS, J. (1988) «Pròleg» a Belbel, S., *Elsa Schneider*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 5-15.
- CORBELLA, F. (1989) «Cara y cruz de Sergi Belbel», *Reseña*, 193, p. 20.
- GENETTE, G. (2006) *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso Ediciones.
- MARCHESE, A. & J. FORRADELLAS (1991) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- ORDÓÑEZ, M. (1996) «Elsa Schneider», dins *Molta comèdia*, Barcelona, Edicions La Campana, pp. 81-82.
- PÉREZ DE OLAGUER, G. (1989) «Romy Schneider inspiró parte de la obra que llega al Rómea», *El Periódico*, 18-1-1989, p. 41.
- PUCHADES, X. (2005) «Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica, II», Tesi doctoral inèdita presentada a la Universitat de València.
- ROSSELLÓ, R. X. (1999a) *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, Barcelona/València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1999b) «El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)», dins K. Andresen, J. V. Bañuls i F. De Martino, eds., *El teatre, eina política*, Bari, Levante Editori, pp. 331-349.
- (2000a) «Focalització i monòleg en l'obra teatral: El cas de *Desig* de J. M. Benet i Jornet», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 5, pp. 395-408.
- (2000b) «Sobre el realisme històric i el teatre-document», *Caplletra*, 28, pp. 145-158.

- (2005) «Fedra en l'escriptura teatral de Salvador Espriu», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 10, pp. 33-47.
- SIRERA, J. L. (1993) «Una escriptura dramàtica per als noranta (notes de lector)», *Caplletra*, 14, pp. 31-48.
- SZONDI, P. (1988) *Teoria del drama modern (1988-1950)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- VALENTINI, V. (1991) *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre.

Textos dramàtics citats:

- BELBEL, S. (1988) *Elsa Schneider*, Barcelona, Institut del Teatre.
- BENET I JORNET, J. M. (1982) *La desaparició de Wendy*, Barcelona, Edicions 62.
- (1991) *Desig*, València, 3 i 4.
- ESPRIU, S. (1978) *Una altra Fedra, si us plau*, Barcelona, Edicions 62.
- SIRERA, R. (1978) *L'assassinat del doctor Moraleda i El verí del teatre*, Barcelona, Edicions 62.

VICENT SIMBOR ROIG

LLORENÇ VILLALONGA:
LA IRONIA O LA CIVILITZACIÓ

1. «LA IRONIA, QUE REGULA I DÓNA AGILITAT A LES RELACIONS VERTADERAMENT CIVILITZADES»

Aquesta citació que dóna títol a aquest punt, extreta de la novel·la *Andrea Victrix* (1986: 165), sintetitza a la perfecció la importància que Llorenç Villalonga atorgava a la ironia. En efecte, la ironia és l'eina dialèctica que reivindica per encarar-se amb la realitat envoltant i és alhora la virtut principal de què dota els personatges positius de les seues obres, en moltes ocasions l'autor mateix a penes disfressat, almenys en allò que afecta la ideologia caracteritzadora. L'escepticisme vital i la radical visió pessimista de la Història havien conduït l'autor, com ja és ben sabut, a concebre la seua creació literària, o, si volem ser més exactes, una gran part de la seua producció, com una arma ideològica de combat contra el *nonsense* que domina la vida actual, condemnada, si aviat no s'hi posava un remei dràstic, a l'autodestrucció. I ell, Villalonga, transformat en vigia crític, n'assumia la responsabilitat de conscienciació social.

Una vegada més resulta altament fructífer el record de l'obra del seu admirat Anatole France, la porta decisiva per a entrar en el domini de la producció de combat ideològic del nostre autor.¹ Escepticisme i relativisme i una fe matisada en la raó formen

1. El lector trobarà àmplia informació sobre l'obra d'Anatole France i el mestratge exercit sobre Villalonga, així com també sobre la novel·lística ideològica villalonguiana al meu llibre *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, inclòs a la bibliografia.

els eixos bàsics del pensament de France i esdevenen els instruments analítics que li permeten la dissecció crítica i distanciada de la societat. Liberalisme, elitisme intel·lectual i concepció pessimista de la història, més epicureisme i estoïcisme, completen la radiografia ideològica franciana... i la villalonguiana. Convertit en un moralista implacable, France esdevingué el cirurgià que amb bisturí afilat penetrava en el cos social francès i en deixava al descobert les vergonyes. Per això, llevat de la novel·la *Le lys rouge* (1894), de concepció psicològica, la resta de la seua producció segueix el model de la novel·la ideològica, bé en la variant de la novel·la de tesi, bé de la novel·la d'idees. Els seus personatges són, doncs, criatures ficticials creades per a discursar i, de fet, els protagonistes, com ara Jérôme Coignard i Lucien Bergeret, són representants ideològics directes de l'autor mateix dins l'univers diegètic.

He dit que Anatole France era un moralista insubornable. Però cal afegir de seguida que concebia la crítica com un mitjà constructiu i no anihilador, és a dir, filtrada per la pietat i la tolerància. Almenys en la teoria, perquè la realitat de les seues obres no sempre pareix ajustar-se a la mirada tan comprensiva que proclamava. En poques paraules: en moltes obres la ironia clement és substituïda per la sàtira desfermada. Ja som al punt on m'interessava arribar: el paper de la ironia en l'obra d'Anatole France. La crítica —ja la coetània de l'autor— no sols no s'ha cansat de repetir la importància capital de la ironia en la creació franciana, sinó que ha fet de l'autor el prototipus d'escriptor ironista, fins a l'extrem que algun estudiós (Haakon Chevalier [en Schoentjes 2001: 253]) ha escrit un tractat sobre la ironia agafant la seua obra com a punt de referència.

Si la sàtira és monològica i dogmàtica, atenta només a destruir la posició de l'oponent dialèctic i a imposar una visió ideològica particular del món, la ironia, per contra, és ambigua, relativista i contrària per essència a la imposició de qualsevol sistema unívoc de valors. La sàtira pretén imposar un parer; la ironia, només qüestionar les certeses absolutes i excloents. La sàtira és necessàriament partidista; la ironia, la bona ironia, té com a lema no prendre partit. La sàtira anatemitza; la ironia incentiva l'autoreflexió, ensenya a pensar lliurement. La sàtira és una arma dialèctica; la ironia és més aviat una eina. El pessimisme pregon i el conservadorisme de base que caracteritzen la ideologia d'Anatole France —a desgrat de les incursions en la lluita política dins les files socialistes, motivades per la reacció contra la injustícia social, i certament no sense fortes friccions amb la direcció política— expliquen la visió amarga del gènere humà i la concepció reaccionària d'una Història circular i cíclica, condemnada a l'etern

retorn, sense progrés indefinit, com ell no es cansa de repetir. Quan la passió el domina recorre a la sàtira; quan pot distanciar-se de la realitat i imposar el filtre intel·lectual i fred a la denúncia, apareix la ironia, la gran ironia franciana.

Segurament, com recorda Schoentjes (2001: 254), la millor ironia de l'escriptor francès es troba en els quatre volums de la *Histoire contemporaine* (1896-1901), protagonitzats per Lucien Bergeret, un Sòcrates modern, *alter ego* ficcional de l'autor, que amb l'ajut de la raó interroga «son époque sur les valeurs qui la fondent». I com el mestre grec havia ensenyat, «sa sagesse s'exprime dans le dialogue qu'il instaure avec les autres, qu'il s'efforce de rendre conscients» (2001 : 254). Anatole France, l'enamorat de la vella Europa clàssica, renaixentista, il·lustrada, veu amb desesperació l'Europa coetània, la de les dècades finals del segle XIX i primeres del XX, que és incapaç d'entendre i acceptar. La mateixa desesperació amb què contemplava l'art i la literatura d'avanzada: el naturalisme i el simbolisme van rebre per igual les seues aïrades diatribes. Breu: vivia en una època que detestava i que difícilment podia entendre i acceptar. La ironia era l'últim recurs que li quedava per a poder afrontar aquesta societat injusta i lletja, és a dir, la ironia com a refugi i com a eina dialèctica per a tractar de despertar la consciència dels seus conciutadans. Muecke (1969: 235) ha ressaltat oportunament aquesta funció, diguem-ne, higiènica de la ironia:

Irony, again, may be not merely the natural or merely the best way but perhaps the only way to deal with life. [...]

One must separate oneself from a world which is dead, illusory, unmanageable, contradictory, or absurd. But unless one commits suicide, one must also accept it. Accept it therefore ironically.

El parentiu ideològic de Villalonga amb France és conegut i fins i tot obvi per a qualsevol lector atent de la seua obra. Com ell, ni entén ni accepta l'època històrica que li ha tocat de viure i, transformat en un moralista actiu, gairebé violent, posà gran part de la seua producció literària al servei de la denúncia d'una civilització que, d'acord amb la seua anàlisi, marxava cap a l'eclipsi final immediat. Aquest crit d'alerta és vehiculat a través del recurs a la ironia, que li permet un exercici pedagògic de desvetlament crític del lector. Jaume Vidal Alcover (1980: 194) ja ha assenyalat l'adopció d'aquesta funció «higiènica» esmentada, és a dir, la ironia com a refugi i com a eina dialèctica: «per això, quan es troba sol i derrotat, apel·la a l'única defensa que li queda —una *ultima ratio* comparable, si bé es mira, als canons de Lluís XIV—: la ironia».

Novel·les com ara *Bearn o la sala de les nines* (1956, cast.; 1961, cat.), *Desenllaç a Montlleó* (1958, cast.; 1963, cat.) i *L'àngel rebel / Flo la Vigne* (1961 i 1974 ampliada sota el segon títol), a més a més de compartir l'adopció del model de la novel·la ideològica, incorporen la mateixa estructura bàsica del duet de personatges principals enfrontats ideològicament. Són les obres en què el toc d'alerta ideològic apareix contingut per la ironia. Igual que un Sòcrates modern, els protagonistes respectius van exposant i defensant mitjançant el diàleg amb l'interlocutor la seua concepció del món heretada de la Il·lustració. És una altra escenificació del clàssic enfrontament dialèctic entre l'*eiron* socràtic i l'*alazon* presumptuós o segur d'ell mateix i, però, en realitat, ignorant.

Tanmateix, no sempre Villalonga va poder, o va voler, limitar la seua revolta a l'ensenyança irònica. En unes altres obres, com ara, per no eixir del gènere novel·lístic i del model de la novel·la ideològica, *Mort de dama* (1931), *La gran batuda* (1968), *La Lulú o la princesa que somreia a totes les conjuntures* (1970), *Lulú regina* (1972) i *Andrea Victrix* (1974, però en realitat escrita abans que les altres tres, durant els anys 1962-1963) desapareix l'enfrontament dialèctic i pedagògic entre l'*eiron* i l'*alazon*, substituïts per una visió declaradament sagnant, esperpèntica, de la societat actual o de futur immediat en el cas d'*Andrea Victrix*, novel·la concebuda dins el model de l'antiutopia o utopia negativa. Cal remarcar que, si bé *Mort de dama* comparteix la visió satírica amb les altres tres, se n'allunya en l'abast i transcendència de la denúncia, que és molt més concreta i conjuntural (la rància societat mallorquina de preguerra).

Idèntic conservadorisme, idèntic culte per l'Europa de la Il·lustració, enaltida com el zenit de la civilització occidental, idèntica confiança en la raó, amb els matisos que calga, idèntica concepció ideològica de la novel·la, bastida damunt l'interès de les idees exposades pels personatges més que no damunt l'atractiu de la intriga o l'anàlisi minuciosa de la psicologia, idèntic rebuig de l'art i la literatura d'avançada: el parentiu ideològic de Villalonga amb Anatole France és estret, estretíssim. El deute amb l'autor francès és inqüestionable. I la ironia ocupa un lloc d'honor en el mestratge francià. Villalonga mateix, vicàriament, per mitjà del personatge Antonio Larios, protagonista de la novel·la epistolar inacabada i redactada a dues mans (Maria Alfaro s'encarregava de les cartes del personatge femení i ell de les del masculí) *Epistolario íntimo de Madame Erard* (escrita en 1947-1948 i publicada pòstumament, la part de Villalonga, en 1997, a càrrec de Maria del Carme Bosch), confessava (1997: 118) l'admiració pel «nou Sòcrates»:

Lo interesante en France es el estilo, ese *esprit* suyo tan rico y refinado que para nada necesita del interés de un argumento. El abate Jérôme Coignard: he ahí a France. El abate entra en una librería, lee un párrafo de un libro (que no compra porque no tiene dinero) y comienza a divagar acerca de lo que ha leído. Y no hay más. Y eso es todo...De acuerdo en que el ambiente de *Le lys rouge* resulta algo borroso. No son los ambientes, sino las ideas y el ingenio lo que atraen a este nuevo Sócrates mimado por un Gobierno que le cubre de condecoraciones en lugar de obligarle a beber cicuta.

La ironia, la raó, la dialèctica al servei d'una crítica conservadora del món actual. Perquè la ironia, val la pena no oblidar-ho, no «té» ideologia. O, dit d'una altra manera, serveix tant al crític conservador com al progressista. Linda Hutcheon, recollint el terme d'H. White, prefereix qualificar-la (1994: 27) de «transideological»:

Not all serious or humorous ironies work to demistify or subvert authority like this; some wield power to different ends. As I have been arguing, the transideological nature of its politics means that irony can be used (and has been used) either to undercut or to reinforce both conservative and radical positions.

Villalonga, en efecte, descobrí en la ironia l'eina justa que necessitava per a la seua croada conservadora contra els moviments progressistes. Des de l'existencialisme o el marxisme fins a l'*aggiornamento* catòlic promogut pel Concili Vaticà Segon, per no entrar en les noves propostes artístiques i literàries, la nostra civilització és el blanc assidu de la seua mirada crítica. En unes obres, com ja he avançat, transformada en agra sàtira, però en unes altres, al meu parer les més reeixides i seductores, continguda gràcies a l'ús d'una subtil ironia. Val a dir, tanmateix, que Villalonga té una concepció polièdrica de la ironia, car és tant l'eina dialèctica idònia com una virtut que caracteritza definitivament qui la posseeix (hi ha unes persones que han sabut aprendre el sentit de la ironia i unes altres, no), una mena de capacitat determinant d'una classe superior, i encara, per fi, també el tret caracteritzador essencial de la «seua» civilització, la de l'Europa nascuda en els temps de la Il·lustració.

No seré jo qui dubte que *Bearn o la sala de les nines* és la novel·la villalonguiana més ambiciosa, arrodonida i captivadora, bastida a més a més damunt aquest joc dialèctic irònic entre l'*eiron* D. Toni de Bearn i l'*alazon* D. Joan. En conseqüència hom la podria considerar la pedra de toc per excel·lència per a un estudi de la ironia en l'obra de l'autor. De fet Pere Ballart la qualifica de «tan excelente como profundamente irónica» i en presenta el protagonista, D. Toni de Bearn, com «el genuino espíritu irónico» (Ballart 1994: 413). Tanmateix, i no sense recança i dubtes, he preferit escollir-

ne una altra, *Flo la Vigne*, perquè, encara que literàriament es trobe a molta distància de l'anterior, aporta, en canvi, una qualitat difícilment superable: tota la novel·la és una mena de breviar sobre la ironia. Enlloc com ací Villalonga no ha explicitat la seua concepció de la ironia, fins a fer-ne l'epicentre de l'obra. Analitzar *Flo la Vigne* és analitzar el paper de la ironia en el pensament de l'autor i l'ús que en feia en l'àmbit del discurs o del llenguatge i en l'àmbit narratològic o de les tècniques narratives. Constret com em veig en un estudi d'aquesta extensió a limitar necessàriament l'abast del material a investigar, he fet la meua opció per l'obra d'ironia més transparent, gairebé un manual d'ús per a estudiosos i lectors.

2. FLO LA VIGNE: EL TRACTAT VILLALONGUIÀ SOBRE LA IRONIA

En aquest apartat propose resseguir detingudament la concepció que Villalonga manifestava de la ironia. En poques paraules la identificació de civilització il·lustrada i ironia. Ironia, doncs, com una manera específica d'entendre la vida i les relacions humanes, desconeguda, no cal dir, de la civilització actual. Després entrarem a dissecionar com l'autor exercita aquesta capacitat al si de la novel·la, bé recorrent a la ironia com a figura bé fent-la servir per a parodiar el joc narratològic. En resum: teoria i pràctica de la ironia villalonguiana.

2.1 IRONIA I CIVILITZACIÓ

Villalonga recorre a un personatge, el narrador i protagonista, per convertir-lo en la seua figura clònica dins el món diegètic. Aquest protagonista, que conta en les seues memòries l'aventura fracassada de l'adopció intel·lectual i legal del jove Flo la Vigne, no amaga cap pista perquè un lector mitjanament ensinistrat en la vida i en l'obra de Villalonga pugui arribar a la conclusió indubtable que autor i protagonista-narrador, innominat no per atzar, són els mateixos. Bé, els mateixos dins les convencions pròpies del cas, ja que ens trobem davant una novel·la, una obra de ficció, doncs, i no d'una autobiografia, de manera que no podem exigir una identificació absoluta entre l'univers diegètic i les seues criatures i el món factual i les seues persones de carn i os. Però sí, en efecte els trets caracteriològics i vivencials més significatius són bàsicament els que

atribuïm a la persona Llorenç Villalonga: nascut a Mallorca, manca dolorosa de descendència, amb el record inesborrable del fill engendrat i avortat durant una relació juvenil, malaltia infantil, afecionat a la gimnàstica de jove i ara dedicat a l'escriptura, hostatjat a l'Hotel du Louvre de París, lector d'Oswald Spengler, inquiet de jove i burgès ara, liberal (recordem que Villalonga no es cansava de reivindicar el seu liberalisme, encara que els fets biogràfics no sempre ho testimonien), expert en freudisme (com sabem, era psiquiatre), elitista, racionalista, relativista, irònic, conservador i anticomunista, defensor de l'art clàssic i detractor de les noves tendències artístiques i literàries,...

Però sobretot el narrador-protagonista, com l'autor, és un genuí representant de la vella Europa il·lustrada, racionalista i liberal. Una pura extravagància en aquesta desballestada Europa coetània de la segona meitat del segle XX, com ell mateix (Villalonga 1974: 126²) confessa:

— Però vostè no té l'esperit tirànic.

— No tothom ho veu així. Després de la darrera guerra jo result massa educat i, per tant, hipòcrita als ulls d'aquests primitius d'ara, sorgits d'una crisi de la civilització. He intentat defensar-me en dos alexandrins, però com que estan ben mesurats i són lògics ningú no n'ha fet cas:

Jo era un vell liberal que, si guardà les formes,
va ser, precisament, per dir la veritat.

Un «il·lustrat» que fa de la ironia l'eina fonamental del procés intel·lectiu i de la conducta social. Pensa i actua com un *ieron*. La lògica i el distanciament emocional li permeten l'aproximació crítica però generosa a la realitat, car la meta és la comprensió, no la imposició d'un sistema ideològic personal («sols disposava [el narrador-protagonista] de la lògica o d'una tendresa que ell [Flo la Vigne] possiblement intuïa i que també li devia parèixer sospitosa» [161]). Es presenta com un deixeble de Sòcrates, atent a desvetlar la capacitat analítica en Flo la Vigne. Les discussions no tenen la finalitat d'aplastar-lo dialècticament sinó d'educar-lo, formar-lo («Tu saps que no desig humiliar-te, sinó ajudar-te a pujar...» [203]), com ens havia ensenyat Sòcrates (1985):

És clar que quan es tracta de persones sinceres i educades se sent plaer a ser convençuts o, si es vol, derrotats, perquè aquella derrota representa un enriquiment. Tal fou el cas, segons

2. A partir d'ara, quan cite paràgrafs d'aquesta novel·la, només indicaré el número de la pàgina entre parèntesi, perquè tots són extrets de la mateixa edició esmentada de 1974.

Plató, dels deixebles de Sòcrates. Cal tenir en compte, no obstant, que Sòcrates no pretenia «convèncer» en una conversa, sinó que els anava educant per mitjà de diàlegs plàcids, orgànicament, així com creix l'herba o es baden les roses.

En conseqüència «jo no intentaré mai oposar-li el meu criteri, perquè aquestes coses són purament personals. No tinc esperit tirànic» (126).

Tanmateix, la societat actual ha imposat un ritme frenètic i un sistema de valors artificial que impossibilita la pràctica del diàleg formatiu i enriquidor o, dit en les seues pròpies paraules, «avui el que ens manca és el temps (que necessitem per escoltar els anuncis de la ràdio o el nombre de divorcis de les *stars*), la convivència fructífera» (185). Ell és un desplaçat de la Història, un pur anacronisme vivent, no sols incomprès sinó titllat d'hipòcrita pels «primitius d'ara»: irònic, fill intel·lectual de les *lumières* setcentistes, pagà, racionalista, liberal, relativista, epicuri, estoic, tolerant, escèptic. I cal afegir d'immediat que escepticisme ací no vol dir renúncia a la cerca de les veritats sinó més aviat, d'acord amb el seu significat primer i a l'*iron* socràtic, l'examen de totes les cares de la veritat, com el narrador-protagonista té especial cura de remarcar davant els atacs rebuts: «Em té per escèptic, suposat que no combreg amb els embrols de la seva pobra dialèctica i pretenc afrontar la realitat cara a cara. Bé hauria de veure que cercar la veritat no és precisament escepticisme i que jo tinc fe i il·lusions» (153).

Enfront d'aquest *iron* passat per la Il·lustració l'autor situa un *alazon* «progre» —més avall tindrem l'oportunitat de comentar la relació amb el confessat model real en la persona de Baltasar Porcel—, un jove representant d'aquesta nova Europa coetània: desconixedor de la ironia, com ja va saber veure Vidal Alcover (190: 138), cristià, comunista i existencialista, calvinista auster i purità, caràcter complex i contradictori, intuïtiu. L'ordre i la claredat intel·lectuals del protagonista acarats al desordre i la tenebrosa complexitat de Flo. No cal dir que l'oposició establerta no s'atura en un simple antagonisme entre dos personatges, car la seua alta representativitat els converteix en els portaveus de les dues Europes enfrontades, que cada un d'ells exemplifica. Hi ha, és clar, una, diguem-ne, incomprensió biològica entre vell i jove, pare (intel·lectual) i fill, però l'autèntica batalla és la pugna entre ambdues Europes, la que, per l'acció del protagonista, es resisteix a morir i la nova que, conduïda pels joves Flo, no tardarà a substituir-la.

Ací, però, ens interessa molt especialment la importància concedida a la ironia. Vull dir a posseir o no posseir el do de la ironia, que esdevé el tret definitiu que sintetitza l'oposició entre la civilització il·lustrada i l'actual. L'Europa de les *lumières* és presentada

com una societat regida pel domini de la ironia i l'ús de les bones maneres, que els estranys podran qualificar d'hipocresia; l'Europa dels joves Flo és caracteritzada, essencialment, per la desconexió de la ironia i la incomprensió de la diplomàcia. Per això el narrador té bona cura a remarcar ell mateix que Flo és incapaç d'entendre la ironia:

No entengué la ironia o féu de no entendre-la.

(63)

La seva ànima estava, en el sentit socràtic, sense formar. Desconeixia la ironia i la diplomàcia. Volgué llegir *Saint-Germain ou la négociation*, de Francis Walder, que acabava d'aparèixer, i després de les dues primeres ratlles – «La veritat no és pas el contrari de la mentida, traïr no és pas el contrari de servir» – em tornà la novel·la dient que no l'havia entesa.

(107)

O a fer-ho remarcar per un altre personatge, per tal de no deixar cap dubte en el lector, com ara Madame Dormand, el representant femení d'aquesta mateixa vella Europa i, per tant, afavorida, com el narrador, amb el do que se li nega a Flo: «No entrà dins el personatge, el seu Àngel Rebel, murmura Mme. Dormand. No coneix la ironia». Afirmació corroborada pel protagonista: «No la coneix» (125).

I, és clar, incapaç d'emprar-la: «Rarament emprava la ironia i quan ho feia resultava lamentable» (204). I —cal insistir— la ironia és per a l'autor el senyal més evident d'una vertadera civilització, desconeguda per Flo: «no era a bastament civilitzat per entendre de matisos i de negociacions, per saber, com Mme. Dormand, que tot, en aquest món i en l'altre, és a canvi d'alguna cosa» (205).

Flo és un *alazon* convençut de posseir la veritat i, en conseqüència, refractari a establir un vertader diàleg comprensiu i enriquidor. Davant la gimnàstica intel·lectual del seu «mestre» ell només pot oposar la defensa cega del seu posicionament ideològic, contradictori d'altra banda. És inútil recordar, no sols que no hi ha entesa possible, sinó que ni tan sols és viable el diàleg entre aquests dos representants de dues Europes inconciliables. Les discussions acaben invariablement només començar amb la rebentada o l'enuig de Flo davant la impossibilitat de respondre a la lògica dialèctica del seu pretès mestre. M'agradaria aportar algun exemple que ens permetrà entendre-ho millor (141-142):

La meua lògica l'irritava perquè es devia oposar a quelcom de viu i de confús que batejava dins el fons de la seva ànima.

— Es pot ser comunista o existencialista i cristià. Hi ha moltes maneres d'interpretar la religió.

Se disposava a elucubrar heretgies.

— La religió està interpretada des de fa temps. Roma...

— No crec en Roma. Graham Greene ha arribat a sostenir...

Graham Greene es deia catòlic, però procedia del protestantisme. En el meu sentir el problema es plantejava clarament: d'una part, una religió inamovible, perquè representa l'absolut, que té el seu accent en una vida ulterior. D'altra banda, l'humanisme, és a dir, el comunisme i existencialisme, que no volen diferir res per a l'altra vida i que ho situen tot en aquesta. Els uns creuen en un més enllà, mentre que els altres... Vaig intentar explicar-li aquestes idees a Flo, que protestà amb alguna vivesa:

— Vostè no creu en un més enllà...

— Tu ets el qui no hi creu, si ets comunista.

— Puc ser comunista i cristià. Hi ha moltes maneres...

— Això ja ho has dit.

— Si vostè no em deixa parlar...

— Parla.

Parlà i tornà a repetir el mateix:

— Es pot ser comunista i cristià. Hi ha moltes maneres d'interpretar...

El seu cervell s'havia tancat. Jo callava. De cop s'interrompé i preguntà amb tristesa:

—¿Quina solució hi veu?

— Cap. O la que indica el mateix Sartre, que no és solució: *l'angoisse*. Desesperar-se a gust, segons el verí de cada un.

S'alçà contra mi com si ell fos Calví i jo Miquel Servet.

—¿Vostè no creu! ¿Vostè està podrit!

Semblava a punt d'agredir-me.

En aquest fragment transcrit podem veure l'*eiros* i l'*alazon* en disputa. No interessa ara entrar a analitzar si les idees del protagonista són més encertades o més equivocades que les del Flo, o viceversa, per a cadascun de nosaltres, els lectors; l'important ara és comprovar com l'autor estableix la capacitat dialèctica i la manca de dogmatisme i postures preses de l'un i la incapacitat de diàleg de l'altre. L'un no té veritats absolutes a oferir ni imposar, només l'higiènic exercici de l'anàlisi racional, mentre que l'altre, per contra, sols pot aixoplugar-se darrere una posició ideològica inqüestionada i inqüestionable. Decididament no era factible el diàleg entre els suposats «mestre» i «deixeble» i, al capdavall, entre les dues Europes que cadascun d'ells representava. El protagonista arriba a la mateixa conclusió cap a la fi de la novel·la, arran de l'enèsim intent fracassat, que ell conclou simptomàticament amb un gest irònic —la benedicció— òbviament no comprès per Flo (186-187):

— ¿Com vol imposar-me les seves raons? No ens podem entendre. Vostè pertany a un món acabat. En canvi, amb Bob m'entenc perfectament. I ell és absurd, ho reconec...

Bob era un noi oligofrènic i microcèfal, autor d'aquell poema abstracte que Flo m'havia presentat com a modèlic el dia que em rebutjà el meu assaig sobre el «trastocament de les aliances».

— Un filòsof, li vaig respondre, preguntava als qui, com tu, defensen l'absurd: «¿Per què aquest absurd i no un altre?»

— Oh, ¡jo què sé! féu amb indiferència. Al cap d'un moment, emperò, afegí: Vostè voldria que tot tingués explicació.

Vaig fer un gest vagarós, perquè, en efecte, ¿quina altra cosa podríem desitjar els qui no caminam de grapes? Digué encara, davant el meu silenci:

— Jo crec que a la pregunta d'aquest filòsof sols s'hauria de contestar: «perquè sí».

— Això seria dur la qüestió als seus darrers límits, a la «última ratio» de Lluís XIV; és a dir, als canons. No podríem discutir més que a canonades. Però abans... Si admets que el que t'atreu de Bob no és la raó, podràs pensar que...

Em mirà interrogativament.

— ¿Què?

[...]

— Em permetràs que et contesti amb una frase sibil·lina, Flo, de les que a tu t'agraden: «Impuresa i consciència són el mateix».

— No l'entenc.

Sense incorporar-me de la butaca, amb dos dits de la mà dreta, vaig dibuixar una benedicció damunt la seva testa. Ara sí que m'havia proposat no discutir.

— ¿Què és això? ¿Què fa?

— *In nomine Patris...*

Flo, en efecte, no era capaç d'entendre la ironia: «jo acostumo a parlar seriosament» (64), advertia al principi de la seua relació al protagonista, el qual, transformat posteriorment en narrador, recordava que «era veritat, Déu meu. Vaig intuir no sé quins perills» (65). Uns perills que veurà materialitzar-se dies després. No hi ha diàleg possible, ni mestratge, ni adopció. La vella Europa no pot tenir continuadors.

2.2 LA PRÀCTICA DE LA IRONIA

Ja ho avançava adés, la ironia, per a Villalonga, és un do, el més decisiu d'una autèntica civilització, però és també un magnífic instrument en mans hàbils. He qualificat *Flo la Vigne* de breviarí de la ironia villalonguiana i ara, en aquest apartat, espere poder demostrar-ho, car l'ús de la ironia com a figura i en la confecció dels recursos narratius és determinant.

2.2.1 La ironia verbal

Presentaré ací la ironia construïda damunt les figures, tant les macroestructurals com les microestructurals. El narrador i protagonista, però també els altres personatges afavorits amb el do, és a dir, aquells que pertanyen a la mateixa civilització de la vella Europa, en faran ús. No així Flo, incapacitat, com ja sabem, per a entendre-la. La següent selecció d'exemples crec que ens permetrà una millor comprensió. És el cas de l'antífrasi:

[narrador] Li vaig sorprendre una mirada de desgrat que no em semblà inspirada pels revolucionaris.

— [Flo] Seria un fàstic d'habitar palaus com aquest, murmurà. Conservava, però, l'expressió riolera.

— [narrador] Els reis eren uns màrtirs...em vaig deixar dir.

(63)

— [Felip de Pax] Ella [Madame Dormand] ja sap, però, que hi ha una roca des de la qual el Comte [Mal] al punt de la mitjanit, es confessava cridant als quatre vents les seves polissonades que no el deixaven dormir tranquil.

— [Marquesa de Pax] Això prova que era bon cristià i que tenia remordiments.

— [Felip de Pax] Potser era un sant.

— [Marquesa de Pax] No te'n rigues, Felip.

(71)

[narrador] I ella [Madame Dormand], al primer encontre: «Quina criatura més neta! Sembla una de les onze mil verges...», com volent subratllar l'absència de personalitat de Flo.

(79)

[narrador] [...] però la física i la química són avui miraculoses (prou que ho demostraren, ai las, a Hiroshima) i després de les cremes d'Elizabeth Arden i d'Helena Rubinstein, reforçades amb un tractament a base de panmorbosina vitaminada que igual restaura el fetge com l'epidermis, havia conservat la *morbidezza* de la dolça amiga especialment si el seu saló era mig a les fosques i si l'observador s'acostava als noranta anys i patia de cataractes.

(82-83)

[narrador] Acabàvem d'asseure'ns a taula quan cridaren per telèfon des de París: madame Dormand desitjava saber si *Son Excellence monsieur le marquis de Pax, maître de Santiago* (¿per què tanta prosopopeia per telèfon?), havia arribat bé a Mallorca. Déu ens en lliuri de les burgeses republicanes de França, que no creuen en títols nobiliaris.

(217)

Fins i tot Flo la Vigne hi recorre, però excepcionalment i amb molt poca gràcia, sense dominar-ne les virtuts:

[narrador] [...] La noia a què al·ludeixes és una ànima senzilla, no està corrompuda.

— [Flo] És mereix un premi.

[narrador] Rarament emprava la ironia i quan ho feia resultava lamentable.

(204)

O del contrast paradoxal:

[narrador] Ja se sap que els poemes més cèlebres són els menys llegits; potser vosaltres coneixeu algú que hagi llegit, per exemple, la *Farsàlia*; jo no.

(68)

[narrador] La marquesa (coneguda familiarment per Mumare perquè tenia un exèrcit de fills, néts i nebots), professava un catolicisme pagà obert a tots els vents.

(83)

[narrador recordant les paraules de la Marquesa de Pax] Mumare suposava, i suposava bé, que madame Dormand, tan francesa, tan vistosa, només era viuda de marit viu.

(83)

[narrador] Per ara preferia no fer-li notar com les seves paraules revelaven la ingènua i eterna harmonia entre l'amor i l'odi, com el seu amor al proïsme podia conduir-lo a afusellar tota una família imperial.

(96)

[narrador] Mistress Sullivan sap fer les coses bé. Sens dubte és una improvisada; altrament no tindria tant de compte de tot.

(145)

— [protagonista] ¿Mlle. Potowesky?

— [Mlle. Potowesky] Això mateix.

— [protagonista] ¿Puc oferir-li una copa de xampany, si no s'oposa a les seves conviccions?

— [Mlle. Potowesky] Al Kremlin, senyor, no es beu altra cosa.

(147)

[narrador] [...] o, si m'obstinava a menjar i no volia dormir sota un pont com un gran duc, fer una segona hipoteca damunt la més productiva de les finques.

(159)

O la *reductio ad absurdum*:

[narrador] La sang, però, no arribava fins al riu perquè aquell dimoni devia ser mansoi i perquè per allà no hi ha cap riu.

(67)

— [Felip de Pax] Idò, essent així, aniré a buscar-te a les cinc per veure la roca del Comte Mal. Era un sant.

— [Mme. Dormand] Doncs ¿per què li dieu el Comte Mal?

— [Felip de Pax] Perquè abans de ser-ho fou dolent. Quan trobava per la garriga una nineta maca, li comprava *caramelos*.

— [Mme. Dormand] Devia ser tot un senyor.

— [Felip de Pax] ¡I tant! Els seus avantpassats es passejaven tot lo dia amb Carlemany.

(72)

[narrador] Madame [Dormand] està d'un humor una mica paradoxal. Ella se n'adona. Té a mà, emperò, la ironia:

— [Mme. Dormand] No em faci cas. És que m'he fet un vestit de vellut negre i un barret amb plomes... i no trobo l'ocasió de posar-m'ho.

(124)

O la figura que Muecke anomena *intaglio method* (Muecke 1986: 61-62), és a dir, el pretès dubte o ignorància on res no és dubtós ni desconegut (83):

[Marquesa de Pax] («trobo que hi comença a haver moltes de viudes»), havia dit al seu fill.

O la «ironia observable» però verbalitzada pel narrador (Muecke 1986: 63-66), en què una situació irònica —per tant «teatral»— és contada pel narrador-ironista (145):

[narrador] Hi ha senyores tan ricament vestides i enjoiades que podrien ser maniquins de *haute couture*. La duquessa de Clermont, en canvi, que ve de Carlemany, sembla una costurera de segona. Porta poques joies i, encara, falses. Les autèntiques deuen ser al banc.

O el contrast entre l'afirmació del personatge i l'afirmació del narrador irònic (84):

[narrador] Realment, madame Dormand ja no tenia quatre anys sinó més de cinquanta i els vestits de bany de dues peces ja no li esqueien. Vestida resultava, en canvi, elegant i a més —argumentava— és un deure protegir *la haute couture* i la bona perfumeria: «A Guerlain el

veurem un dia en els altars». En arribar aquí solia citar el passatge evangèlic en què Crist defensà Maria Magdalena que li havia ungit els peus amb oli perfumat. I això que Maria Magdalena no tocava el ram de la perfumeria; madame sí que el tocava, però amb discreció, com solia fer totes les coses. Era accionista de diverses fàbriques de perfums i cosmètics molt acreditades.

Per fi, encara que no es tracta d'una figura sinó d'un altre gènere, voldria esmentar l'ús de la sàtira, adreçada, en l'exemple que transcriu, a Joan Miró, una de les bèsties negres artístiques de Villalonga, convertit per ell en el prototipus d'artista modern (159-160):

[narrador] L'endemà m'entregà [Mme. Dormand] un milió just. Dugué la seva galanteria al punt de no voler comissió. L'hagué d'acceptar a la fi, emperò em regalà un quadro d'infusoris d'un deixeble de Joan Miró.

2.2.2 El joc narratològic

Vull precisar que utilitze l'adjectiu «narratològic» en un sentit ampli per a referir-me al joc irònic que l'autor estableix tant amb les convencions com amb les tècniques en sentit estricte de la novel·la: des de l'àmbit paratextual (títol, intertítols, epígraf inicial) fins als recursos pròpiament narratius (sobretot el narrador i les seues funcions), passant per les relacions intertextuals, tot és transformat en passar pel precís filtre irònic villalonguà.

Comencem pel joc irònic paratextual. El títol, temàtic literal en proposta genettiana (Genette 1987: 54-97), conté una càrrega denigratòria absent en el títol de la primera versió (*L'Àngel rebel*). El nom de Flo, adoptat a més a més per pròpia iniciativa del personatge mateix, en substitució de l'autèntic André, no pot ser més ambigu: és masculí o és femení?, és home o dona? Villalonga, que òbviament n'és el responsable, no ha fet la tria sense motiu: la seua intencionalitat injuriosa és plenament corroborada per la informació textual. Aquest personatge itinerant —vull dir present en diverses novel·les de l'autor— pateix en mans de l'autor una evolució negativa des de la primera aparició l'any 1961 en *L'Àngel rebel* fins a l'any 1972, en què publica *Lulú regina*, passant per *La gran batuda* (1968) i *La Lulú o la princesa que somreia a totes les conjuntures* (1970). El Flo la Vigne de *L'Àngel rebel / Flo la Vigne*, presumptament representatiu de la joventut europea d'aquesta segona meitat del segle XX, encara conservava, a desgrat del balanç clarament negatiu, algun tret positiu, com ara el sentit, estricte, de la moralitat i la responsabilitat i una certa educació innata, vestigi d'una

antiga cortesia francesa. El Flo la Vigne posterior s'ha transformat en un demagog amoral i oportunista.

Però aquest primer Flo ja apareix marcat per una indefinició sexual no sols advertida sinó més aviat martel·lejada al llarg de tota la novel·la. Cal no oblidar que, per a l'autor, la indefinició sexual, esdevinguda un vertader leitmotiv, que recorre la seua producció literària, és un dels trets més definitius de la decadència de la civilització europea coetània. Si deixem de moment el llinar paratextual i ens endinsem dins el text ho podem comprovar: ja des del primer capítol i la primera trobada el narrador-protagonista incidia en l'asexualitat de Flo: «Tots els aparadors de Lausanne apareixien plens, aquella primavera de 1959, de maniquins que portaven els cabells de la mateixa manera [que Flo], sense distinció de sexes»; «Si abans m'havia semblat un nin, potser una noia, ara em pareixia un home, amb quelcom de dur i de desconcertant»; «Tot, en la seva persona, respirava lleialtat, netedat de cos i ànima, la decisió d'un home i la ingenuïtat d'una nina»; «I fou amb aquesta indumentària pròpia d'un deportista o d'una noia bohèmia de Saint Germain des Prés, que muntàrem al ràpid de París» (54-56). Fins al capítol xii el narrador no descobreix que definitivament es tracta d'un home, però dos capítols després, en el xiv, encara tornava a insistir en la indiferenciació sexual («L'edat era encara neta, però summament indecisa. ¿Noia, infant, home? ¿Qui hauria pogut precisar-ho!» [106]) i ja cap a la fi, en el capítol xxxii, hi continuava («la figureta asexuada de cabells de coco ombrejant-li el front, que es gronxa allà dalt, davall la cúpula, talment un delicat àngel de tortada» [178]). També algun personatge, com Madame Dormand, filla com el narrador-protagonista, de la vella Europa, no ho oblidem, s'encarrega de rematar la maniobra: «—Pensi que el seu secretari... o secretària —somrigué—, respectem el sexe, [...]» (93).

Indefinició sexual ultratjadora completada amb les al·lusions a l'homosexualitat, un altre dels leitmotius villalonguians, invariablement contemplada com una tara. El narrador-protagonista mateix li ho insinuava enmig d'una conversa, parcialment citada línies abans (187):

— [protagonista] [...] Si admetes que el que t'atreu de Bob no és la raó, podràs pensar que...

Em mirà interrogativament.

— [Flo] ¿Què?

[narrador] ¿Tenia dret a obrir-li brutalment els ulls a un al·lot de divuit anys, l'edat mental del qual, per a nosaltres meridionals, no passaria dels catorze? Jo també, de jove, havia sentit simpaties que no sabia a què eren degudes, encara que aviat me vaig adonar d'a on, en tota

innocència conduïen. Però no en el fet, sinó en l'adonar-se'n, com havia dit Madame Dormand, és en el que radica la impuresa.

I per si de cas podia passar desapercebuda la reflexió del narrador, Madame Dormand, la seua companya ideològica, acudia en la seua ajuda per a recalcar-ho (123):

— [protagonista] Avui, amiga meva, ja puc especificar-li que el meu fill és un al·lot: té relacions amb una noia bruna.

— [Mme. Dormand] Al pas que va el món, insinua ella, això no provaria res. Ho dic amb pena, perquè les coses normals eren belles.

— [protagonista] Eren i són.

— [Mme. Dormand] Cada dia un poc menys [...].

En resum: un títol d'ambigüitat essencial, corroborada per la pròpia ambigüitat del personatge mateix. I no podem oblidar que Flo representa una nova Europa en construcció contra la vella Europa nascuda de les *lumières* setcentistes, de manera que aquesta ambigüitat substancial a Flo és, per extensió, la mateixa ambigüitat, en tots els àmbits, que caracteritza aquesta nova Europa. No per casualitat Sancerre, l'atlètic i heroic gimnasta i trapezista és «el més perillós uranista de París» (181), en paraules de Madame Dormand, que tot seguit es deixa arrossegar per una extensa i furiosa diatriba contra «el pecat dòric» i els joves actuals, practicants de l'homosexualitat i de la bisexualitat, com Sancerre mateix. Han passat els temps en què «l'home normal» es proposava com a objectiu la conquesta de la dona; avui, però, en aquesta nova Europa, «la dona és fàcil; massa fàcil, evidentment. ¿No comprèn que el pecat dòric és ja l'únic de prohibit en matèries amoroses i que per això ha de ser excitant, no per als covards, sinó precisament per als agosarats» (182). Per a Madame Dormand no hi ha senyal més explícit que la fi del món és imminent: només podem esperar «pitjor que a la Bíblia: la fi del món; la bomba de cobalt» (183).

El filtre irònic arriba també a l'altre element situat en el llindar del text: l'epígraf, autèntic al·lograf (Genette 1987: 134-149). Es tracta d'un fragment de la novel·la *Saint-Germain ou la Négotiation*, de Francis Walder, que reapareix també dins el text en boca del narrador, que l'aprofita per a cloure l'obra amb una reflexió final en defensa del relativisme i l'absència de veritats absolutes: «La vérité n'est pas le contraire du mensonge» (prefaci i p. 244). El contrast paradoxal de base ens du una vegada més al terreny de la ironia i a la necessitat de descobrir el significat real davall el xocant enunciat superficial.

La base filosòfica de la ironia subjacent, de regust romàntic, sembla clara: la realitat és massa complexa per a ser encotillada dins un model exclusiu de pensament, de manera que més val que ningú no s'entossudisca a tenir tota la raó, perquè no hi ha una sola raó. La humilitat i la tolerància intel·lectuals, doncs, s'imposen. L'epígraf hi a compleix una de les seues funcions canòniques: donar una primera pista per a entendre el significat del text. I, en efecte, Villalonga no persegueix en la novel·la un altre objectiu que tractar de mostrar al jove Flo les virtuts de la «seua» civilització, que ja hem tingut ocasió de comentar adés en analitzar les divergències entre el protagonista i el jove comunista-existencialista-cristià: el racionalisme, completat, tanmateix, pel relativisme i l'escepticisme, imprescindibles per a evitar la fe cega en la pròpia veritat, la intolerància i, al capdavall, l'error. En resum: el predomini dels matisos sobre les certeses.

Els intertítols, introduïts per l'autor en la segona versió, la de 1974, també mereixen el nostre interès. Són, també en terminologia genettiana (Genette 1987: 272-292), intertítols temàtics descriptius en forma de sumaris narratius. Aquesta pràctica d'encapçalar cada capítol per un breu resum del seu contingut té l'origen, segons apunta Genette, en la literatura medieval, però als inicis del segle XIX comença a ser entesa com un recurs arcaic i innecessari, de manera que va desapareixent en benefici d'intertítols més concisos: o simples xifres o descripció verbal més sobria, d'una a tres paraules. Per què Villalonga recupera aquest model antic en *Flo la Vigne*? Només se m'acut una explicació: per marcar les distàncies amb l'obra o, dit en uns altres mots, per oferir als lectors una nova pista d'entendre la novel·la com un artifici, com un joc literari, controlat en tot moment per l'autor. Al capdavall la finalitat de tal pràctica desusada i pròpia d'èpoques passades sembla que només pot ser la paròdica.. Imitant, però amb uns objectius diferents, aquest vell recurs paratextual, ara convertit en una paròdia de si mateix, l'autor torna a imposar el filtre irònic que determina l'obra.

Tornem a trobar el mateix joc paròdic en l'elaboració del narrador, un narrador molt peculiar en l'ús de la seua funció primera de contador d'una història i també en les funcions extranarratives (Genette 1972: 225-267; 1983: 52-107). De nou el joc distanciator, ara amb l'estructura enunciativa, de forçada complexitat, car la novel·la compta amb un primer nivell de refinat joc enunciatiu. Recordem que la novel·la comença amb un narrador primer que es limita a donar la paraula a l'oncle Marià, que des d'aleshores és l'encarregat de relatar la seua breu trobada amb Zuzú, la jove negra que havia mantingut relacions amb el seu nebot, el protagonista-narrador de la història realment important. La funció d'aquest ínfim relat —no arriba ni a les dues pàgines—

és la mateixa que la tradicionalment exercida pel prefaci en què l'autor, com, per exemple, per esmentar el cas més famós, Miguel de Cervantes en *El Quixot*, simulava l'existència d'un autor misteriós —i inexistent, no cal dir— responsable del relat que ell ara tan sols exhumava. Ací l'oncle Marià aconpleix idèntic paper que l'autor real descobridor del manuscrit, només que ell mateix ja és una criatura de ficció pertanyent al món diegètic i no l'autor real i que la persona que li subministra el manuscrit de les memòries del seu nebot és la jove Zuzú, com ell, personatge ficcional. El resultat d'aquest refinat joc de veus i de nivells és equiparable al sistema de les nines russes, en què pareix que sempre hi ha una altra nina dins de la que ara obris i que al seu torn n'inclourà una altra, etc. Si aquest recurs obeïa tradicionalment a un afany realista, especialment rendible en el cas de les memòries, amb la pretensió d'acomplir davant el lector un paper simplement notarial, de «no fer ficció», ací, al contrari, el lector no pot dubtar que s'acara a una creació paròdica.

El narrador diegèticament principal és el narrador-protagonista de la història emmarcada o metadiegètica, però des d'un punt de vista estructural el narrador primer, que no té per què ser el més important, com ocorre ací, és a dir, el responsable del primer nivell diegètic o nivell primari, és aquest anònim narrador extra-heterodiegètic de tan efímera aparició. L'oncle Marià s'encarrega de la funció de narrador segon o intra-homodiegètic amb un monòleg autobiogràfic, a mig camí entre el relat autobiogràfic i el monòleg autònom (Cohn 1981: 198-213). Per fi, en el tercer nivell, trobem el relat metadiegètic assumit pel seu nebot, el narrador-protagonista o intra-autodiegètic amb focalització interna fixa dominant. De nou trobem l'exercici paròdic i irònic de les convencions narratives amb la hipertròfia analitzada de l'aparell comunicatiu i el joc sistemàtic de la rebentada de les barreres entre el món factual i el ficcional, car, ja en el relat marc introductori de l'oncle Marià, aquest al·ludeix al seu nebot com un autor, «del qual ja s'ha xerrat massa» (52), referència que, per a un bon coneixedor de Villalonga, no costa d'identificar amb la seua sorollosa primera etapa de preguerra.

Però a més a més el narrador-protagonista responsable de les memòries es presenta com un narrador tendencios i, doncs, infiable. Ja coneixem la presentació denigratòria que fa del seu jove oponent Flo la Vigne. La seua actuació com a narrador, tanmateix, no canvia quan es tracta d'uns altres personatges. Així ocorre amb l'animadversió contra la lluita del sufragisme feminista (en realitat qualsevol dona que vol «ocupar» el paper de l'home, en especial l'intel·lectual), les integrants del qual invariablement aglutinen tots els trets negatius, físics i caracteriològics: «una secretària

que semblava una sufragista començà a posar-me obstacles quan li vaig dir que el volia veure» (129). Una parcialitat que arriba a ser especialment cruel en el retrat de Mlle. Potowesky:

[narrador] Veiérem, en efecte, com a través d'una cortina de pluja [el televisor], una senyora descolorida i magra, sense edat ni sexe, que llegia espaidament unes quartilles. (139)

[narrador] [...] La mir a la cara i repar que és horrible, té els cabells d'estopa, els ulls fatigats, les dents grogues. Ni Giorgione ni *garçon*: una sufragista. (147)

Porta uns guants marrons fins al colze, de pell, impropis de qualsevol hora i temperatura. En veure'm s'aixeca com un home, cosa que podria ser una manera comunista, però que no indica més que el grau de la seva emotivitat. (149)

Els seus prejudicis no minven, però, en els altres casos. Fins i tot algun personatge sembla haver nascut tan sols perquè el narrador pogués destrossar-lo amb implacable bisturí satíric, com l'inefable Baró de Drink:

[narrador] La concurrència és nombrosa i barrejada. Un sospitos baró de Drink, sense venir a tomb, ens assabenta que els seus avantpassats acompanyaren Sant Lluís a les croades. «Aquest títol, baró, ¿és potser anglès?» Algú somriu. El baró no deixa de prendre whiskies, un darrera l'altre. (145)

— [Felip de Paz] Els senyors de Drink... començà; s'adonà a temps de la inconveniència d'anomenar una baronia que, a més de no existir, era una al·lusió a les borratxeres d'aquell fava.

— [narrador] [...] «Aquest fava», vaig pensar com a conclusió, «s'ha convidat ell mateix com té per costum, per increïble que sembli: Mumare és massa bona. (218)

És, encara, un narrador que no dubta a recórrer a les funcions extranarratives, com ara la funció comunicativa, per mitjà de la qual el narrador s'adreça directament al narratori i, vicàriament, al lector real, encetant un diàleg impossible, tal com hem vist en un paràgraf citat abans: «[...] potser vosaltres coneixeu algú que hagi llegit, per exemple, la *Farsàlia*; jo no» (68).

Ballart (1994: 348-352) denomina «ironies de contrast entre el text i el seu context comunicatiu», les també mal anomenades «romàntiques», aquelles ironies que plantegen un contrast entre l'àmbit de l'univers diegètic i el de l'univers factual, és a dir,

quan hi ha una ruptura de fronteres entre el món de la ficció i el món de la realitat de l'autor i el lector. Aquesta violació dels límits és vehiculada bé mitjançant la funció extranarrativa «de régie» o control, bé mitjançant la metalepsi narrativa. En el primer cas el narrador reflexiona metanarrativament sobre el propi relat; en el segon, hi ha una transgressió de nivells com, per exemple, quan un autor real s'introdueix en el món ficcional o, a l'inrevés, quan un personatge «cobra» vida i irromp en el món real d'autor i lector. Propose un exemple (78) que espere que serà clarificador:

Si estigués fent una novel·la, algú, en nom de la retòrica del moment, em diria potser que «no dec» haver de descriure el pensament dels protagonistes, sinó presentar fets perquè el lector els descobrisqui pel seu compte. He de reconèixer, no que «no dec» —això són retòriques passatgeres i en art no calen dictadures—, sinó que malauradament «no puc» descriure el pensament de ningú, ans només suposar-lo, que és el que ara faig. Tal pensament em fuig. Em fugiria encara més si em limités a copsar-lo pels fets externs, que gairebé l'emascaren. Però en aquest joc entre suposicions i fuites crec que radiquen, al mateix temps, la veritat i la poesia de la novel·la... i de la Història.

La conseqüència d'aquests jocs narratius és que el lector no pot deixar de percebre la novel·la amb un efecte de distanciament, com un artifici compartit. No és altra la meta perseguida amb les relacions intertextuals, que ara comente. La ironia de Villalonga arriba a l'autoreferència, vull dir a la recuperació d'alguns dels personatges fictivals més famosos creats per ell mateix, protagonistes d'unes altres novel·les, els quals irrompen miraculosament —o impròpiament— en aquest univers diegètic, com dona Obdúlia Montcada, aquella dama peculiar que protagonitzava *Mort de dama*, intervenint literalment des dels llimbs («Ah, no, no és lo mateix», replicava des dels llimbs l'ànima de dona Obdúlia Montcada» [85]) o don Toni de Bearn, aduït com a *maître à penser* («Tonet de Bearn deia que a determinada gent se la podia besar [Venus, nua i sorgida d'una conquilla marina, és democràtica] però mai donar-los la mà» [111]). També el narrador recorda l'escriptura d'una novel·la sobre «l'època dura, l'amor a cops de puny, com a les caveres, a rapinyades, com entre els felins», qüestions que «jo havia intuït una mica, en el meu temps d'estudiant» i havia recreat literàriament. Una novel·la que, si bé és cert, com afirma el narrador de *l'Àngel rebel*, que «no em vaig atrevir a publicar», ja no ho és en aparèixer la versió de *Flo la Vigne*, perquè la novel·la en qüestió era *El misantrop*, apareguda entremig, dos anys abans, el 1972.

Per fi, eixint de l'autoreferencialitat, per a endinsar-nos en el món ficcional de l'obra més admirada per l'autor, *À la recherche du temps perdu*, no crec que es pugui obviar

la tria del nom Odette, el conegut personatge proustià, l'amant i posterior esposa de Charles Swann, per a batejar la jove i episòdica amiga de Flo.

3. IRONIA PER A UN MÓN QUE S'ECLIPSA

Madame Dormand, ja ho hem vist, vaticinava la imminent destrucció del món per una bomba de cobalt. El pronòstic del narrador protagonista, i de l'autor, no era gaire distint. Villalonga, davant la realitat del món actual només veu una eixida: morir matant, metafòricament, és clar. I ell només compta amb una arma: la literatura. Endut per un pessimisme definitiu només li queda el consol de no callar la «seua» veritat. I per a tal empresa només compta amb una eina: la ironia, que el preserva de la desesperació i li permet guardar un saludable distanciament i una comprensiva mirada. Tanmateix no renuncia a les seues idees i potser la prova més evident la tenim, com adés avançava, en la progressiva substitució de la ironia per la sàtira, de mirada no gens benèvola. Villalonga passa del diàleg al crit i l'anatema.

Però ací, a *Flo la Vigne*, encara no ha perdut la il·lusió de poder convèncer i influir, per això es transforma en el protagonista i converteix l'aleshores jovenet i semiafillat Porcel en Flo. Ja té el duet necessari per a escenificar el diàleg entre els representants d'ambdues Europes. No m'interessa entrar ara en el terreny de la fidelitat biogràfica, ja sabem que, al capdavant, es tracta de ficció, tan sols que hi ha uns models de partida —l'autor mateix i Baltasar Porcel— reconeguts i, en essència, representatius. Villalonga ho confessa públicament: «La nostra relació [ell i Porcel] és la base de la novel·la *L'Àngel rebel*» (en Ferrà-Ponç 1997: 157). I Porcel (1987: 8) ho ratifica:

Un altre dels fruits d'aquesta amistat entre Villalonga i jo van ser les obres que li va suggerir. [...]En Villalonga, a més de l'esmentada *L'àngel rebel*, més tard titulada *Flo la Vigne*, aquest personatge de Flo continua essent el protagonista de *La gran batuda*, *La Lulú* i *Lulú, regina*.

És una estructura que ja havia assajat amb excel·lent rendibilitat a *Bearn o la sala de les nines*: la de la novel·la de tesi. La novel·la reuneix els tres requisits que Suleiman (1983: 7-35) proposa com a necessaris: un sistema de valors dualista inambigu (la civilització nascuda de la Il·lustració / el «progressisme» coetani); una regla d'acció adreçada al lector (la defensa del programa ideològic exemplificat pel protagonista per

a convertir les persones en individus vertaderament lliures amb personalitat pròpia i capacitat de decisió autònoma); i la presència d'un intertext doctrinal: la Il·lustració. Com succeïa en *Bearn o la sala de les nines*, l'oponent ideològic del protagonista és un jove inexpert i intel·lectualment immadur, un simple *sparring* en el combat dialèctic. El protagonista, com D. Toni de Bearn, no té cap dificultat a vèncer (recordem, fins i tot, la carta d'admiració que en un moment de sinceritat Flo li envia al seu mentor); a vèncer «dins» la novel·la, com a bon representant dins la diegesi de la posició ideològica «correcta», la de l'autor real, encara que Flo pugui assolir el reconeixement literari d'aquella societat que el protagonista critica. Per això és Villalonga qui escriu la novel·la i imposa el seu sistema de valors i no Porcel.

Però m'agradaria recalcar que ací encara la ironia és una eina i no una arma: Villalonga busca instruir, despertar les consciències, fer de cada *alazon* modern un *eiron* il·lustrat, com ell. Com a bon ironista modern, adreça la seua ironia a la realitat de l'ara i ací, no a la introspecció, com en els romàntics alemanys, car «l'ironie moderne devient un regard jeté sur le monde. Toute référence à une quelconque transcendance de l'ironie, à un idéalisme hérité du romantisme a maintenant disparu» (Schoentjes 2001: 284).

El fracàs de l'esforç conscienciador en Flo anunciava el canvi de tàctica i el pas a la sàtira. En *Flo la Vigne* Villalonga, com a bon moralista, no renunciava a la intervenció i actuava mogut, com en el fons tot ironista, per la nostàlgia d'un «monde idéal, une sorte de paradis perdu que chacun porte en soi. Dans cette perspective, il faut considérer que chaque pointe, chaque attaque d'ironie exprime moins une critique que le regret (ou l'espoir) d'un monde parfait» (Schoentjes 2001: 248).

VICENT SIMBOR ROIG
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Quaderns Crema.
- COHN, D. (1981) *La transparence intérieure*, París, Éditions du Seuil.
- FERRÀ-PONÇ, D. (1997) *Ecrits sobre Llorenç Villalonga*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- GENETTE, G., (1972) *Figures III*, París, Éditions du Seuil.
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.
- (1983) *Nouveau discours du récit*, París, Éditions du Seuil.
- (1987) *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- HAMON, PH. (1996) *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, París, Hachette.
- HUTCHEON, L. (1981) «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, pp.140-155.
- (1991 [1a ed. 1985]) *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres-Nova York, Routledge.
- (1994) *Irony's Edge*, Londres-Nova York, Routledge.
- MUECKE, D. C. (1969) *The Compass of Irony*, Londres, Methuen.
- (1986 [1a ed. 1970]) *Irony and the Ironic*, Londres, Methuen.
- PORCEL, B. (1987) *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*, Barcelona, Edicions 62.
- SULEIMAN, S. R. (1983) *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, París, PUF.
- SIMBOR ROIG, V. (1999) *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, València / Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SCHOENTJES, P. (2001) *Poétique de l'ironie*, París, Éditions du Seuil.
- TORRES SÁNCHEZ, M. A. (1999) *Aproximación pragmática a la ironía verbal*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- VIDAL ALCOVER, J. (1980) *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial.
- VILLALONGA, L. (1986 [1a ed. 1974]) *Andrea Victrix*, Barcelona, Destino.
- (1974) *Flo la Vigne*, Barcelona, Club Editor.
- (1997) *Epistolario íntimo de Madame Erard*, Palma de Mallorca, Estudi General Lul·lià.

Luis GARCÍA FERNÁNDEZ, dir., *Diccionario de perífrasis verbales*, Madrid, Gredos, 2006.

El *Diccionario de perífrasis verbales* és una obra conjunta dirigida per Luis Garcia Fernández, en què participen els investigadors Ángeles Carrasco Gutiérrez, Bruno Camus Bergareche, María Martínez-Atienza i M. Ángeles García García-Serrano. La col·laboració entre aquests autors no és, però, puntual i restringida a la confecció d'aquest diccionari. Tots cinc formen part del grup d'investigació sobre el temps i l'aspecte de la Universitat de Castilla-La Mancha, que ja ha oferit nombrosos i excel·lents treballs al públic interessat en aqueixes qüestions. És el cas del llibre *El pretérito imperfecto* (García Fernández, Luis & Bruno Camus Bergareche, dirs., Madrid, Gredos, 2004), en què col·laboraven, a més, especialistes com ara Alexandre Veiga, Manuel Pérez-Saldanya, Pier Marco Bertinetto i Mario Squartini, entre d'altres.

L'estudi del temps i l'aspecte és un dels camps més complexos de l'anàlisi lingüística, per diverses raons. D'una banda, hi ha la dificultat de definir conceptes tan esmunyedissos i abstractes com ara el significat aspectual o la modalitat: en *Vais a pensar que estoy loco*, cal diseccionar i donar nom a l'expressió de la probabilitat, la possibilitat i la futuritat que amaga aquesta perífrasi. De l'altra, hi ha la constatació que aspecte i temps sovint actuen alhora i es contraposen: *estuve hablando con Ana tres horas* és aspectualment una acció progressiva, imperfecta, tanmateix, apareix expressada amb un temps perfect. A això cal afegir la variació terminològica que acompanya tots els camps de la lingüística; per tant, cal saber, per exemple, que *aktionsart*, *aspecte objectiu* i *aspecte lèxic* es refereixen al mateix concepte teòric.

Les perífrasis, precisament perquè són elements nascuts per a expressar l'aspectualitat i la modalitat, són al capdavant d'aquesta complexitat. Per això, intentar acostar al públic no especialitzat la quantitat i la qualitat de les construccions verbals candidates a ser considerades en espanyol perífrasis no és una tasca fàcil i és un dels objectius més lloables del *Diccionario de perífrasis*. Hi ha dos objectius més, ben

innovadors, que també mereixen esment. D'una banda, es pretén posar a disposició del lector especialitzat una descripció de les construccions que fins ara apareixien disperses en articles o repertoris diversos sobre les perífrasis verbals de l'espanyol. És d'agrair aquest esforç recopilatori. De l'altra, es presenta tota aquesta informació ordenada alfabèticament, en forma de diccionari.

El diccionari consta de cent entrades que descriuen les perífrasis de l'espanyol peninsular fonamentalment. Ara bé, tot i que no és l'objectiu del diccionari, també apareixen llistades les variants americanes, <abrir a + infinitivo>, <agarrar a + infinitivo>, <arrastarse a + infinitivo> o <coger a + infinitivo>, malauradament sense exemple.

La redacció de les entrades de part dels cinc autors de l'obra és un exercici encomiable de síntesi de les opinions dels especialistes, amb un grau d'exhaustivitat i rellevància en la recerca, i de concisió i claredat en l'expressió molt alt.

Les entrades de què consta el diccionari estan estructurades en quatre apartats: «Significado», «Definición Estructural», «Descripción sintáctica», «Discusión» i «Bibliografía». Aquesta estructura respon a aqueixa voluntat d'arribar tant als especialistes com al públic en general: a mesura que avancem en els apartats el grau de reflexió teòrica és major, per tant, el lector general pot fer-se una idea global de la perífrasi en els tres primers apartats, mentre que els dos darrers van dedicats fonamentalment als especialistes. Gràficament, aquesta progressió es presenta amb una disminució de la grandària de la lletra en els dos apartats de més dificultat.

En el primer apartat («Significado»), hi ha una descripció semàntica breu sobre la perífrasi en qüestió, indicant-hi, primerament, si és aspectual o modal i, posteriorment, la resta d'especificacions semàntiques. Així, per exemple, es defineix <ir a + infinitivo> (*En este instante va a comenzar el recital*), com a 'perífrasis aspectual prospectiva', i s'hi afig un comentari breu sobre el significat d'aquesta classificació: 'es decir, expresa aquella variedad aspectual en que focalizamos un momento del tiempo que es inmediatamente anterior al comienzo del evento descrito'. A més més, se n'inclouen les variants formals possibles i l'extensió geogràfica.

Volem destacar l'encert dels autors d'il·lustrar els valors de la perífrasi en la llengua actual, no solament amb exemples extrets de les obres consultades, sinó també amb exemples del *CREA*. Aquests aporten més veracitat a les afirmacions en relació amb els diversos valors de les perífrasis, els tipus de predicats amb què es combina o les variants formals. És a partir d'aquesta preferència per la llengua real que es pot valorar ben positivament la descripció de les perífrasis <deber de + infinitivo> i <deber +

infinitivo> com a sinònimes amb els dos valors deòntic i epistèmic, lluny de la norma acadèmica. De fet, solament quan es parteix de la informació d'altres obres, els autors del diccionari obliden la llengua real i, aleshores, es produeixen eleccions potser incoherents: es prioritza la construcció <acostumbrar + infinitivo> com a lema d'entrada, en lloc d'<acostumbrar a + infinitivo>, molt més freqüent en el *CREA* i prioritzada en els diccionaris d'ús de la llengua espanyola, des del *DRAE* fins al *Diccionario del Español Actual* de Seco.

En el segon apartat («Definición Estructural») s'assenyala el grau de compliment dels criteris que defineixen una perífrasi. El lector ací tampoc no es troba desemparat, atés que aqueixos criteris han estat explicats en un capítol introductori del diccionari escrit pel director de l'obra, Luis García Fernández. Aquest capítol («Perífrasis verbales en español») també és recopilatori, ja que reuneix els criteris sintàctics i semàntics que treballs fonamentals com els de Gómez Torrego, Yllera, Fernández de Castro o Moreno Cabrera han adduït per definir aquesta categoria. Potser aquest afany recopilatori explica per què es repeteixen opinions que almenys caldria revisar. Així, per exemple, hi ha una devaluació (que respon a aqueixa tradició) del criteri de dessemantització (i tornem a l'única excepció, *soledad*, repetida ara i adés en molts manuals); se'l considera explícitament problemàtic per a definir una perífrasi i, com a conseqüència, les referències a la dessemantització al llarg del diccionari són mínimes. I és precisament quan hi són que l'article esdevé més proper i il·luminador: és el cas de la perífrasi <andar + gerundio> quan s'explica «Como vamos a estudiar en este apartado, la combinación de esta perífrasis verbal con las distintas clases de predicados y su correspondiente significado está condicionado por la naturaleza léxica de *andar* cuando no funciona como auxiliar. *Andar* es un verbo de movimiento, pero, a diferencia de *ir* [...] no implica un movimiento orientado. Por este motivo, la perífrasis se combina de modo preferente con las denominadas actividades según la terminología de Vendler (1957), es decir, con los predicados durativos que no están orientados a la consecución de una determinada meta o *telos*.»

No vol dir això, però, que l'autor no siga conscient que el criteri sintàctic tampoc no és gaire fiable. En aquesta introducció, i també en l'apartat de «Definición estructural» de gairebé totes les entrades, se'ns recorda que les perífrasis no són un grup homogeni tampoc en aquest aspecte. Per exemple, hi ha perífrasis que no acompleixen la prova d'elevació de clítics (*La banda arrancó a tocar algunas piezas muy conocidas* → *La banda arrancó a tocarlas*, però no, **La banda las arrancó a tocar*); en d'altres,

l'infinitiu sí que pot substituir-se per un pronom o per un substantiu (*Los gobiernos comenzaron por ser únicamente la expresión de la fuerza* à *Los gobiernos comenzaron por eso*, o bé, *Así que Ray White y Arlene Wyman comenzaron por aislar [el aislamiento de] un fragmento reconocible de ADN humano*), i, fins i tot, es pot eliminar (*¿Crees que Juan explotará a llorar al enterarse de la noticia? -Sí, creo que entonces explotará*). Tot i això, el criteri sintàctic té més «prestigi» en aquesta obra. Potser caldria acostar-se a tots dos criteris no com a «problema» (amb aquest mot comencen els apartats dedicats als criteris semàntics i sintàctics), sinó com un fet normal de les categories, i establir una classificació gradual explicitant quines perífrasis acompleixen totes les proves semàntiques i sintàctiques i quines no; així apareix en altres treballs com el de Gavarró i Laca (2002) en la *Gramàtica del Català Contemporani*.

Cal indicar, però, que, quan el director del *Diccionario de perífrasis verbales* deixa l'afany recopilatori, fa apostes agosarades i encertadíssimes, com per exemple, el fet d'afirmar que en espanyol hi ha perífrasis discursives, és a dir, perífrasis que no expressen un contingut aspectual, que no diuen res sobre el transcurs de l'acció en si mateixa, sinó que col·loquen una acció en relació amb altres anteriors en un context discursiu. Així, hi ha per exemple, <empezar a + gerundio> (*Empezó habiendo unas pocas docenas de colonos*), <pasar a + infinitivo> (*Luego pasaron a tratar sobre el lamentable estado en que se veía la Ciudad*) o <venir a + infinitivo> (*La aprobación de una ley puede venir a ratificar lo que es corriente en la vida cotidiana*). En aquest sentit, l'autor segueix el camí d'altres investigadors com ara Dietrich (1983), que ja va detectar aquestes construccions per a altres llengües, i coincideix feliçment amb les investigacions actuals sobre gramaticalització que aposten pel discurs com a causa i context en què els processos de dessemantització es donen en el seu punt màxim.

El tercer apartat («Descripción sintáctica») inclou, d'una banda, peculiaritats que pot presentar la construcció en relació amb la interrogació, la negació, etc. De l'altra, les possibles restriccions que afecten la perífrasi, en relació a l'auxiliar, que pot ser defectiu o en relació a l'*aktionsart* de l'auxiliar.

En el quart apartat («Discusión») es proporciona a l'especialista l'anàlisi i descripció detallada de la caracterització exposada en els apartats. Ací, el diccionari deixa de ser solament una obra de recopilació i hi trobem comentaris ben encertats sobre algunes perífrasis, que mostren el nivell de coneixement de la matèria dels autors del diccionari. D'una banda, hi ha referències excel·lents sobre les relacions aspectuals entre formes perifràstiques com ara <llegar a + infinitivo> (*Llegaron a identificar el cadáver*),

i construccions del tipus <llegir a + substantiu> (*Llegaron a la identificación del cadáver*); es debat sobre la dificultat d'establir si construccions com ara <dejar + participi> (*He dejado dicho que preparen una sala para la reunión*) o <lograr + infinitiu> (*La boda real logró acaparar toda la audiencia*) es poden considerar realment perifràstiques. Finalment, hi ha explicacions ben aclaridores sobre la relació entre la perífrasi <estar + gerundiu> i els temps simples, en oracions com ara *¿Qué hiciste ayer por la tarde? a. Nadé. b. Estuve nadando*; o bé, les diferències entre el futur i la perífrasi <ir a + infinitiu>; així, és possible *Si vienes mañana te guardaré el regalo*, però no pas **Si vienes mañana te voy a guardar el regalo*. Si l'investigador vol ampliar aquests i altres temes, trobarà les principals referències bibliogràfiques en el darrer apartat («Bibliografía»).

Comptat i debatut, el *Diccionario de perífrasis verbales* és una obra imprescindible per a l'investigador que vulga encetar qualsevol reflexió sobre aqueixes construccions. I no tenim notícia que hi haja cap diccionari d'aquest tipus, almenys en llengües romàniques. Per tant, aquesta obra se suma a la llista de diccionaris originals i innovadors –i necessaris– a què ens comencen a acostumar els investigadors de la llengua espanyola. Ens referim, per exemple, al *Diccionario combinatorio* d'Ignacio Bosque, de qui, precisament va partir la idea del *Diccionario de perífrasis verbales* –ho indica Luis García Fernández en el pròleg de l'obra que ressenyem.

SANDRA MONTSERRAT I BUENDIA
Universitat d'Alacant

Santi CORTÉS, *Ensenyament i resistència cultural. Els Cursos de Llengua de Lo Rat Penat (1949-1975)*, Paiporta, Denes, 2006.

Des del mateix moment de l'aprovació de les Normes de Castelló el desembre de 1932, els sectors valencianistes veieren clar que l'única manera de difondre la nova normativa ortogràfica era amb l'organització de cursos de llengua a través d'entitats culturals i polítiques.

Fins i tot durant el període republicà, donada la situació política i social existent, les circumstàncies eren poc propícies per a l'ensenyament del valencià a l'escola. De fet, malgrat els esforços dels valencianistes fou impossible aconseguir l'aplicació efectiva al País Valencià del decret de bilingüisme vigent aleshores a Catalunya. La creació el 1934 de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Valenciana, que tenia com a objectiu

fomentar l'ús del valencià a les escoles, intentà vèncer les resistències de les autoritats centrals i perifèriques, però els seus esforços foren infructuosos. Per tant, l'única alternativa viable per tal de pal·liar el dèficit crònic que arrossegaven els valencians pel que feia al coneixement de la llengua pròpia era l'organització d'aquests cursos.

Fou Carles Salvador qui, amb inesgotable energia i tenacitat, es posà a la feina i al llarg del període republicà impartí cursos per correspondència a través del setmanari *El Camí* i presencials en diverses entitats com el Centre d'Actuació Valencianista, l'Agrupació Valencianista Escolar, el Centro de Cultura Valenciana, l'Institut d'Estudis Valencians o l'Institut d'Idiomes de la Universitat de València.

No cal dir que l'adveniment de la Guerra del 36 i la posterior política repressora del règim franquista acabaren de manera fulminant amb totes aquestes iniciatives. Durant aquests tenebrosos anys, l'objectiu dels escassos valencianistes que es mantenien fidels al seus ideals fou la simple supervivència. De fet, alguns d'ells, com és el cas de Carles Salvador, patiren l'obertura d'expedients depuradors que només pogueren evitar gràcies a la generosa intervenció de diverses amistats.

L'ambient no podia ser més inhòspit, però, no obstant això, cap al final de la dècada dels quaranta, un grapat de valencianistes s'embarcaren en un dels projectes més engrescadors de la postguerra valenciana i que, sens dubte, produí efectes ben positius per a la nostra cultura: els cursos de llengua de Lo Rat Penat.

Impulsats per Carles Salvador s'iniciaven, el febrer de 1949, els primers cursos de llengua, en aquest cas impartits per Enric Valor, Josep Giner i el mateix mestre de Benimaclet. Gràcies a aquesta iniciativa, al llarg de més de vint-i-cinc anys, milers de valencians aprengueren a llegir i escriure la pròpia llengua d'acord amb la normativa aprovada a Castelló el 1932, que seguia el model ortogràfic de l'Institut d'Estudis Catalans, i entraren en contacte amb altres valencianes i valencians preocupats pel futur de la seua cultura i la seua terra.

El cas és que una iniciativa tan interessant i significativa del nostre passat recent calia que fos estudiada amb el màxim rigor i detall, i ha estat Santi Cortés, un investigador que coneix perfectament l'època de postguerra, tal i com va demostrar en l'excel·lent monografia *València sota el règim franquista (1939-1951)*, qui ha elaborat un complet estudi dels cursos de llengua que s'impartiren en Lo Rat Penat des de 1949 fins a 1975.

El treball de Cortés, en la línia dels ja publicats anteriorment per aquest investigador pel que fa a la meticulositat i exigència, descriu perfectament l'ambient on nasqueren els cursos, la complicitat d'un sector del valencianisme, els obstacles amb què

s'enfrontaren, els esforços col·lectius esmerçats i, per descomptat, les il·lusions amb què encaraven la tasca, segurs com estaven que aquest era l'únic camí viable per a mantenir viva la llengua del poble valencià. De fet, com bé palesa Cortés, el seu estudi demostra l'encertada estratègia del grup encapçalat per Carles Salvador, que apostà per organitzar els cursos en Lo Rat Penat, tot i tractar-se d'una entitat de ranci passat, i en contra de l'opinió del sector del valencianisme encapçalat per Xavier Casp i Miquel Adlert, que s'hi oposà virulentament.

També s'ha de dir, tot i que Santi Cortés no ho ha pogut recollir al seu llibre, que les gestions del mestre benassalenc per posar en marxa els cursos de llengua s'havien iniciat dos anys abans i en una altra entitat, el Centro de Cultura Valenciana. Efectivament, Carles Salvador s'adreçà el 3 de gener de 1947 al seu director, el Baró de San Petrillo, manifestant-li «els meus desigs de treballar pel «Centre» en aquella Secció que ja funcionava fa deu anys i que es deia de 'Llengua i Literatura', la qual Secció jo dirigia i en la que es donaven curssets de llengua valenciana», tal i com explicava per carta a Nicolau Primitiu, membre de la Junta de Govern d'aquesta entitat, a qui demanava el seu recolzament en tan agosarada proposta. «El meu propòsit és: restablir els *Cursets de Gramàtica* que tant d'èxit varen tindre i presentar al públic autors de prosa literària i poesia rimada amb corresponents lectures de les obres llurs», confessava a Nicolau Primitiu. Aquest, valencianista de soca-rel com era, es congratulava de la bona disposició del baró, però, per motius que ignorem, les gestions de Carles Salvador no quallaren i les coses no van anar com tots dos desitjaven. De fet, el mestre valencianista ni tan sols proposà formalment la possibilitat d'organitzar els cursos de valencià a través del Centro de Cultura Valenciana, tot i que la Secció de Llengua i Literatura en fou inaugurada el 30 de desembre de 1948, sota la seua presidència. Per altra banda, el canvi de Junta Directiva en Lo Rat Penat sembla que propicià que fóra aquesta entitat l'organitzadora dels cursos de llengua.

Però si l'aproximació a la història externa dels cursos és veritablement encomiable, no ho és menys la recerca metòdica de la història interna duta a terme per Cortés, on trobem referències als nombrosos aspectes organitzatius que calgué engegar per a arribar a un màxim de gent possible, i fins i tot, ateny a oferir una coneixença bastant exacta del finançament de les activitats realitzades, que normalment anava a càrrec de determinats mecenes valencianistes.

Santi Cortés estructura el seu estudi en tres parts. En la primera es refereix a l'evolució dels cursos de Lo Rat Penat des de 1949 fins a 1975. I per a això revisarà els

mandats dels quatre presidents que l'entitat tingué en aquest període, parant esment en la seua l'actitud davant l'ensenyament del valencià.

El primer fou Manuel González Martí (1949-1958), que fou nomenat president de l'entitat ratpenatista gràcies al seu amic Blas Pérez, ministre de Governació. La seua fou una presidència sense precedents ja que permeté que en la seua Junta de Govern s'integraren destacats valencianistes com ara Carles Salvador, Enric Soler i Godes, Ricard Santmartí, Francesc Soriano Bueso o Nicolau Primitiu, que iniciaren una profunda transformació de la societat a través de les activitats organitzades al voltant dels cursos de llengua, i provocà que les noves generacions s'aproparen com mai al vell casal ratpenatista. Durant la seua presidència es formà un equip de professorat, encapçalat per Carles Salvador, que actuà eficientment. Tant és així que els cursos prengueren ràpidament una volada extraordinària, i de retruc, Lo Rat Penat es convertí en un referent no solament per al valencianisme sinó per a la llibertat i la cultura en general, al qual s'apropaven sense recels els sectors més joves i inquietos de la societat valenciana.

El 1958 fou elegit president Nicolau Primitiu, que ja ho havia estat el 1933-1935, període que aprofità per introduir una sèrie de canvis en l'entitat ratpenatista que, entre altres iniciatives, signà les Normes de Castelló i treballà activament per la seua difusió durant els anys de la República. Durant el seu mandat, el patrici valencià, que comptava amb huitanta-un anys d'edat, propicià l'entrada dels sectors juvenils, treballà per aglutinar les diverses tendències del valencianisme i esperonà uns i altres en la defensa dels cursos de llengua, veritable motor de Lo Rat Penat. La seua presidència, que hagué d'abandonar per raons d'edat el 1961, es caracteritzà per la consolidació dels cursos, a la qual cosa contribuí la constitució de la Secció dels Cursos de Llengua, presidida per Ricard Santmartí, i per l'augment considerable d'activitats culturals al seu entorn.

Però si aquests dos primers presidents impulsaren els cursos i les activitats culturals paral·leles que s'hi organitzaven, la situació canvià progressivament en el mandat dels continuadors. Joan Segura de Lago (1961-1972) mantingué la situació existent, que es trobava bastant consolidada, i es limità a deixar fer i sortejar entrebancs. La seua presidència fou més incomoda i complexa que les anteriors a causa dels enfrontaments provocats per les polèmiques que sobre el nom i l'origen del valencià es suscitaven al si de la societat valenciana, i per suposat dins de Lo Rat Penat.

La presidència d'Emili Beüt (1972-1980), en canvi, esquinçà el consens existent fins aleshores en l'entitat sobre aspectes bàsics de la llengua i defensà posicions

clarament anticatalanistes, que provocaren l'abandonament de Lo Rat Penat d'un grup significatiu del professorat del claustre, que crearen el Centre Carles Salvador des d'on continuaren la tasca iniciada vint-i-cinc anys abans pel mestre benassalenc.

En la segona part del llibre, Santi Cortés s'endinsa en les profunditats dels cursos i ens parla del seu naixement; dels primers alumnes i professors; de la publicitat en la premsa i ràdio; del sistema de captació d'alumnes a través de corresponsals oficinosos en diversos pobles i comarques; del creixement de l'alumnat en xifres i la seua procedència geogràfica, majoritària, per raons òbvies, de la capital valenciana; de la modalitat de les classes, orals i per correspondència; de les classes per a infants instaurades el curs 1955-1956; dels concursos infantils de lectura i escriptura, i dels cursos realitzats durant l'estiu des de 1960.

Per altra banda, Cortés es deté a posar en clar el finançament dels cursos, i a ressenyar les aportacions de diversos mecenes com ara Gaetà Huguet, Ignasi Villalonga, Nicolau Primitiu, Francesc Soriano Bueso i molts altres que amb contribucions més modestes possibilitaren l'èxit de la iniciativa.

Altrament, un element indispensable fou el professorat dels cursos. Noms com els de Josep Giner, Enric Valor, Francesc Ferrer Pastor, Vicent Sorribes o Ismael Rosselló Zurriaga, els cinc primers professors, obrin una llarga llista de persones que dugueren a terme un «treball discret i eficaç» al llarg d'aquests anys. Talment com Enric Matalí, mà dreta de Carles Salvador i treballador incansable pels cursos des de la seua fundació fins a 1971, a qui Cortés reconeix la seua «dedicació indefallent».

Pel que fa a l'alumnat, que Cortés quantifica per damunt dels dotze mil al llarg d'aquests anys, trobem persones de tota mena i condició, però segur que a tots ells els unia un insubornable compromís pel futur de la llengua i del nostre país.

Com no podia ser d'altra manera, Santi Cortés dedica un apartat als recursos didàctics emprats en les aules: primer l'*Ortografia Valenciana* de Carles Salvador, i posteriorment la *Gramàtica Valenciana amb exercicis pràctics*, també obra del mestre de Benimaçlet, que funcionava com a llibre de text, i que a la llarga s'ha convertit en un dels llibres més reeditats en valencià. A més a més, des del curs 1953-1954, es prengué la determinació d'editar el discurs de clausura dels cursos, pronunciat normalment per una persona de reconegut prestigi intel·lectual com ara Domènec Flectar, Joan Fuster, Francesc de B. Moll, Manuel Sanchis Guarner, Felip Mateu i Llopis o Àngel Sánchez Gozalbo.

La tercera part del llibre la dedica Santi Cortés a Carles Salvador, mestre i fundador dels cursos, i sobretot a recordar els homenatges que se li reteren amb motiu

de la seua desaparició. L'octubre de 1955 Lo Rat Penat el nomenà president a perpetuïtat de la Secció de Llengua i Literatura, i el 1971 al poble de Benassal, on exercí tants anys de mestre, s'erigí una escultura amb la inscripció «A Carles Salvador, poeta i gramàtic (1893-1955)».

Aquest estudi de Santi Cortés, publicat per l'editorial Denes, es completa amb dos apèndixs. El primer recull diversos documents inèdits relacionats amb els cursos, com ara els primers fulls de propaganda destinats a donar-los a conèixer, diverses cartes entre persones implicades d'una manera o altra en la seua organització com ara Josep Giner, Carles Salvador, Enric Matalí o Enric Soler i Godes, el discurs pronunciat per Nicolau Primitiu en l'acte d'obertura del curs 1958-1959, el reglament de creació dins de Lo Rat Penat de la Secció dels Cursos de Llengua Valenciana o la relació del professorat de valencià titulat per Lo Rat Penat des de 1949-1950 fins a 1970-1971.

El segon compila un interessant conjunt de més de trenta fotografies, moltes d'elles inèdites, d'actes relacionats amb els cursos de llengua, normalment de les sessions d'obertura o de cloenda, de lliurament de diplomes, o bé dels membres del claustre de professors o de grups d'alumnes assistint a les classes, que són un complement impagable a un estudi farcit d'erudició i de dades.

Només afegir que ha estat una llàstima que l'autor o l'editor no hagen considerat la conveniència d'incloure un índex onomàstic, quasi obligatori en una obra d'aquestes característiques. Les nombroses persones relacionades amb els cursos que apareixen en el llibre, com a professorat, alumnat o simplement col·laboradors, i també els lectors interessats, bé que ho hauríem agraït.

Per tot el que hem ressenyat podem afirmar que estem davant d'un estudi completíssim sobre els cursos de llengua que s'impartiren en Lo Rat Penat des de 1949 fins a 1975, i que tanta significació han tingut en l'esdevenir de la nostra llengua en una època especialment difícil. Perquè, com diu Cortés, els cursos «contribuïren al foment de la consciència nacional, demostraren que els valencians estaven disposats a conservar la identitat, asseguraren la continuïtat i la transmissió de l'idioma, esdevingueren no sols la primera experiència d'un cert abast d'ensenyament de la llengua, sinó l'activitat de la resistència autòctona més reeixida de la dècada dels cinquanta». Ara, gràcies a la destresa investigadora de Santi Cortés els podem analitzar i valorar en la seua justa mesura. Una vegada més, Cortés compleix amb escriu les expectatives suscidades ara fa un any en resultar guanyador per aquest treball del XII Premi Francesc Ferrer Pastor d'Investigació 2005, un dels més prestigiosos a hores d'ara en el panorama investigador valencià.

Finalment, també s'ha de dir que Santi Cortés ha sabut aprofitar magníficament els diversos arxius i fonts que ha pogut consultar, entre els quals no hi ha hagut, dissortadament, el de l'entitat més representativa, Lo Rat Penat, que, des de fa anys, es troba tancat als investigadors per estar en procés de catalogació. Siga com siga, per les informacions que tenim, i en vista de l'estudi ara publicat, poca cosa es podrà afegir a allò que ha estat dit per Cortés.

JOSEP DANIEL CLIMENT

Antoni MAESTRE BROTONS, *Humor i persuasió: l'obra periodística de Quim Monzó*, Alacant, Departament de Filologia Catalana («Biblioteca de Filologia Catalana», 15), 2006, 220 pp.

En un hipotètic programa d'estudis sobre humor i literatura, aquest llibre tindria un interessant valor pedagògic, ja que pot ser llegit com una orientació segura sobre la ironia i l'humor periodístic. La publicació de Mestre és el resultat de la seva tesi doctoral, llegida a Alacant al començament de la tardor del 2005. I s'afegeix de forma natural a altres estudis que aborden la ironia i l'humor (el de Carme Gregori sobre Calders; o el més antic recull de Casacuberta i Gustà), que assenyalen el que podria ser una atractiva línia d'estudi que encara podria produir resultats tant o més substanciosos. En el cas que ens ocupa, la imbricació entre humor i argumentació, un dels temes de recerca de primera línia, el converteixen en un treball singularment atractiu també per a l'estudiós de lingüística i pragmàtica, l'altre fonament sobre el qual reposa l'anàlisi de Mestre. Com és habitual, doncs, en els estudis sobre humor, la perspectiva té un aire característicament desclassificatori, obert i multilíneal, que no està renyida amb el rigor i la metodologia, que l'autor manifesta ací des de les primeres línies.

Es tracta, doncs, com insinuo, d'un estudi perfectament delimitat i cenyit al seu objecte: els textos periodístics de Quim Monzó. Una introducció de vint pàgines sobre Monzó i els estudis de retòrica i argumentació (seguida d'una petita presentació de la trajectòria de l'autor, caps. 1 i 2) no impedeix gens (perquè resulta àgil i precisa, en les valoracions i en la selecció d'informació) l'aprofitament de les parts més decididament analítiques del llibre: sobre la columna periodística i la posició de Monzó (caps. 3 i 4), i sobre humor i argumentació (cap. 5). Aquesta introducció s'agraeix (resulta una presentació agradable i clara als temes), i les darreres quinze pàgines sobre estilística

(incloent-hi un apartat sobre grafies) que tanquen l'estudi (cap. 6) resulten també un complement adequat per a la metodologia i les intencions del llibre. Crec que tot això fa que sigui una obra completament útil i pràctica, sense apartar-se gens del rigor i l'exigència que reclama una anàlisi d'aquest tipus.

És important assenyalar que ací la teoria no representa un entrebanc més, com sovint ha ocorregut (sobretot en els vuitanta i els noranta) en els estudis de base lingüística o pragmàtica. Ací cap principi, condició o regla (sintacticoprasmàtica) dificulta l'apreciació del periodisme de Monzó. Maestre aconsegueix fer fluir tant l'organització de la columna periodística com els recursos retòrics i estilístics al servei d'aquesta. Això constitueix pròpiament el cor analític i explicatiu del llibre. Sense cap por, Maestre fa reposar la seua anàlisi en la col·lecció de recursos argumentatius desplegada per l'escola belga de Perelman i Olbrechts-Tyteca. La part interessant i novedosa consisteix en l'aplicació de les figures i les tècniques a la producció irònica o còmica. Però l'estudi es complementa amb una generosa repassada tant de les adaptacions de la retòrica a l'anàlisi del discurs (Mortara Gavarelli, Albadalejo, Pujante, Calsamiglia i Tusón, Lo Cascio, Laborda, Gómez Calderón, o J. M. Adam), com dels estudiosos de l'humor i l'argumentació (Torres Sánchez, Casasús, V. Salvador, Ducrot) o la crítica monzoniana (M. Nadal, Bou, Guillamon, Ollé o Cònsul). Com dic, tota una guia de lectura.

Un parell d'exemples de la precisió analítica (i classificatòria, també) de Maestre seran suficients. Entre els tòpics (*topoi*, temes) monzonians, Maestre localitza la carregada contra els clixés lingüístics. Evidentment, és en l'àmbit verbal on un escriptor descendeix a l'arena de la retòrica pura. La identificació de «paraules i expressions tòpiques [...] del discurs polític», com ara *reflexió estratègica, estat naixent, plataforma, ubicar, repúbliques bàltiques, societat civil*, etc., així com la denúncia d'eufemismes («no dir mai cec, sinó invident, mai vell sinó de la tercera edat») es converteix en l'activitat de desemascarament característica. Maestre cita Monzó: «[...] És una nova mostra de la tradició que porta a canviar el nom de taverna pel de bar i, uns quants anys després, a canviar el de bar pel de snack-bar o cafeteria i, al cap d'un cert temps, reconvertir l'snack-bar i la cafeteria en aquests clònics de parets de maons anomenats *Il Caffè di Roma*» (p. 79). Observem com en el pas del genèric al particular hom pot ensopegar amb la inversió i la ironia. Fent veure que tots els canvis de denominació són iguals, causats pel desig d'evitar l'antic, el darrer ens insinua una certa particularitat (accentuada per contrast perquè se'ns en dóna una descripció en termes genèrics). La diferència contemporània pot aleshores resultar còmica.

El segon exemple serà l'anàlisi de les definicions, una de les vint-i-set tècniques seleccionades per l'autor. En sentit argumentatiu, la definició és una figura *per essència*, que apel·la als trets característics que cal tenir en compte, a propòsit d'un mot o una idea en particular. En la seua accepció còmica, tots sabem produir definicions humorístiques: «Resar. Allò que fan els jugadors de futbol només sortir al camp». La combinació d'humor i argumentació confereix un aire peculiar al discurs, tanmateix. Maestre s'ocupa de la indagació de Monzó al voltant de la definició de «jesuïta», una indagació en principi objectiva, que recorre a la reproducció de les accepcions de diferents diccionaris. L'objectiu és refutar l'accepció de «paramilitar» que se'ls ha atribuït en unes declaracions públiques, que resulta excessivament polèmica i poc contrastada. Però la refutació s'aconsegueix a força d'enriquir la definició amb accepcions implícitament més problemàtiques –i aquestes vegada produïdes objectivament: en relació amb la hipocresia, la tergiversació, l'engany i la falsedat. Es tracta d'una operació argumentativa a base de definicions, on el valor argumentatiu queda obert a la interpretació còmica, en desfigurar la pressuposició de partida. És així com opera aquesta combinació d'ironia, llocs retòrics i sentit argumentatiu. Maestre completa l'anàlisi de les definicions amb tres figures més, la tautologia, el ploce (o aposi), basada en la repetició per a potenciar l'ambigüitat dels termes (com ara, «hi ha dones i dones», on la igualtat dels termes obliga a considerar les diferències), i l'antanàclasi, que juga amb la repetició de termes que adquireixen sentit nou –en l'enunciació d'un altre interlocutor, per exemple («modern i progressista», enunciat en contextos històricament o socialment diferents, seria un cas d'això mateix). A través d'aquestes tècniques i figures, les definicions són usades amb valor argumentatiu, i deixen obert un espai a la interpretació còmica, a través dels implícits que forgen.

Hom podria demanar-se pel sentit de la tria de les vint-i-set tècniques i figures seleccionades per Maestre, però el resultat és adequat i correcte. Seguint el patró de l'escola belga, hom hi troba representades les principals formes i possibilitats argumentatives que fem servir sovint en el discurs. En això, com en la resta del llibre, l'ordre i la claredat expositiva repercuteixen positivament en la utilitat de les anàlisis. És veritat que l'ordre còmic descansa en aquestes fonts argumentatives localitzades per la *nova retòrica* –una autèntica *mise au point* de les categories aristotèliques. Segurament aquests llocs retòrics són igualment a la base dels trucs publicitaris, que també contenen dosis d'humor latent (i no tan latent). Haver-les identificat en la columna periodística (i en l'estil transparent de Monzó), i haver-ne fet la graella és una tasca que tot bon estudiant de retòrica, pragmàtica o literatura hauria de saber aprofitar i desenvolupar.

Algú més crític que no pas jo podria objectar al treball de Maestre la manca d'una mica de punta, de mala fe, en l'anàlisi (en paral·lel a la punta de l'escriptor estudiat), que fes arribar un poquet més enllà les estratègies i les tècniques estudiades. En aquest sentit hauria anat bé tenir en compte que el dimoni pot citar les Sagrades Escripures, si convé als seus propòsits. Però potser convidem massa gent al teatre. No hi ha dubte que cal felicitar l'autor per la feina realitzada, i el Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant per la tasca empresa en potenciar i publicar aquesta mena de recerques.

AMADEU VIANA
Universitat de Lleida

Carme GREGORI SOLDEVILA, *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, col·lecció «Textos i Estudis de Cultura Catalana», 111, 291 pp.

Un qüestionament de fons que, creiem, seria oportú per a bona part de la crítica establerta de no pocs clàssics de la literatura catalana contemporània es planteja des de les premisses i abastant les conclusions en l'estudi ara pres en consideració. A propòsit de part de la crítica de referència sobre l'escriptura de Pere Calders, la Dra. Carme Gregori (Universitat de València) recorda, cap al final de les seves pàgines, el que, al seu inici, era una asseveració més puntual i nominalitzada (pp. 273, 7-11): no pocs títols d'especialistes que, caldrà dir, tots hem fet servir —per ex. J. Melcion (1986) o A. Bath (1987)—, i també la pròpia topificació escolaritzada de la literatura caldersiana en manuals o la divulgació mediàtica més general de Pere Calders com a bastidor d'un món *fantàstic, meravellós, màgic...*, cadascuna d'aquestes fonts peca de l'ús de les susdites marques definitòries al marge del seu sentit específicament literari. No acceptant mantenir-se en aquests còmodes vials que, en ocasions, instal·len l'estudi de les lletres catalanes a la vora de l'avenc del discurs teòric literari, C. Gregori sobrepassa àgilment el que, per a un lector fàcil d'escandalitzar-se, seria signe de presumptuosa provocació i —sintetitzat així i per part nostra el que deu haver estat llarga i creixent consideració per part d'una lectora apassionadament caldersiana— s'endinsa en una tasca substitutòria que ens haurà de fornir d'un volum diferent en el conjunt de la crítica sobre l'escriptor motiu d'estudi. Això no vol dir que la seva autora desestimi tants i tants judicis, idees,

suggeriments establerts al llarg del copios *corpus* de bibliografia crítica existent sobre *el seu* autor. Comtant amb aquest arsenal, no obstant això, ho fa, pensem, amb dues eines objectivadores de la revisió i/o aclariment crític que es proposa: la conceptualització literària i el contrast de les creacions caldersianes amb els clàssics universals d'aquella literatura que, caldrà aclarir, si és *fantàstica, meravellosa o màgica* ha d'ésser-ho en funció d'unes premisses que tradició i teorització han deixat establertes fa temps. Perquè, també caldrà dir, si bé C. Gregori no silencia les fonts i els contactes catalans de Pere Calders en el moment d'edificar el seu imaginari i les seves tècniques consecutòries (per ex. pp. 54-55), està clar que el patrimoni literari a la claror del qual aquell va il·luminant-se d'acord amb la ploma i el discurs de l'estudiosa, és de factura internacional, interliterària o supraliterària haurem de dir; el que, d'altra banda, és connatural a la creació artística contemporània, també a una tradició puntual, la catalana en el nostre cas, que es vol normalitzada i que, en aquest horitzó polifònic, no ha de veure cap risc contra la pròpia idiosincràsia. En una xarxa de plurals referents contemporanis, exempta això sí d'afanys globalitzadors, a cada idioma i tradició li restarà sempre l'enriquidora possibilitat d'oferir la seva versió de l'experiència humàment comuna.

Aquell qüestionament crític, doncs, ens porta, en el llibre ara presentat, a una opció sistemàtica i reveladora. Els viaranyos de la crítica literària —contra les desviacions dels quals Carles Riba advertia que la seva finalitat, la de la crítica, hauria d'ésser «[...] trobar i suggerir la fórmula» de la creació tractada— corren sovint el risc d'extraviar el discurs establert entre el judici personal i la conclusió prevista pel seu executor. C. Gregori opta per una patró de crítica acadèmica que fa progressar la seva hipòtesi, amb rigor, entre un estat de la qüestió precís i unes conclusions que poden marcar un punt d'inflexió en l'ampli *corpus* de la bibliografia existent sobre Pere Calders. I entre aquests dos extrems en el format de l'aportació pròpia, l'estudiosa actua des d'un consistent suport teòric i, d'una manera exhaustiva, sobre l'obra de l'autor tractat, buidada amb cura, per a comptar amb el text caldersià que documenta el seu criteri, per a recuperar també l'afirmació caldersiana que insereix Pere Calders en una significativa vessant de la literatura contemporània, alhora que dota de coherència la seva pràctica personal. Consistència metodològica és, per tant, l'eina conductora de C. Gregori a favor de la clarificació lectora sobre un clàssic del nou-cents, a la fi i amb seguretat de perfil públic confusament topificat mitjançant etiquetes fàcils o, potser i tal i com queda advertit, emprades a la lleugera.

Les conclusions (pp. 273-279) ens instal·len en una relectura de Pere Calders que desestima, com a element suficient, la presència del sobrenatural per a configurar un text

com a fantàstic; el que sí pot fer és servir a favor de l'establiment d'un model de versemblança que ens replanteja en termes de modernitat la dialèctica entre literatura i realitat. Projecte que no permet cap descodificació per una suposada finalitat gratuïta ni, tanmateix, fàcilment lúdica, aquell replantejament que, en bona mida, és connatural a tota expressió artística contemporània, no pot llegir-se sinó com a pregon intent d'aproximació a l'ésser humà i a la seva voluntat d'autocomprensió. Per a endinsar-nos en aquest codi conflictiu des de comprensions autopretesament realistes —excloents, podríem dir, de configuracions mixtes en l'abast del real, com és el cas de Pere calders — és necessari un «pacte de lectura [...] en relació a l'ús del sobrenatural» (p. 276); acció pactista que inclou la reconeixença d'uns models literàriament referencials sobre els quals, però, s'executa l'exercici fonamental, i continuat, de la «transgressió» (p. 276). Per això, C. Gregori destria efectivament els tòpics del fantàstic conformants de la tradició establerta i sobre els quals re-actua Pere Calders, fins i tot abastant modalitats genealògiques que també donen entrada a l'element sobrenatural i imaginari, malgrat el seu estatus de formes diferents de la fantàstica; i sobretot, focalitzant críticament trets caracteritzadors de la retòrica caldersiana, com ara és la paròdia. D'aquí deriva la presència d'un autor, per pròpia voluntat, «lleuger», però, no aliè a una «reflexió» humanament pregona (p. 279); tot el que fa d'ell l'accedor d'una «proposta original» (p. 279) que, no obstant això, es pot llegir des de l'horitzó que fou la literarietat del propassat segle: es tractaria, doncs, d'un «univers literari personal amb una forta càrrega metaliterària» (p. 279), compartida amb i après des d'una tradició occidental que, actualitzant-la, li permetrà «una presa de posició» (p. 279). I és que en el relat caldersià trobem una combinatòria entre tradició, experiència i expectatives intel·lectuals, paral·lela a la que sustenta en el seu territori creatiu el millor J. V. Foix qui expressava a les pàgines de *l'Amic de les Arts* i en els següents termes la possibilitat d'aquesta dúctil estratègia: «Les meves proses o llurs equivalents tenen una idèntica, infrangible unitat com la dels catorze versos d'un sonet. Les imatges qui contenen en són el ritme i llur consonància és d'una rigidesa acadèmica.»

El camí que, en el cas de Pere Calders, arrenca de referents no tan llunyans i per a bastir la seva *proposta*, el ressegueix C. Gregori a través de dos blocs dins el seu estudi que podem considerar de factures majoritàriament diacrònica (caps. III i IV) i sincrònica (caps. V-VIII), tot això rere un necessari capítol a propòsit de la definició del fantàstic (cap. II). Si en aquest capítol segon anem del repàs de les teories al posicionament crític per a l'anàlisi del sobrenatural en la literatura del nou-cents, d'ell deriva com a premissa,

no sols l'existència de teories «inoperants» i altres «bastant més properes» (pp. 24-25) o profitoses per a la lectura caldersiana, sinó, a més, d'un element de judici que ens sembla definitiu per al seguiment de l'estudi: la modificació soferta pel concepte de *real* entre els segles XIX i XX, i, en la seva comprensió de la *realitat* per part del nou-cents, el no qüestionament d'aquesta per la presència estricta del *sobrenatural*, tal i com succeeix en l'escriptura de Pere Calders, autor que, a més, no sempre recorre a l'esmentada presència (pp. 25-26).

Potser, d'aquest pas previ que combina advertència cronològica i constatació narratològica, deriva aquella ordenació entre diacronisme i sincronisme abans advertida com a trets prioritaris per als capítols següents. El cert és, som del parer, que aquell bloc primer ens permet la seva lectura com una ordenació d'història literària, amb ull crític, passant per la revisió de les estètiques coetànies de la matèria i de la figura tractades i ordenant els plantejaments a favor i en contra que, sobre corresponents pràctica i presència, el curs temporal va endreçant. A destacar, l'equiparació de ciència i art com a mitjans per a construir l'imaginari, accedint la primera a la realitat exterior i la segona a la seva major complexitat, essent «mitjà idoni per a aprehendre-la» (p. 31); i això com a preàmbul des de l'inici de la poètica caldersiana, convertint-se la literatura «[...] en alternativa epistemològica al coneixement científic», actuant «[...] amb uns mecanismes de creació lingüística autònoms, que funcionen, per ells mateixos, com una creació de realitat.» (p. 39); cosa que, cal advertir, no entra en conflicte amb l'interès de Pere Calders pels avanços de la cultura científica, al mateix temps que verifica la literatura —també una ciència literaturitzada— com a codi autoreferent de la seva escriptura. D'aquí deriva en bona mida el model de versemblança pel qual s'opta, la idea de veritat que no oposa el real i l'irreal d'acord amb la seva època, dialèctica equivocada en la qual ha caigut la topificació crítica de l'autor i de la seva obra. Model de versemblança, el caldersià, que, ben noucentistament, no juga amb la possibilitat mimètica sinó amb el perspectivisme irònic. D'acord amb aquest raonament, C. Gregori ordena afirmacions programàtiques i paràfrasis narratives de Pere Calders, també, però, de Nietzsche a Cortázar o a Rodoreda; i així, ja en territori literari propi, recorre la cronologia que parteix dels models del període de formació, la superació del Modernisme, l'opció carneriana, la reivindicació de l'intel·lectualisme de guerra, l'enfrontament amb el programa del *realisme històric* i cadascuna de les seves derivacions, per exemple la instrumentalització ideològica de la literatura, el que no contradiu el valor testimonial que Pere Calders concedeix a la narrativa. I, d'aquesta manera, havent arribat

—històricament— a polèmiques i enfrontament amb els nous *realistes*, l'estudiosa pot interrogar sobre *Un Calders realista?* (cap. IV), a propòsit de l'obra de tema mexicà. Recepció, crítiques, defensa del que el mateix autor reconeixia com a «un nou tombant» (p. 80) en la seva producció, ens mantenen novament en la progressió diacrònica. Punt d'arribada, però, al qual Pere Calders, des de la creació, i C. Gregori, des de la revisió crítica, ja poden fer-nos comprendre que no cabia esperar cap constatació realista, sí el testimoni de la pròpia experiència en una reconversió literàriament coetània de la realitat. Si això entrà en conflicte amb la colònia catalana a Mèxic o amb la *intel·ligència* catalana peninsular, no és d'estranyar. Tampoc que no es volgués entendre que recursos bàsics caldersians com ironia i humor no havien variat. I tot això, es pot portar també fins els llindars de la literatura de guerra de l'autor on humor i testimoni segueixen plegats.

Aquest discurs expositiu que progressa, d'aquesta manera, de l'enquadrament històric a la caracterització narratològica, accedeix en el capítol central de l'estudi i llindar del segon bloc citat, a la dissecció detinguda de la presència dels tòpics del fantàstic en l'obra de Pere Calders, tant com a la seva actuació sobre ells. C. Gregori ens instal·la en la reconeixença, en el *corpus* caldersià, d'uns mecanismes de «reciclatge» (p. 111) sobre l'enciclopèdia establerta de temes, tòpics i imatges, mitjançant el perspectivisme que permeten ironia i paròdia, favorable, a la fi, a una creació força metaficcional. Aquí cal recordar la urgència del ja citat *pacte de lectura*, espai on el lector còmplice podrà fruit, en veure com «[...] els tòpics queden desmuntats i, per tant, desnaturalitzats» (p. 116). La premissa és tan clara, i útil, que l'estudiosa la pot fer servir amb tota solvència en la seva ordenada indagació de la presència i del tractament d'aquells tòpics —aparicions, fantasmes, vampirs, dobles, animació de l'inanimat...— en la producció de Pere Calders. Ho fa escorcollant amb profusió en els relats de l'autor, sense cap risc de repetir-se ni d'avorrir-nos, tot i conduir-nos, adesiara, a la constatació d'estratègies narratives com «la desautomatització de codis» (p. 125), l'explotació del «potencial humorístic» (p. 126), «la transgressió de codis» (p. 127), «la transposició paròdica» (p. 133), «la inversió completa dels codis» (p. 133), «la subversió» del model (p. 146), «la multiplicitat de fonts» (p. 155)... És a dir, totes i cadascuna de les maneres transgressores de *subversió* que Pere Calders té d'animar i facturar un calidoscopi fascinant, sorprenent fins i tot quan hem *pactat* amb ell les seves lleis narratives i que, arrelat ell i no obstant en una tradició literària per moderna que sigui, fa de la seva oferta una *proposta original*.

Amb la confiança del paisatge creatiu críticament enlluernat, C. Gregori pot resseguir sota el seu discurs la presència en l'obra caldersiana dels tòpics que, pertanyent a altres àmbits paral·lels —el meravellós, la ciència ficció, la utopia (caps VI i VII)— l'autor no ha desestimat. Les estratègies aquí emprades per ell, podem resumir, es mostren equivalents a les practicades sobre el fantàstic. Això, potser, justificaria l'errada lectora d'altres crítics advertida des de l'inici de l'estudi de C. Gregori; això i no haver diferenciat cadascuna d'aquestes categories per les quals l'autor ha transitat. Si paròdia i ironia (cap. VIII) són expressivament les eines recurrents de Pere Calders i «Els procediments paròdics es converteixen en el principal instrument amb què Calders vehicula una manera de concebir la pràctica literària...» (p. 247), C. Gregori —de la teorització a la revisió del material creatiu— desfà la consideració de la paròdia com a forma menor, explica els mecanismes que cal posar al seu abast, o revisa per exemple els jocs paròdics de l'autor amb gèneres literaris molt topificats o amb els vials comunicatius o mitjançant el distanciament o la manipulació lingüística o la credibilitat del propi emissor...

C. Gregori avança al llarg de tot l'estudi aclaridorament, interrogant i contestant-nos des de la teorització literària, comprovant des del contrast amb els clàssics extracatalans del model d'escriptura tractat i des de la certificació que ofereix la prosa caldersiana. Tot això, responent a un suggeriment de J. Guillamon (1985) que sembla gènesi de l'estudi exitosament enllestit (p. 11). Això darrer, pensem i tornem a dir, sense treure cap protagonisme a la lectora apassionada i alhora responsable de Pere Calders que és C. Gregori, i això, és cert, per a oferir-nos una necessària i revisora monografia sobre l'autor. També, però, per a fornir al lector especialitzat d'una actualitzada monografia sobre la literatura fantàstica, així, sense marques nacionals i en la doble vessant de la interacció literària destacada al principi d'aquestes línies. I és que un signe de normalització catalana en l'espai dels estudis literaris seria que els nostres autors entressin en la nòmina dels models que informen sobre una o altra variant literària. També aquest horitzó s'abasta des d'aquest volum.

JUAN M. RIBERA LLOPIS
Universidad de Castilla-La Mancha

Estudis sobre el manuscrit lul·lià F-129 del Col·legi de la Sapiència de Palma

Studies about the Lullian manuscript F-129 of the Col·legi de la Sapiència de Palma

Albert Soler

The manuscript F-129 of the Col·legi de la Sapiència de Palma contains three works of Ramon Llull. It is made up of two separate manuscripts belonging to the first generation of Lullian codices (that is, not later than the first quarter of the fourteenth century). This collection is preceded by a remarkable full-page illustration, an analysis of which shows that it was probably based on a similar miniature from a French codex emanating from Llull's immediate circle. The codicological model applicable to this manuscript is that of «libro cortese di lettura».

Key words: Ramon Llull —codicolog— study of the miniatures.

Sobre alguns contrastes fonològics en l'entonació del català

About some phonological contrasts in the intonation of Catalan

Pilar Prieto i Maria del Mar Vanrell

The main goal of this article is to provide evidence in favor of the phonological character of some intonational contrasts in Catalan. First, the article shows that tonal alignment differences with respect to metrically strong positions are crucial for the distinction between a yes-no question and a wh-question (cf. *¿Que l'ha llogada?* vs. *¿Qui l'ha llogada?*) and between a command and a request (*¡Vine!* vs. *¿Vine!*) in Central Catalan. Second, the article reports the major results from the application of the Categorical Perception Paradigm to a pitch height contrast in Majorcan Catalan (Vanrell 2006a). Experimental results show that a small variation in the pitch height of the pretonic syllable is an important perceptual cue in distinguishing yes-no questions

from wh-questions in this dialect (*¿Que l'hi duries?* vs. *¿Què li duries?*). The Catalan data demonstrate that small phonetic changes in pitch alignment and pitch scaling can be crucial in the perception of intonation contours. Crucially, the data call for a revision of the autosegmental-metrical (AM) model of intonation: while the AM model predicts that differences in tonal alignment have the potential of creating phonological contrasts, it does not allow for phonological differences in pitch range.

Keywords: intonation, categorial perception, tonal contrast, tonal alienation contrast, tonal height contrast.

Aspectes sintàctics de l'occità antic comparats amb el català

Syntactic aspects of Occitan compared to Catalan

Josep Moran i Ocerinjauregui

The existence of a two cases declension system in medieval Occitan, which lacked in Catalan, was one of the most remarkable differences between both languages. This distinction arises when comparing the homilies from Tortosa, in Occitan, to the ones from Organyà, which are the Catalan translation from Occitan texts.

Keywords: Occitan, Catalan, two cases declension system.

Arabesques des images de l'ironie

Arabesques of images of irony

Pierre Schoentjes

The author of this article analyzes the field of images of irony, starting from some Douglas C. Muecke's works and some other personal analyses developed in *Poétique de l'ironie*. He questions himself about the tension that exists between a possible archetypal image of irony, which would provide a vertical relationship of power, and its most recent images, which would highlight the fundamental ambiguity of the phenomenon. Between rhetoric and hermeneutics, between violence and conciliation, the outline of an arabesque of irony is defined, which allows us to organize the field of study around the notion of symmetry. Resuming important commentaries made by Sören Kierkegaard and Connop Thirlwell, the analysis focuses upon a certain number of concrete images

- engravings, drawings, photographs... - that have been suggested throughout the time so as to explain the nature and the functioning of irony. At the same time, the author uses the opportunity to examine, within the specific context of irony, the notions of purpose and sense.

Keywords: irony, image, symmetry, ambiguity.

Ubiquïtat de la ironia —o, si més no, alguns dels seus usos entre els poetes actuals
Ubiquity of irony – or, at least, some of its uses between the present poets

Pere Ballart

The incidence of irony in the genre of lyric poetry has caused some special effects, mainly after modernity turned this disposition of thought into an irreplaceable element when, thanks to the contribution of the Romantic poet Friedrich Schlegel, complicities between poets and readers were stipulated. The present article tries to evaluate the validity of these presuppositions by studying the use of ironic procedures in the poetic texts of a number of authors of great importance now. The relevance of the authors analyzed is justified not only by the poets' relation to an absolute diversity of styles and programs, but also, by the fact that it is able to represent all the literary generations that are currently producing Catalan poetry. The paper, therefore, aims at characterizing the features of poetic irony, and also, by virtue of its synchronic division, at giving accounts of up to what extent the resource is adapted to the expressive necessities of Catalan poetry at the present moment.

Keywords: irony, lyric poetry, Schlegel, Postmodernity

Metaficció irònica a Estremida memòria de Jesús Moncada
Ironic metafiction in *Estremida memòria*, by Jesús Moncada

Carme Gregori

The reception of Jesús Moncada's work at the beginning of his literary career was determined by the debate between «rural novel» and «urban novel», up to the point of directing its reading towards an elegiac dimension, at the expense of other distinctive traits of greater importance. In this sense, Moncada's work has been understood, in an

almost exclusive way, as a literary recording of the collective memory. The present article suggests a different reading of *Estremida memòria*, in order to discover the essentiality of the irony in the author's world, in this case, through the characteristic procedures of metafiction: metalepsi and metatextuality. The recreation of Mequinenza's history is in the background, according to the reflection on the process of writing and on the mechanisms of capturing and reproducing this reality by means of Literature

Keywords: metafiction, metalepsi, metatextuality, memory, irony.

Ironies de l'assaig. Ors, pla, fuster: història intel·lectual incompleta

Ironies of the essay. Ors, Pla, Fuster: incomplete intellectual history

Antoni Martí Monterde

The main goal of this article is to bring up the topic of irony in the essay as a literary genre, based on the considerations made by Eugeni d'Ors, Josep Pla and Joan Fuster. The emergence of the definition of irony as an incomplete adhesion, which refers to Ors although it has lasted especially through Pla, is revised here; the intellectual history of the definition is analyzed in order to consider in which moment Fuster's essay relates to it and, taking irony as a starting point, it gives a boost to contemporary Catalan essay.

Keywords: Eugeni d'Ors, Ramiro de Maeztu, Noucentism, Josep Pla, Joan Fuster, Michel de Montaigne, Voltaire, Friedrich Schiller, Essay, Skepticism, History, Ideology, Intellectuals, Irony, Friedrich Nietzsche.

Ironia i metadiscurs en el teatre català actual, a propòsit d'Elsa Schneider, de Sergi Belbel

Irony and metadiscourse in present Catalan theatre: about *Elsa Schneider*, by Sergi Babel

Ramon X. Rosselló

This article has as its goal to analyze the dramatic text *Elsa Schneider* (1987), by Sergi Belbel, starting from the concept of irony of contrast between text and context of communication. This ironic resource is conveyed through the different composition

of the three sequences of monologues in which the work is structured. With this resource the author offers an approach to a metadiscursive subject matter which revolves around scenic communication and theatrical genres.

Keywords: irony, genre, focusing, monologue, metaspeech.

Llorenç Villalonga: la ironia o la civilització

Llorenç Villalonga: irony or civilisation

Vicent Simbor

In the present article the author studies the importance of irony in Llorenç Villalonga's work using as a touchstone the novel *Flo la Vigne*. In the first place he analyzes the conception of irony that the writer has: a tool for approaching the world and a virtue that characterizes the person or the civilization that possesses it. Secondly, he examines the practice of irony in the aforesaid novel: verbal irony (antiphrasis, paradox, *reductio ad absurdum*...) and the narratologic irony in a wide sense, including the paratextual and the intertextual one. Special attention is paid to the conception of transmitter of information, which has diverse voices and narrative levels. Finally, it relates Villalonga's irony to modern irony.

Keywords: irony, satire, narratology, ideological novel, contemporary Catalan literature, Llorenç Villalonga.

TABLE OF CONTENTS

Albert Soler
*Studies about the Lullian manuscript F-129 of the Col·legi
de la Sapiència de Palma* 9

Pilar Prieto i Maria del Mar Vanrell
About some phonological contrasts in the intonation of Catalan 43

Josep Moran i Ocerinjauregui
Syntactic aspects of Occitan compared to Catalan 71

MONOGRÀFIC ON «USES OF IRONY IN CONTEMPORARY CATALAN LITERATURE»
Coordination: Carme Gregori & Ramon X. Rosselló

Introduction 77

Pierre Schoentjes
Arabesques of images of irony 83

Pere Ballart
*Ubiquity of irony —or, at least, some of its uses between
the present poets* 111

Carme Gregori
Ironic metafiction in Estremida memòria, by Jesús Moncada 131

Antoni Martí Monterde
Ironies of the essay. Ors, Pla, Fuster: incomplete intellectual history 151

Ramon X. Rosselló <i>Irony and metadiscourse in present Catalan theatre: about Elsa Schneider, by Sergi Babel</i>	175
Vicent Simbor <i>Llorenç Villalonga: irony or civilisation</i>	193
Reviews	217
Abstracts	237
Table of contents	243