

---

---

## De la ironia com a figuració literària

*per Pere Ballart*

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!

GUERAU DE LIOST, «Ironia»

La imaginació dels creadors, ja se sap, suporta ben a desgrat la brida amb què, en el fons, la teoria sempre ha pretès de refrenar-la. Racionalitzar una activitat com la literària, que sobretot en els dos últims segles té per vocació primera la sorpresa i l'originalitat, obliga a trencar constantment, per insuficients, els motlles que la reflexió abstracta va fabricant amb paciència. Tanmateix, la raó d'ésser del teòric és la de continuar construint-los, tot aspirant a fer-ho cada cop millor, ja que, malgrat que la seva cursa a l'encalç del fet literari s'assembla força a aquella altra d'Aquil·les i la tortuga, el compromís de la ciència en què s'ha proposat de treballar li imposa no defallir davant d'un objecte d'estudi que, en ocasions com la present, no pot ésser més esmunyedís. El fenomen irònic, en efecte, comprèn, almenys en el marc de la seva implantació literària, un vessant retòric, un altre d'ètic i un altre –la notícia del qual la devem als pensadors romàntics– d'estètic. Malgrat les dificultats que representa acotar un horitzó tan i tan vast, a les ratlles que segueixen m'he proposat de substituir les restrictives definicions tradicionals del fenomen per una matriu de trets que permeti de

caracteritzar, aproximadament, totes aquelles classes diferents d'ironia que els textos literaris solen concitar.

La raó d'aquest biaix teòric és ben comprensible: les característiques especials d'aquesta modalitat literària fan inviablable qualsevol intent de definició directa, perquè tan bon punt intentem reduir-la a una fórmula general la llei se'n revelarà d'una aplicació insuficient. M'ha semblat que era preferible, en canvi, precisar quins són els seus elements invariants i construir amb ells el mínim dels trets que tota ironia haurà de tenir, sobre el fons del qual no sols podem distingir en què s'assemblen totes les actualitzacions del fenomen, sinó que haurem posat també els fonaments d'una classificació específica de la categoria. La meua aportació, doncs, vol inscriure's en una línia clarament retòrica, disciplina des de la qual crec que és possible brindar alhora una explicació estructural i estilística de l'objecte en qüestió, l'*eironeia*, l'antic parany socràtic que tantes pàgines valuoses ha fet escriure —i mai com en els nostres dies— en el marc de la creació literària. Voldria, doncs, aixecar el mapa d'un territori molt explorat i, tot i així, encara molt mal conegut, però no per parcel·lar-lo obsessivament, com l'agrimensor que no veu el paisatge que té davant, sinó per fer-lo transitable, per demostrar que passejar-hi pot ser sorprenent i engrescador.

Al meu entendre, si del que es tracta és de clarificar al màxim l'anàlisi de la ironia, la teoria literària no pot continuar abordant la caracterització de la categoria com un tot indivisible, perquè això embulla i paralitza la investigació en obligar el teòric a manejar constantment criteris de la mena més diferent que, de vegades, resulten incompatibles. Imagineu que volem classificar una sèrie heterogènia d'objectes que intuïm connectats per la seva pertinença a una classe comuna. En tal cas, sembla que poca cosa guanyaríem si només acumulàvem apreciacions del tipus «aquest és blau, aquell és rodó, l'altre és enorme, etc.», perquè això —és obvi— multiplica les dades disponibles sense fer-les, però, gens manejables. Doncs bé: durant segles desenes de teòrics de la ironia no han fet pas cap altra cosa: adjectivar *ad infinitum* tots els exemples que anaven trobant, amb tota la perspiciàcia que es vulgui, però sense determinar a quin criteri obeïen llurs atribucions. (Pot una ironia dramàtica ser *alhora* tràgica? I verbal? I satírica?) La solució, com és natural, passa per definir quantes condicions són objectives i quines afavoreixen la taxonomia; o, tornant a l'exemple d'abans: la mida, la forma, el color, el pes, etc., dels objectes a examinar. Diguem quins són els elements de què es compon la ironia i haurem fet molta via per mirar de definir-la, de veure'n el comú denominador i d'apreciar també quines poden ser les seves variables. En últim terme, una tal decisió pot ajudar fins i tot a distingir aquelles manifestacions realment iròniques de tants efectes literaris com hi ha que, sense ser-ho, s'hi poden confondre.

Segons la meua opinió, els constituents de la ironia poden ésser reduïts a un nombre de sis sense que el fenomen es vegi desnaturalitzat en absolut. Direm així que tota ironia (des de l'enunciat més concís al discurs més extens, des de la simple antífrasi a la més sofisticada de les ficcions) ha de satisfer, per ser considerada com a tal, una sèrie mínima i tancada de condicions, que han de passar per la possessió de tots i de cadascun dels trets següents: 1) un domini o camp d'observació; 2) un contrast de valors argumentatius; 3) un determinat grau de dissimulació; 4) una estructura comunicativa específica; 5) una coloració afectiva; i 6) una significació estètica. Vull dir amb tot això que només quan hi concorren aquests sis factors podem dir amb propietat que el text s'adapta a una figuració de caràcter irònic. Certament, pot ser que una ironia genuïna abracci molts altres factors d'interès literari, la qual cosa no afecta en absolut aquest

mínimum imprescindible; també pot donar-se, però, que un passatge determinat reuneixi uns quants dels elements distintius del fenomen i sembli una ironia sense ser-ho (cas paradigmàtic, per exemple, de les al·lusions purament còmiques, que, per bé que posen de manifest algun tipus de contradicció lògica, no requereixen cap mena de dissimulació). Tot enunciant l'existència objectiva d'aquests sis elements, no pretenc ni de bon tros haver acabat les discussions sobre si una determinada obra és irònica o no ho és, o sobre el valor concret que una ironia pot assolir en un context donat. En absolut; però entenc que és un pas important clausurar cadascuna d'aquestes controvèrsies en el seu apartat corresponent, alhora que es preserva la possibilitat d'establir una teoria ordenada de la ironia. Acceptat aquest patró, quan escoltem algú que parla d'una «ironia tràgica», sabrem immediatament que fa referència a la relació d'una determinada ironia amb el factor 5; si esmenta una «ironia oberta», amb el 3; si és «situacional», amb l'1; si és «nihilista», amb el 6, etc. No s'haurà escatit de manera concloent l'essència específica del passatge tingut per irònic ni el seu paper real en l'obra que l'inclou; d'acord. Però reconeguda, com ja he dit abans, l'existència objectiva d'un esquelet comú a tota ironia, hom podrà calibrar amb molt més rigor els trets tant genèrics com singulars del passatge en qüestió.

Com es pot apreciar, els sis trets conformen un quadre d'una heterogeneïtat considerable: els quatre primers abasten una sèrie de circumstàncies tècniques que acompanyen la figuració, mentre que els dos últims tenen a veure amb l'actitud que l'ús d'aquella suposa en cada cas i amb el paper acomplert respecte al conjunt de l'obra. No falten avaladors per a una distinció d'aquest tipus: Freud, per exemple, distingeix a *L'acudit i la seva relació amb l'inconscient* entre la «tècnica» de l'acudit (pur mecanisme lingüístic, en abstracte) i la «tendència» (el seu contingut, de signe obscè, polític, irreverent, etc.).<sup>1</sup> Un possible argument de discussió, en tot cas, fóra la major o menor amplitud d'aquest mínimum, si bé jo penso que el nombre dels seus components no ha de ser augmentat, per tal de no robar precisió a l'esquema, ni reduït encara més (tot limitant-lo, per exemple, als factors mecànics del fenomen), ja que això representaria negligir altres aspectes d'un major caràcter dialèctic sense els quals explicar les ironies modernes es faria impossible.

Com és natural, el principal problema amb què s'enfronta una racionalització com la que intento establir és el difícil equilibri que cal respectar entre la generalitat i el detall. Arbitrar un esquema que doni cabuda a totes les ocurrences d'un fenomen multiforme com cap altre en el terreny literari, bo i conservant alhora una certa capacitat d'explicació respecte a les seves particularitats, és exactament com demanar que per les malles de la xarxa no se'ns escapin els peixos i, a la vegada, no voler-les massa espesses per poder distingir les peces capturades. La convicció que la present matriu no fa sinó centrar el problema i plantejar un principi comú d'anàlisi és la causa que posteriorment hagi volgut completar la definició de la ironia amb l'ampliació del tret que em sembla el més característic de tots sis, el seu contrast argumentatiu, amatenent ja a la multiplicitat de les seves variants estilístiques. Abans d'examinar-les, però, s'imposa finalment detallar, un per un, els elements que al meu criteri componen el mínimum de la ironia.

1. Vid. Sigmund FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Madrid 1990<sup>8</sup>) (1a. ed. alemanya, 1905).

## 1. *Domini o camp d'observació*

Per començar, cal parar esment en un fet ben obvi: que aquest primer *item* irònic és, més que un tret veritablement distintiu, un factor previ, inherent a la configuració textual del fenomen, però que només *a posteriori*, és a dir, després d'una lectura en clau irònica del passatge objecte d'examen, podrà ser justament valorat per l'analista. Les preguntes a què aquest haurà de donar resposta seran, per tant: de quina instància emana la ironia? i —entès el terme «domini» en la seva accepció més material— quina és la seva exacta demarcació en el cos del discurs? A despit que la seva divisòria no sigui sempre fàcil de traçar i que, en el fons, tota ironia adopta en literatura el vehicle únic de la paraula, opino que l'habitual distinció entre ironia verbal i ironia situacional continua sent vàlida a l'hora de precisar la naturalesa del domini que en cada cas omple la figuració. Tant si hom accepta aquesta nomenclatura usual, hereva dels ciceronians «ridícul de les paraules» i «ridícul de les coses», com si es prefereixen les etiquetes que Douglas C. Muecke recentment ha proposat (ironia instrumental i ironia observable), el cert és que l'auxili d'aquesta parella de conceptes fa possible reconèixer amb força exactitud si el contrasentit irònic d'un determinat passatge és producte d'un ús específic de les paraules del discurs o bé, contràriament, del concurs d'uns fets, accions o situacions de significat dissonant. Per molt que contextos equívocs puguin fer problemàtica la dicotomia, ningú no discutirà que, per exemple, la ironia del parlament d'Antoni davant el cadàver de Cèsar en l'obra shakespeariana, amb el seu recurrent «Brutus és un home honorable», i, de l'altre cantó, la ironia que Èdip deixi Corint creient escapar al destí que l'oracle li dicta (quan en realitat no farà sinó accelerar-ne l'acompliment), són sense cap mena de dubte manifestacions d'una mateixa figuració, però d'una base, d'una tècnica i d'un efecte completament diferents.

Davant dos exemples com els proposats la diferència apreciable és, en efecte, la que hi ha entre advertir que algú està ironitzant i adonar-se que alguna cosa que passa pot resultar irònica: així, *«in Instrumental Irony —assenyala Muecke— the ironist says something in order to have it rejected as false, mal à propos, one-sided, etc.; in presenting an Observable Irony the ironist presents something ironic —a situation, a sequence of events, a character, a belief, etc.— that exists or is to be thought of as existing independent of the presentation»*.<sup>2</sup> *Dir* i *presentar*, doncs, són els verbs que fins i tot en la caracterització de Muecke defineixen el procediment divers d'una i altra ironia. Encara que pot semblar que el segon dels casos destaca per l'absència d'un ironista en les seves figuracions, per poc que hi pensi hom veurà que el cert és que allò que separa en definitiva la ironia situacional de la verbal és una notable diferència de mediatització. Així com les intervencions de l'emissor adquireixen un relleu molt considerable en les enunciacions intencionals d'una asserció irònica, la seva mediació és molt menys òbvia (però igualment real) en el fet de disposar una circumstància que el lector/espectador copsarà com a irònica.

Fet i fet, la classe de reflexions que cadascun d'aquests dos modes irònics pot suscitar en l'investigador és també d'índole molt diferent: mentre que la ironia verbal reclama un tractament eminentment retòric i estilístic, les actualitzacions situacionals de la ironia solen menar a un tipus de qüestió més filosòfica, en què la pregunta no és tant el «què?» o el «com?» com el «per què?». Finalment, fixar el domini d'una ironia requereix també determinar tan bé com sigui possible, a

2. *Vid.* Douglas C. MUECKE, *Irony and the Ironic* (Londres 1982), «The Critical Idiom», 13, p. 56.

part la naturalesa de la seva aparició, els seus límits espacials, entenent ara «domini» en el seu sentit extensional. Caldrà indicar, doncs, si la ironia en qüestió depassa o no el nivell de la frase, i si, com sol passar, el supera, on queda neutralitzada la seva actuació i és reinstaurat el discurs seriós i literal.

## 2. *Contrast de valors argumentatius*

Factor bàsic de la ironia, que comparteix amb altres figures d'arrel lògica com la paradoxa o la litote, aquest contrast de valors argumentatius (que designo així acollint-me a la terminologia d'Alain Berrendonner)<sup>3</sup> és el que usualment es coneix com a contrast «entre aparença i realitat». La ineficàcia del motiu tradicional és evident: en la comunicació mundana no hi ha cap problema per a determinar quina és la realitat, cosa que resol antifràsticament la majoria dels enunciats irònics quotidians. En la ficció literària, però, aquest determini és molt més costós; en el cas d'un relat amb un narrador no fiable, o en una superposició de diversos nivells narratius, com assegurar-se de què és allò aparent i què és allò real? Com establir una jerarquia semblant? Núria Perpinyà ha definit amb exactitud el rang especial de la ironia a la llum de les seves cabrioles amb la mimesi: «En el moment en què un escriptor carrega d'ironia el seu discurs, s'arriba als màxims graus d'envitricollament simuladori possible, ja que aleshores tres nivells consecutius estan separant el discurs poètic dels senyals animals (funció de simulació, funció de simulació literària, funció irònica); i fins i tot s'hi pot trobar encara un quart nivell si apareix la funció *meta* dins el discurs, quart nivell que, de fet, és sempre present des del moment en què realitzem la lectura del text (això és, quan el receptor efectua la reflexió metaliterària).»<sup>4</sup> De manera que aquestes complicacions no permeten sinó reconèixer en la figuració irònica el conflicte entre valors de signe diferent, cadascun dels quals forma part d'una possible argumentació invocada implícitament pels enunciats de la ironia. A més a més, el caràcter irresolut de moltes obres iròniques fa que un tal conflicte no trobi cap solució dintre del text i que la jerarquització de nivells no arribi a tenir lloc. Tot això invalida qualsevol al·lusió confiada a les categories generals d'aparença i realitat, a no ser que s'especifiqui ben bé que hom fa referència a allò que l'ironista té per real i per aparent en un fragment concret, o bé a allò que la víctima d'una ironia dramàtica sent a cada moment, sense adonar-se de la seva ceguesa, com a veritat inequívoca.

En abordar aquest aspecte crucial de la ironia importa sobretot comprovar com ho ha fet l'ironista per dotar de valor axiològic dos predicats i com els ha fos en una sola enunciació, que alhora emet i no emet el judici que proposa. En altres paraules, caldrà explicar l'ambigüitat de cada ironia, una ambigüitat que, com Berrendonner exposa, és molt més argumentativa que referencial. I, en especial, tal com jo entenc els mecanismes de la figuració, caldrà indicar a quin nivell o entre quines instàncies se suscita el contrast, d'acord amb la casuística que exposaré més endavant i que, al meu parer, permet de connectar totes les formes literàries de la ironia amb el sol fil conductor de llur desfasament argumentatiu. Com ja es veurà, el contrast que la figuració ajuda a establir entre

3. *Vid.* Alain BERRENDONNER, *De l'ironie*, dins *Éléments de pragmatique linguistique* (París 1981), ps. 173-239.

4. *Cf.* Núria PERPINYÀ, *Tradició i modernitat de la poesia de Gabriel Ferrater*, 3 vols., tesi doctoral, inèdita (Universitat de Barcelona, 1989), vol. II, p. 417.

l'expressió i el contingut, o entre uns registres estilístics i uns altres, genera unes ironies molt diferents de les que pot propiciar el contrast entre text i context comunicatiu, per exemple.

### 3. *Dissimulació*

Des de l'*eiron* clàssic al més presumptament ingenu dels narradors, l'ironista és sempre un fingidor que té molta cura que les seves veritables opinions quedin a recer d'una certa afectació, únic indicador que la seva sinceritat no és, ni de bon tros, completa. Com ha dit Maria de Lourdes Ferraz, aquest component és a la base mateixa d'allò irònic: «Propósito irónico implica, certamente, "simulação" [...], já que o ironista é um observador (e um registador) da dualidade (quando não da duplicidade); dando cariz de asserção (quando não da verdade) à dualidade que observa, pode revelar o que é pelo que não é. Expressando a impossibilidade do certo, do verdadeiro, do absoluto, como dados únicos da realidade, o ironista expressa sobretudo o conflito, a crise.»<sup>5</sup> Naturalment, els mitjans a través dels quals es consuma aquesta (dis)simulació no són sempre els mateixos: el responsable d'una ironia verbal ha d'impersonar-se en la figura d'algu aparentment molt més ingenu que ell; contràriament, qui disposa de manera adequada tots els elements que promouen una ironia de situació està dissimulant, no els seus comentaris reals, sinó la seva mateixa presència com a instància interessada en el text. D'on que aquest factor bàsic estigui íntimament emparentat amb la recurrent problemàtica del «distanciament» irònic; qui fingeix (però no per a enganyar) o qui s'amaga no fan sinó donar proves del seu desafecte respecte a allò de què tracten. Muecke ha traçat molt bé el paral·lel entre dissimulació i distància: «The concept of detachment seems to be implicit in the concept of pretence, since the ironist's ability to pretend attests a degree of control over more immediate responses. It seems also to be implicit in the concept of the ironic observer for whom an ironic situation or event is a spectacle, which is to say, something observed from the outside.»<sup>6</sup>

D'altra banda, són també fruit de la dissimulació els equívocs en què tan sovint cauen les que identifiquem com a víctimes de la maniobra irònic. Totes es revelen incapaces de reconèixer la ironia en els mots d'un oponent o, en el cas dels dominis situacionals, incapaces de sospitar que els seus ulls no veuen un desenllaç inesperat en l'acció que han emprès o en la qual estan immersos, desenllaç que, com més insospitat sigui (penseu en l'exemple emblemàtic del «caçador caçat») i més radical faci el contrast lògic, més punyent farà també l'efecte irònic. En qualsevol cas, és l'engany a què pot induir l'aparença, la simulació, allò que més incrementa el plaer de qui sí que aprecia el parany burleta d'una dita o un fet irònic. És, doncs, la comesa de qui vulgui desembullar aquesta parcel·la de la categoria l'anàlisi dels dispositius emprats per l'ironista per a disfressar la seva actuació, la naturalesa de la seva cortina de fum: procediments retòrics, ficcionalització de la seva mateixa persona, dramatització de l'acció, etc., així com la precisió oportuna del grau d'encobriment amb què l'ironista ha esfumat el seu autèntic sojorn ideològic. Serà tal gènere de precisions, per fi, aquell que en cada cas ajudi a definir quin ha estat el tipus de marcador irònic utilitzat per a fer captible el contrast de sentits i, consegüentment, la ironia.

5. Cf. Maria de Lourdes A. FERRAZ, *A ironia romântica. Estudo de um processo comunicativo* (Lisboa 1987), p. 20.

6. Cf. Douglas C. MUECKE, *Irony* (Londres 1970), p. 36.

#### 4. Estructura comunicativa

Si no es vol desatendre cap dels components que regulen el funcionament de la modalitat, cal definir també el marc comunicatiu en què, per obra dels artificis de l'escriptor, s'inscriuen aquestes figuracions. El discurs que decideix acollir-se a una modalitat significativa de valors irònics adquireix d'immediat una distintivitat que es fa palesa en l'estructura comunicativa que els seus enunciats dissenyen. En efecte, en l'àmbit de la recepció dels seus missatges, el curs comunicatiu de la ironia es bifurca: els seus destinataris poden ser els lectors que ingènuament acceptin els enunciats literals o bé aquells altres que hagin decidit transcendir-los a la recerca d'una lectura en clau irònica. Si afegim a aquesta diversificació del possible receptor el fet que, de manera immanent al text, es poden multiplicar les figures comunicatives interposades entre l'emissor i el receptor reals (fet que sovinteja en la narrativa, en què el narrador pot exercir com a segon ironista, a banda de l'autor implícit, i és factible encara la presència d'un narratori ingenu), es pot entendre que el ventall d'opcions de què disposa l'escriptor no és pas menyspreable. Cal no oblidar, amb tot, que hi ha a la base de tota ironia l'antiga oposició dramàtica de l'eiron davant l'alazon, i que els papers de l'enze fingit i l'enze real poden ser encarnats, en el joc d'intelligències que és la bona literatura, a molt diversos nivells, tant dintre com fora de l'obra. Serà un aspecte decisiu, doncs, a l'hora d'enraonar sobre ironies concretes, que assenyallem si la seva estructura comunicativa està reduïda als elements imprescindibles o bé si l'autor ha sofisticat aquest disseny tot introduint-hi noves instàncies en conflicte.

#### 5. Coloració afectiva

El signe irònic, com és natural, no s'exhaureix en la seva depurada mecànica. Entre els factors que condicionen la seva correcta intel·lecció hi ha aquells que afecten especialment el sentit amb què el lector vesteix la detecció d'aquell contrast argumentatiu. I, en primer lloc, és necessari abordar la coloració afectiva que acompanya aquest descobriment; no totes les ironies pretenen suscitar el mateix gènere de reaccions sentimentals en el lector. N'hi ha unes –potser es pot afirmar que les més corrents– que polsen la corda de la comicitat i miren d'arrencar de qui llegeix un riure que generalment no passa dels llavis i es queda en el somrís complagut de qui veu que dona fruit l'esforç d'haver posat a treballar la seva intel·ligència. N'hi ha d'altres que gairebé no amaguen que la seva finalitat és moure l'animadversió del lector envers un personatge, un costum o una opinió. N'hi ha d'altres preocupades sobretot que aquell es posi a reflexionar serenament sobre les contradiccions del món. I encara n'hi ha d'altres, finalment, que es proposen obrir el terra als peus del lector i fer que aquest s'aboqui a l'abisme de les seves incerteses, al misteri del nostre destí d'éssers temporals. Malgrat que totes continuïn sent ironies, és a dir, un tipus específic de figuració literària amb un mecanisme definible, cadascuna buscarà pactes amb la compassió, l'assossec, el terror, la hilaritat o el compromís. No experimentem, ben segur, la mateixa impressió en veure Otello executant la seva irresponsable revenja que quan llegim els mordaços aforismes de Joan Fuster, o quan sentim el Molloy de Beckett meditar inconnexament en veu alta. Ja un retòric tan prestigiós com Fontanier va aduir que la ironia *semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même*

*avec avantage; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves*».<sup>7</sup> Acceptat aquest rang tan acomodaticí, correspon a l'estudiós de la ironia precisar quins capitals emocionals són els que el fenomen posa en joc en cada context donat.

## 6. Significació estètica

L'última de les variables que ens permeten descriure el circuit global de l'irònic ens duu a una reflexió, diguem-ne, de caràcter teleològic. Ningú no s'aparta de la literalitat perquè sí, sense una raó que no tingui un vincle molt estret amb les motivacions que porten a l'acte mateix de la creació artística. Sabem que, en ella mateixa, la ironia representa un mitjà per a escapar de les regles de coherència que imposa la racionalitat pública, a les quals se sostreu per mitjà d'una lògica fèrria però a última hora fallaç, ostensiblement inadequada per al seu objecte. Ara, aquest alliberament del discurs, sempre que apareix en un context literari, ha de respondre a algun principi de necessitat –com qualsevol altre ingredient de l'art, val a dir-ho. Per tant, i en relació inseparable amb la coloració afectiva a què m'acabo de referir, es pot argüir que tota ironia porta implícita una informació que, al marge de l'anècdota concreta a la qual dona forma, diu molt del projecte total que l'obra representa. No em faig il·lusions a propòsit del fet que sigui fàcil establir quina és en cada cas aquesta informació. Com ha demostrat Wayne Booth en un esbós, necessàriament inconclòs, d'inventari de significacions iròniques, l'ús de la figuració en una obra pot respondre a la intenció d'exposar, entre altres missatges, «la Tragèdia del Buit», «el Manifest Estètic», «l'Alliberament Còmic», «el Joc», «l'Anar Tentinejant Seriosament-Còmicament», «la Celebració de l'Existència Infinitament Irònica», etc.<sup>8</sup> Però, sigui quin sigui aquest valor últim –opció discutible en cada context–, allò que no ofereix dubtes és que l'adopció d'una modalitat irònica mai no és insignificant, sempre manté una relació òptima, com a artifici que és, amb l'activitat creadora de l'artista, el rigor i la gràcia de la qual també redunden en benefici seu. Naturalment, això implica en conseqüència que un ús gratuït de la ironia que alhora estigui mancat de sentit i literàriament no hagi estat ben resolt no afavoreix gens ni mica l'obra en què apareix: la ironia –i això cal subratllar-ho– no és per ella mateixa cap garantia de qualitat, la qual cosa vol dir que l'autor ha de tractar-la amb tanta cura (si no més, ja que es tracta d'un element que té repercussions estructurals) com la que posa en qualsevol dels altres materials literaris. De manera que l'estudi de la significació estètica de la ironia ha de conduir necessàriament a l'exercici de la interpretació global de l'obra que la conté, així com a la valoració de la major o menor excel·lència artística de la figuració construïda i del seu adequat encaix en el pla general de l'obra.

Sigui com vulgui, si calgués assignar un valor concret a aquesta significació, jo seria partidari de veure la ironia com un procediment, especialment enginyós, d'assolir la *desfamiliarització* del text i, en conseqüència, un augment de la seva validació estètica per part del lector. Si l'*ostranenie* dels formalistes russos basa l'eficàcia en «una percepció de la desharmonia en un context harmoniós»,<sup>9</sup> la

7. Cf. Pierre FONTANIER, *Ironie*, dins *Les figures du discours* (París 1968) (1a. ed., 1830), p. 145.

8. Cf. Wayne C. BOOTH, *Retòrica de la ironia* (Madrid 1986) (1a. ed. americana, 1974), ps. 266-269.

9. *Vid.* Viktor SKLOVSKIJ, *L'art comme procédé* (1917), dins T. TODOROV (ed.), *Théorie de la littérature* (París 1965), ps. 76-97.



ironia es beneficia també d'aquest tipus d'estratègies: pot no representar necessàriament una desviació fònica, lèxica o semàntica respecte a un estàndard expressiu (tot i que això és perfectament factible), però la seva actuació mai no deixa d'alterar el fonament *lògic* del text subvertit. I és aquesta alteració la que, a més, aconseguix una pròrroga del gaudi estètic: la dilació irònica del sentit fa la lectura més densa, més llarga i més plaent.

Voldria que la presa en consideració d'aquests raonaments justifiqués també el títol que he donat a l'article. En rigor, la ironia no és un trop, ni una figura retòrica, ni un estratagema persuasiu, sinó una autèntica «modalitat» literària, capaç de superposar-se a qualsevol forma de composició verbal, a qualsevol gènere, i portadora d'una visió del món governada per la paradoxa i el qüestionament constant de totes les manifestacions de la realitat. La ironia té un estatut transversal que li permet tant capgirar el judici més aïllat com propagar-se a entitats molt superiors —un estil, un to, fins i tot un període literari. Si he escollit el terme *figuració* per a designar aquesta condició tan especial és perquè em sembla que fa plena justícia a totes les particularitats del fenomen. En quant derivat de «figura», el terme és fidel a l'origen de la ironia com a forma del discurs que modifica l'expressió del pensament —cosa que la distingeix adequadament de modalitats com la sàtira o el grotesc—, alhora que el caràcter de la paraula, més abstracte i menys modular que el de figura, indica la major flexibilitat del fenomen, la seva llicència per a superar de llarg les fronteres del trop. De més a més, *figuració* té les connotacions de simulació i fingiment que la ironia efectivament posseeix, i designa a la vegada l'acció i l'efecte de produir uns enunciat amb un valor semblant. Aquest últim detall és particularment significatiu, ja que permet allotjar en un sol terme els diversos vessants del fenomen: la intenció que duu un ironista a disposar unes paraules o uns fets segons una incongruència organitzada, la seva conformació textual, i, finalment, el seu reconeixement per part d'una audiència, que referà el procés en sentit invers, tot modificant les seves interpretacions literals i *afigurant-se'n* unes altres d'iròniques.

\* \* \*

Però si fins ara hem intentat d'explicar l'essència d'allò irònic, no hem dit res encara a propòsit dels seus accidents; cal, doncs, completar l'exposició precedent amb una anàlisi interessada ja no tant en la unitat estructural de la categoria com en les seves variants estilístiques. I, segons la meva opinió, un aspecte com aquest, que afecta en últim terme la constitució material de cada ironia, els seus suports lingüístics, no pot ser abordat, entre els sis elements del mínimum proposat, sinó des de l'esmentat contrast de valors. No des dels seus atributs afectius i estètics, que no ens dirien res del procediment concret que posa en joc la figuració, ni des del seu domini, efecte simulador o estructura comunicativa, que, si bé defineixen les condicions en què el passatge irònic té lloc, no precisen tanmateix per què allò que es manifesta en tals condicions conté un conflicte que altera la simple literalitat dels seus enunciat. De manera que és només a partir d'aquest tret essencial que podrem entendre en cada cas quines instàncies en xoc són les desencadenants de la contradicció irònica: *tal el contrast, tal la ironia*. Perquè els mecanismes de la figuració, com Peter Haidu ha posat en relleu, no són sinó una oposició, a molt diferents nivells, de dues entitats alhora contingües i dissonants: «*L'ironie [...] est un principe de structure textuelle opérant à tous les niveaux du texte. Elle est une incongruité entre deux unités en relation structurale, mises en relation à la fois*

*par la répétition d'une identité et par une différence. Les deux unités peuvent être situées au niveau de la manifestation, comme des lexèmes; elles peuvent être deux acteurs, associés dans une action particulière qu'ils mènent à terme avec notable différence; elles peuvent être des syntagmes narratifs de dimension variable [...]. Ou bien, les deux unités peuvent être situées sur des niveaux textuels différemment définis [...]. Enfin, les unités peuvent entretenir une relation d'ordre inter-textuel.»<sup>10</sup>*

La figuració irònica, efectivament, comprèn una bateria estilística molt important, que tot seguit tractaré de sistematitzar. Insisteixo, però, en el fet que en tots els casos, sobre la tècnica específica que el passatge hagi pogut activar, cal veure projectada una contradicció de fons, que, en ser transposada a termes lògics, racionals i explícits —de la mateixa manera que si hom expliqués un acudit a algú que no l'ha entès—, donarà ben bé el *quid* de la qüestió; comptat i debatut, desxifrar ironies és saber determinar en cada ocasió quin ha estat el contrasentit que l'escriptor ha soterrat en l'escriptura, de quin tipus és i entre quins nivells del text se suscita.

Sobre aquesta base, crec jo que es pot parlar per separat de tres grans grups d'ironies, la diferència entre les quals està en el fet que, precisament, entaulen el contrast argumentatiu entre estrats de significació ben diversos. El primer grup, que comprèn sens dubte el més gran nombre de les ironies practicades en literatura, és format per aquells passatges el contrast dels quals s'inscriu en l'òrbita del text mateix, en disposar un desfasament irònic entre una part de l'obra i l'altra —en el benentès que per «part» entenc tant un to expressiu com un episodi, o un esquema lògic d'exposició del material. Com es pot observar, l'extensió d'aquest primer grup fa necessari introduir-hi unes subdivisions que de seguida justificaré; cal, però, preservar la identitat d'aquesta classe d'ironies, que ajuda a segregar-les dels altres dos grups. El segon és el de les ironies que obren un conflicte entre el món del text i el seu context comunicatiu immediat, conflicte que neix d'incorporar a l'obra figures o al·lusions que posen en evidència la seva factura literària i, per tant, artificial. Finalment, el tercer grup d'ironies planteja un conflicte de valors entre el text i allò que en sentit ampli podríem anomenar la sèrie cultural, instància que en la majoria dels casos és concreta en una sèrie estrictament literària i en els seus representants més recognoscibles: el text dialoga així amb altres textos i la ironia esdevé paròdia. Tres gèneres de contrast, doncs, que donen peu a altres tantes classes d'ironia. Passo ja a explicar-les una per una i a mirar d'il·lustrar l'exposició amb una sèrie d'exemples, per força ínfima, que no vol sinó ajudar, ostensivament, la caracterització.

### 1. *Ironies de contrast en el text*

Com ja he dit, la necessitat de posar ordre en un apartat tan vast com aquest obliga a cercar l'auxili d'algun model que distingeixi satisfactòriament els diversos nivells en què és possible separar el text literari, ja que serà entre els uns i els altres que s'haurà establert el corresponent contrast. Segons el meu parer, el que millor serveix als interessos d'una teoria de la ironia és l'elaborat per la glossemàtica danesa. En efecte, el model proposat per Louis Hjelmslev als seus *Prolegòmens a una teoria del llenguatge* (1943) resulta d'un valor instrumental molt profitós per a l'estudi de la literatura. La seva intel·ligent aplicació en aquest

10. Cf. Peter HAIDU, *Au début du roman, l'ironie*, «Poétique», 36 (1978), p. 466.

camp ha donat fruits molt notables, entre els quals obres com *Story and Discourse* de Seymour Chatman o l'*Avviamento all'analisi del testo letterario* de Cesare Segre no són precisament els de menor interès. El cas és que també havent de posar setge a la figuració irònica esdevé de gran utilitat tenir present la tetrapartició Hjelmsleviana, que, com és prou sabut, optima l'esquema saussureà que distingia en el signe lingüístic dos únics nivells, significat i significat. Hjelmslev fa més precisa aquesta distinció general i postula la presència en el signe de dos plans, que anomena expressió i contingut, els quals, al seu torn, contenen una forma i una substància. La transposició d'un tal esquema al text literari té per resultat, si recordem ara la proposta de Chatman, un model en què el contingut de l'obra és la història que s'hi explica, que té com a substància la realitat que l'autor ha passat pel garbell dels seus codis culturals i, per forma, la presència en el text d'uns determinats personatges i fets. De tal manera que, per la seva banda, el pla de l'expressió correspon al discurs, és a dir, al text en la seva configuració material. També aquí podem distingir una substància: la realització física del text, i una forma: allò que coneixem amb l'etiqueta vaga d'«estil» (que, en el cas de la narració, gènere que mereix l'atenció prioritària de Chatman, coincidiria amb el concepte formalista de «trama»).<sup>11</sup>

Si acceptem la viabilitat d'aplicar al text literari aquest model, la meua proposta és la de distingir dintre de les ironies l'abast de les quals no excedeix l'obra (per tant, aquelles que de cap manera no impliquen ni el context en què són rebudes ni l'ordre literari en general) tres modalitats diferents d'ironia segons que el contrast que formalitzen s'estableixi: a) entre la forma de l'expressió i la substància del contingut; b) entre dos elements de la forma de l'expressió; i c) entre dos elements de la forma del contingut. No vull dir amb tot això, ni molt menys, que el model glossemàtic s'exhaureixi en aquestes tres possibilitats, però sí que la resta de combinacions possibles no tenen pràcticament cap pertinència en la generació literària d'ironies, i que, com passo a demostrar, aquests tres blocs s'enduen la part del lleó a l'hora de classificar les ironies que la retòrica ha fet seves des dels primers teòrics.<sup>12</sup>

a) *Contrastos entre la forma de l'expressió i la substància del contingut.* Hom sol definir la ironia, habitualment, com una figura en virtut de la qual es diu el contrari d'allò que es vol donar entenent. Quan s'exposa així la naturalesa del fenomen, també s'hi afegeix que l'aparença de la figuració manté una relació antagònica amb la realitat. Si això fins a un cert punt pot ser veritat en el marc d'una conversa real, quotidiana, és evident que en el cas de la literatura la qüestió esdevé molt més problemàtica. De quina realitat parlem quan desxifrem la ironia d'un text escrit potser fa uns quants segles? Sense sortir del patró de Hjelmslev, cal convenir que la realitat en referència a la qual captem tota ironia és sempre en el text mateix, perquè és només la paraula allò que pot construir-la. Es tracta, doncs, d'una realitat immanent al text que hem d'identificar com aquell estrat que abans hem anomenat substància del contingut. La ironia esclata quan la realitat que el text institueix i que el lector, per dir-ho amb Jonathan Culler, «naturalitza», bo i assimilant-la al seu món propi, és desmentida per algun judici

11. Vid. Seymour CHATMAN, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (Madrid 1990) (1a. ed. americana, 1978), ps. 23-27.

12. El recurs potser més freqüent entre les possibilitats bandejades, aquell que potencia irònicament la substància de l'expressió, és a dir, la realització física dels signes, no deixa de ser una raresa en la creació literària, gens comparable a l'ús real de qualsevol de les ironies que il·lustro tot seguit.

o actitud producte d'una deliberada manipulació expressiva —un fet que ja pertany, en conseqüència, a la forma de l'expressió. L'emissor del missatge —narrador o jo poètic— opta per fer el paper de l'iron clàssic, i la difracció entre allò que diu i allò que el receptor sap que fóra el més adient és el ressort que obliga aquest últim a bandejar la simple interpretació literal dels mots que ha llegit. Les variants retòriques que aquest procediment sol afavorir són múltiples. Aquella que més sovint és recordada —tot i que no la d'un ús més habitual— és l'*antifrasi*, en la qual generalment hom emet un fals elogi a propòsit d'allò que pretén denunciar, i l'exposició mateixa fa palès que la conformitat és fictícia. Un exemple de gran qualitat literària són les pàgines d'aquest to que Luis Martín-Santos inclogué a la seva novel·la *Tiempo de silencio*; vegem-ne com a mostra el fragment que descriu la cel·la del protagonista, prodigi de combinació d'apreciacions reals i fictícies: «*Dentro de la celda, además del aire y del prisionero, de la cal con que están pintadas las paredes y de los dibujos que en ésta hayan podido ser hechos, no hay otra cosa que un lecho. Este lecho está construido de un modo sólido, a prueba del peso quizá excesivo con que un hipotético campeón de lucha grecorromana o tesorero estafador del "Club de los Gordos" pudiera abrumarlo algún día. La idea básica que ha presidido la fabricación de este lecho estándar merece ser estudiada con detalle. Se ha llegado a conseguir un tipo de lecho que excluye la posibilidad de desvencijamiento e incluso los molestos crujidos que pudieran producir los desacordados movimientos del prisionero [...] Este lecho silencioso, indeformable, incombustible, intransportable, a prueba de fuego, a prueba de choque, a prueba de inundación, bajo el que persona alguna jamás podrá ocultarse, que nunca será arrojada alevosamente contra el guardián por preso mal intencionado, está enteramente realizado en obra de mampostería rematada en capa de cemento amorosamente pulida por el maestro albañil de una vez por todas, con la precisión con que la camarera de un hotel de lujo alisa la colcha cada día. Así se ha conseguido armonizar las artes suntuarias con la arquitectura del modo más perfecto. [...] Y no sólo eso: la solidez, el cuerpo, la armadura del cemento prestan (una vez que deja de considerarse tal mole grisácea como lecho y se pasa a la no menos útil perspectiva de ver en ella un paisaje habitable o un accidente geográfico) sólido apoyo y campo de ejercicio a quien quiera ejecutar los diversos tipos de gimnasia que una celda de aislamiento permite al prisionero: ejercicios respiratorios, yoga, swing de golf con palo imaginario, ataques epiléptiformes voluntariamente simulados, precipitación al abismo y subida de nuevo a la montaña.*»<sup>13</sup>

En contextos com a aquest és natural que qualsevol judici, admiració o dubte siguin traduïts a termes irònics. Amb tot, cal reconèixer que l'ironista no diu mai mentides, i que, com va explicar Northrop Frye, la ironia és completament coherent amb un absolut realisme del contingut.<sup>14</sup> El que falla no és la descripció de les coses, sinó la valoració que se'n fa, el judici que la realitat mereix. La ignorància que sempre fingeix l'ironista és allò que l'ajuda a dissimular la seva opinió real sobre les matèries de què s'ocupa. En aquest sentit, Josep Pla haurà estat un dels escriptors contemporanis que amb més certesa ha emprat aquest recurs: ¿qui no té present un o altre paper en què l'escriptor empordanès aborda un tema polèmic, hi jogueja, el desbarata i quan, finalment, l'ha abandonat, deixa el lector sense cap més impressió segura que l'autor no ha dit, ni de bon tros, tot allò que pensava? Un text seu, inclòs al llibre *Les escales de Llevant*, és especialment representatiu d'aquesta pràctica. Pla hi avalua el caràcter de l'administració de justícia a Itàlia; primer adopta un to lleuger per tal de descriure amb molt de color l'expectació popular davant els judicis, la inflada retòrica dels magistrats i el tarannà passional dels encausats, i acaba, després d'haver fet la impressió que ho reprovava tot, amb el record que la justícia italiana és la continuadora de Roma i del dret romà.<sup>15</sup> De manera que si Martín-Santos

13. Luis MARTÍN-SANTOS, *Tiempo de silencio* (Barcelona 1981<sup>16</sup>) (1a. ed., 1961), ps. 212-213.

14. Vid. Northrop FRYE, *Anatomy of Criticism* (Princeton University Press, 1957).

15. Josep PLA, *Sensacions d'Itàlia*, dins *Les escales de Llevant*, vol. XIII de l'OC (Barcelona 1969), ps. 47-51.

simulava una opinió que no era la seva, Pla fa tot el possible per amagar-se la pròpia. En altres ocasions no és el narrador qui fingeix ignorància o niciesa, sinó un dels personatges, però la finalitat és la mateixa.

Una altra variant d'aquest tipus d'ironies és la *litote*, en què la presumpta ignorància és més aviat una impropietat del to, que disminueix notòriament la intensitat de la situació. L'ironista continua sense falsejar els fets però n'atenua el veritable import amb perífrasis o eufèmicament. La passió o el dramatismes hi apareixen amb sordina, com tan sovint s'esdevé en els relats de Pere Calders, en què els protagonistes afecten una despreocupació que no té gaire a veure amb les greus situacions en les quals solen estar immersos. Vegem, a tall d'exemple, aquest compromès moment del seu conte *Una curiositat americana*: «La tenia en el palmell de la mà, cercant paraules per dir que m'agradava, quan la pistola es va disparar. —Dispenseu —vaig dir. El senyor va fer un ep feble i es portà les mans a l'estómac. —Que us ha tocat? —De ple!— Vaig dir-li que no s'espantés, que no seria res, i jo mateix el vaig ajeure en un sofà. Tenia l'esperit tranquil perquè estava segur que aquella coseta no podia fer mal a ningú. No obstant això, com que em plau d'observar les lleis de l'hospitalitat, em vingué el propòsit d'ésser sol·licit i de seguir-li —pensava jo— la seva jeia de ferit. —A veure, a veure —li anava dient—. No cal pas que perdem la serenitat.»<sup>16</sup>

De la seva banda, la *reticència* és una altra de les possibilitats que s'ofereixen a qui es nega a acceptar un compromís lògic amb allò que vol contar. En aquest cas la ironia consisteix a manipular l'argumentació fins a donar-li un biaix notòriament desviat de tot allò que hauria de ser el nervi central de tota l'exposició, de manera que l'autor o bé observa un silenci escandalós respecte a una qüestió de tractament obligatori, o bé, senzillament, se'n desmarca fugint d'estudi amb un estirabot, en el que es coneix com a *reducció a l'absurd*. En un nou fragment de Josep Pla podem apreciar totes dues tècniques: l'autor hi reflexiona sobre les institucions escolars però amb una omisió ben significativa: la instrucció i l'ensenyament no semblen pas tenir un paper substantiu en la seva creació: «La història de l'origen de les escoles deu ésser molt antiga, perquè la tendència dels pares a tancar els seus fills, intermitentment, en llocs remots, segurs i d'escamoteig difícil és més vella que els camins. Quan s'analitza, en fred, aquesta curiosa tendència, s'observa que el seu mòbil és gairebé inconscient. En la seva base hi ha un fet indubtable: el descobriment que les persones s'estimen en proporció a la llunyania en què viuen. La proximitat no és generadora de tendresa. La proximitat és bel·licosa i reticent. [...] Les escoles nasqueren de la tendència separativa que, per mantenir viu i càlid el sentiment de l'amor, s'observa en les relacions dels pares amb els seus fills. En aquest punt, hom parla amb molt bon sentit en afirmar que les escoles són una prolongació de la família. Són una prolongació tan autèntica, que sovint la prolongació es perd de vista.»<sup>17</sup>

També és molt propi d'aquestes ironies que el desajust entre l'expressió i el contingut tingui lloc a causa d'una excessiva artificiositat de la primera. Són molt usuals les ironies en què l'autor despèn una «exuberància verbal» —manllevo la fórmula de Northrop Frye— que resulta desmesurada en relació amb la banalitat d'allò que es narra. La *hipèrbole* és el suport retòric més habitual en aquestes circumstàncies. Fixem-nos com l'empra Pere Quart en el seu poema «La croada»:

16. Pere CALDERS, *Una curiositat americana*, dins *Cròniques de la veritat oculta* (Barcelona 1979), «MOLC», 9 (1a. ed., 1955), p. 162.

17. Josep PLA, *Cap a estudi*, dins *Humor, candor...*, vol. xxiv de l'OC (Barcelona 1973), p. 41.

la descripció grandiloqüent, construïda sobre una analogia amb els combats medievals, expressa en realitat una experiència col·lectiva molt més trivial:

De dos en dos,  
centenars i milers,  
es llancen  
a les desertes vies de la tarda.  
Entre marcial i amotinats  
avancen, sallen  
—escamots convergents,  
centúries, legió—  
impetuosos, emulant-se  
en la carrera única,  
com assumits pel fat enorme  
de les grans ofensives  
o els grans èxodes.

Perillosament —oh sí,  
que en l'aire sobreneda  
un pensament de pluja—,  
catòlics de debò,  
croats unànimes,  
com  
un  
sol  
home,  
va a l'estadi nou, van a l'estadi.<sup>18</sup>

Finalment, i ja per a tancar aquest capítol d'ironies purament textuales, cal esmentar aquells casos en què l'emissor no fa directament el paper de l'*eiron*, sinó que en té prou de col·locar el seu oponent clàssic, l'*alaxón*, l'arrogant, davant els ulls del lector, amb la certesa que el mateix personatge, per si sol, es desacreditarà. L'exemple dels narradors no fiables és proverbial: l'autor implícit ens deixa advertir les limitacions del personatge que s'ha erigit en responsable del relat. És exactament el que passa a *Bearn o la sala de les nines*, on el lector intueix el somriure de l'autor implícit darrere d'uns judicis tan parcials com els que hi aboca el narrador, el capellà Joan Mayol: «Sempre he dit [...] que la moral dels senyors és més acomodaticia que la dels pobres. Fou en el cor del poble que la doctrina de Crist començà a arrelar. Amb un sentit molt prussià de la Història, Nietzsche, el tristament famós creador del Super-home, diu que el cristianisme no és més que una insurrecció d'esclaus. Ho afirma en forma despectiva perquè no comprèn la grandesa de tota una casta que intenta d'alliberar-se de l'esclavitud moral en què la tenia el paganisme. El cas és que els senyors han de posseir molta virtut per no pecar. Hem de resar per ells més encara que pels humils, ja que d'aquests, segons és escrit, serà el Regne dels Cels.»<sup>19</sup>

b) *Contrastos en la forma de l'expressió*. Podríem caracteritzar les ironies d'aquesta mena pel fet que presenten, al nivell del discurs i de les seves marques estilístiques, conflictes entre els valors connotatius que cal atribuir a l'ús, generalment en contextos molt restringits, de dos tons o més, registres o

18. Pere QUART [Joan OLIVER], *La croada*, dins *Antologia* (Barcelona 1982), ps. 92-93.

19. Llorenç VILLALONGA, *Bearn o la sala de les nines* (Barcelona 1980), «MOLC», 43 (1a. ed., 1961), p. 52.

expressions dissonants entre ells. Encara que de vegades es fa difícil descompartir l'efecte d'aquests contrastos expressius de la seva repercussió en el pla del contingut (no és estrany que trobem un contrast simultani), l'anàlisi pot aïllar, malgrat tot, allò que constitueix un conflicte estrictament estilístic entre dos segments del text. Un exemple il·lustre i molt recordat d'aquesta classe de recursos és el passatge de *Madame Bovary* en què Flaubert fa coincidir a la mateixa pàgina els efusius parlaments d'Emma i Rodolphe amb la cridòria de la fira agrícola que hom celebra en aquell mateix lloc i moment:

*«Du magnétisme, peu à peu, Rodolphe en était venu aux affinités, et, tandis que M. le président citait Cincinnatus à sa charrue, Dioclétien plantant ses choux, et les empereurs de la Chine inaugurant l'année par des semailles, le jeune homme expliquait à la jeune femme que ces attractions irrésistibles tiraient leur cause de quelque existence antérieure.*

*»— Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus? quel hasard l'a voulu? C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos penes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.*

*»Et il saisait sa main; elle ne la retira pas.*

*»"Ensemble de bonnes cultures!" cria le président.*

*»— Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...*

*»"A M. Bizet, de Quincampoix."*

*»— Savais-je que je vous accompagnerais?*

*»"Soixante et dix francs!"*

*»— Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.*

*»"Fumiers."*

*»— Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie!*

*»"A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or!"*

*»— Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.*

*»"A M. Bain, de Givry-Saint-Martin!"*

*»— Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.*

*»"Pour un bélier mérinos..."*

*»— Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.*

*»"A M. Belot, de Notre-Dame..."*

*»— Oh! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie?*

*»"Race porcine, prix ex aequo: à MM. Lehérissé et Cullembourg; soixante francs!"»<sup>20</sup>*

És evident que el prosaisme de les intervencions dels firaires tira per terra la presumpta idealitat de les protestes amoroses de Rodolphe; Flaubert desmunta així allò que més tard el mateix curs dels fets revelarà com a buida verborrea. El procediment emprat és l'habitual d'aquestes ironies: el lector, a qui el to d'allò escrit havia situat en una certa atmosfera afectiva, es veu arrossegat de cop i volta, en virtut de l'*anticlímax*, a una esfera de significació completament diversa, en què la seriositat i la limpidesa del to anterior cedeixen el pas a un discurs que per les seves il·lusions obscenes, escatològiques o simplement vulgars esdevé ridícul, i acaba contaminant de retruc el primer dels registres. Val a dir que la juxtaposició del més abstracte i el més quotidià, detonant segur del riure, és un dels recursos més emprats en els textos del gran ironista contemporani que és Woody Allen, que sempre soscava qualsevol meditació metafísica amb l'allusió més pedestre.

20. Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary. Moeurs de province*, Préface et Notice de Maurice NADEAU (París 1972) (1a. ed., 1857), ps. 202-203.

Sens dubte, la concreció dels passatges en què aquesta ironia sol treballar, a més de fer que el contrast sigui més viu, propicia també que la poesia, per la seva capacitat de concentració expressiva, sigui un àmbit molt i molt convenient per a la seva pràctica. Vegem com Joan Oliver desmitifica els referents bíblics baixant de cop del solemne al col·loquial en les versos de «Noè»:

Senyor, per què no atures aquest xàfec?  
Minva el gra i el farratge  
i les bèsties es migren a les fosques;  
totes -te'n faig aposta-  
deuen pensar el mateix:  
I mentrestant els peixos se la campen! [...]  
No m'ennaveguis més, estronca  
les deus de la justícia  
i engega el sol de la misericòrdia!  
Ja fóra hora d'estendre la bugada!<sup>21</sup>

Un altre cop el recurs, encara d'una manera molt més concentrada, en aquest parell de càustics «Epitafis» de Vicent Andrés Estellés:

molt estimada i fràgil criatura  
que celaves tantíssim el teu dolcíssim trau  
ara et faltarien mans per a tapan-te tant de forat  
  
t'han enterrat com volies vestit de músic  
amb els galons daurats i la gorra de plat  
però veges on bufes<sup>22</sup>

Cal dir, però, que no sempre el moviment de la ironia com a contrast d'estils és descendent, és a dir, una modulació del to elevat al lleuger, i que tampoc no tenen per què ser només dos els registres en discòrdia. Precisament és en el poema on les subtils inflexions que menen d'un estil a un altre es converteixen en un exercici de la màxima sensibilitat. Vegem aquesta delicada estratègia en el poema «Pizzeria», de Narcís Comadira, en què la meditació del jo poètic oscilla contínuament entre una percepció objectiva de les coses i una interpretació primer en clau allegòrica i finalment simbòlica:

Quan ets fora, ja ho saps, surto a menjar-me  
o bé un plat de spaghetti o bé una pizza.  
No m'agrada  
de posar-me a la cuina per mi sol.  
Avui menjo spaghetti; massa fets,  
els enrotllo  
amb la forquilla fins a fer-ne  
un manyoc embullat i transportable.  
Abans amb una capa suau de parmiggiano  
els faig més saborosos. És un dir.

21. Pere QUART [Joan OLIVER], «Noè», dins *Antologia*, ed. cit., ps. 77-78.

22. Vicent ANDRÉS ESTELLÉS, *Les pedres de l'àmfora*, dins *Obra completa-2* (València 1974), ps. 118 i 121.



(També el Bon Déu, amb forquilla de plata,  
del cel estant enreda els fils  
d'aquestes nostres vides anodines  
mentre Àngels deixen caure amb un gest dolç  
la capa pluvial de tristesa i neguits  
que sempre ho cobreix tot.)

En acabar, ja ho saps, mai no faig postres.  
Satanàs m'ofereix un carajillo  
—haurà de ser en tot cas, un cafè i copa—  
em ve a dir, displicent, el cambreret de torn.

Després, més tèrbol, més cansat, m'adormo  
en fums de fària i converses. Sento  
que en algun bosc, entre falgueres tendres,  
m'espera una oblidada teranyina.<sup>23</sup>

c) *Contrastos en la forma del contingut.* En aquest apartat trobem aquelles ironies que posen de manifest la contradicció existent entre dues accions o esdeveniments que, contigus o separats en el curs de la història, resulten de conciliació impossible. Atès que també pertanyerien a aquest àmbit aquelles ironies en què un personatge (a diferència dels seus companys, o del lector) interpreta de manera evidentment errònia la realitat que l'envolta, podem afirmar amb raó que la ironia dramàtica i la ironia d'esdeveniments, de vegades anomenada també «del destí», són les modalitats més genuïnes d'aquest grup. De nou és a l'obra mestra de Flaubert allà on podem observar un bon exemple d'aquest conflicte; en aquest passatge el narrador, gràcies a l'estil indirecte lliure i a la seva penetració en la consciència dels personatges, ens brinda un xocant contrast entre els fantasieigs de Charles i d'Emma:

*«Quand il rentrait au milieu de la nuit, il n'osait pas la réveiller. [...] Charles les regardait. Il croyait entendre l'haleine légère de son enfant. [...] Ah! qu'elle serait jolie, plus tard, à quinze ans, quand ressemblant à sa mère, elle porterait comme elle, dans l'été, de grands chapeaux de paille! on les prendrait de loin pour les deux soeurs. [...] Enfin, ils songeraient à son établissement: on lui trouverait quelque brave garçon ayant un état solide; il la rendrait heureuse; cela durerait toujours.*

*»Emma ne dormait pas, elle faisait semblant d'être endormie; et, tandis qu'il s'assoupissait à ses côtés, elle se réveillait en d'autres rêves.*

*»Au galop de quatre chevaux, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils [Emma i Rodolphe, naturalment] ne reviendraient plus. Ils allaient, ils allaient, les bras enlacés, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes.»<sup>24</sup>*

El més remarcable, potser, és que aquesta ironia, que fa superior el lector a base de donar-li un coneixement dels fets molt més complet que el de l'ingenu i confiat personatge, és un auxiliar tan útil per a les situacions còmiques (pensem, per exemple, en Feydeau, i en tantes comèdies construïdes sobre un equívoc)

23. Narcís COMADIRA, «Pizzeria», dins *La llibertat i el terror. Poesia 1970-1980* (Barcelona 1981), p. 188.

24. *Madame Bovary*, ed. cit., ps. 257-258.

com per a les tràgiques, especialment en el teatre, en què la commoció de l'espectador neix de no poder fer res per a aturar l'inexorable curs de l'acció: quin horror no causa sentir Otel·lo, després d'haver mort Desdèmona, discutint amb la cambrera Emilia!

- «*Emilia*. ¿Que va ser deslleial al matrimoni?  
»*Otel·lo*. Sí, i amb Cassio. Si hagués estat lleial, ni que el cel m'hagués fet un altre món fet d'un únic crisòlit impecable, no l'hauria acceptat a canvi d'ella.  
»*Emilia*. El meu marit?  
»*Otel·lo*. Sí, va ser ell que m'ho va dir primer. És tot un home honest, i odia el fang que hi ha en tots aquests fets tan bruts.  
»*Emilia*. El meu marit! [...]  
»*Otel·lo*. El meu amic, el vostre marit, l'honest, l'honest Iago.»<sup>25</sup>

Allò que hem anomenat abans «ironia del destí» afegeix a la ignorància d'un o més personatges la inalterabilitat dels esdeveniments, que, com en la tragèdia clàssica, hauran d'acomplir-se —sovint com per atzar— fatalment. Així, al conte *Parricidi*, de Víctor Català, assistim a l'injust empresonament d'un home per un crim que no ha comès. L'únic testimoni dels fets ha estat un nen de curta edat, fill de l'inculpat, que no ha copsat pas la gravetat de la situació i que, vet aquí la ironia implacable, serà qui tot jugant amagarà les proves que podrien salvar el seu pare: «Una dona abraçada el Titet, que duia entre sos ditets d'argila un esqueix de roba blava plena de taquetes fosques: maldant, maldant l'havia desenganxat del llisquet del porticó, sense saber, l'angelet, que aquella era la millor prova de la innocència de son pare. [...] Com la cosa era de sí tan clara, ningú es va fixar en la finestra oberta, ni en les ditades de sang que hi havia en els muntants i que baixaven al llarg del tronc de la parra, ni en el rastre de petjades fresques que atravessaven tot l'hort i es perdien bosc endins. Si tenien en son poder el criminal, poc menys que convicte i confés, a què cercar cinc peus al gat?»<sup>26</sup>

En altres ocasions, el contrast entre dos fets és encara més brusc: dins la seva esplèndida novel·la *Il gattopardo*, Lampedusa posa fi a una llarga descripció sobre el fast i la despreocupada alegria d'un ball organitzat per l'alta societat palermitana amb la següent precisió: «Al sòtil, els déus, recolzats damunt daurats seients, miraven cap a baix i somreien com el cel de l'estiu. Es creien eterns: una bomba fabricada a Pittsburg, Penn., un dia de 1943, els faria veure el contrari.»<sup>27</sup>

Però també aquest tipus d'ironia pot resoldre's en un anticlímax, recurs que ja hem vist que donava grans fruits en el pla de l'expressió. Havent creat en el lector l'expectativa que passarà algun fet extraordinari, motiu de qui sap quin daltabaix en la narració, en realitat el desenllaç no confirma altra cosa que l'horacià «*parturiunt montes, nascetur ridiculus mus*». L'escriptor cubà Cabrera Infante va servir-se d'aquesta expectativa frustrada en un aconseguit passatge de la seva

25. William SHAKESPEARE, *Otel·lo*, trad. de Salvador OLIVA (Barcelona 1988), p. 140.

26. Caterina ALBERT [Víctor CATALÀ], *Parricidi* (1902), dins *Antologia de contes modernistes*, a cura de Jordi CASTELLANOS (Barcelona 1987), ps. 131-132.

27. PRÍncep DE LAMPEDUSA, *El guepard*, pròleg i trad. de Llorenç VILLALONGA (Barcelona 1969<sup>a</sup>) (1a. ed. italiana, 1958), p. 154.

novella *Tres tristes tigres*, quan un dels personatges demana ser rebut al despatx del seu superior per tal de demanar, ben atabalat, un augment de sou:

«—*Quisiera ver, si puede, que me biciera un favor, usted, de que me aumenten, a mí, el sueldo, el sueldo. De ser posible, claro.*

»[...] *Solaún, como en una ceremonia religiosa, sacó una funda de cuero de cerdo de su bolsillo interior y extrajo con tanta lentitud como cuidado sus espejuelos bifocales. Se los puso pausadamente. Me miró, miró el bloc en blanco (¿o miró en blanco el bloc?) que tenía sobre la carpeta, tomó con calma una pluma inútil de un tintero innecesario [...]. Consiguió en ese momento hacer un silencio. Habría podido, yo, oír todos los ruidos de la Creación, sin embargo no oía más que el rumor refrigerante del aire acondicionado, el rascante tatuaje de la pluma maorí sobre el papel blanco y el viento fenomenal que creaba en sus tripas de la tarde los gases de la digestión. Habló la esfíngere.*

»—*¿Cuánto gana usted?*

»—*Veinticinco a la semana.*

»*Hubo otro silencio que me pareció definitivo [...] Solaún y Zuleta, Viriato-Senador vitalicio de la República, hombre de negocios presidente de honor del Centro Vasco y del Centro de Dependientes, socio fundador del Habana Yacht & Country Club, primer accionista de Papelimport y administrador gerente de Publicaciones Solaz, S. A., que en la Guía Social de La Habana era una página entera, con hijos, hijas, nueras, yernos y nietos y sobrinos y sobrino-nietos, convenientemente ilustrada con fotos del grupo familiar, habló de nuevo y por fin:*

»—*¿Veinticinco a la semana? Pero hombre, Ribot, eso son cien pesos al mes.*<sup>28</sup>

La ironia de l'escriptor cubà, en dilatar tan intencionadament la resposta de l'empresari, alhora que en subratlla la personalitat pública, esdevé tan inequívoca com la inesperada banalitat de tal resposta, que no parla gaire a favor de la intel·ligència de qui l'expressa. El desenllaç, insòlit de tan anodí com és en relació amb l'expectativa creada, explica que sovint s'hagi comparat la tècnica de l'anticlímax amb un globus que hom va inflant cada cop més fins que, en el moment més impensat, l'agulla més fina el fa rebentar. Txèkhov és un altre dels mestres en el savi art d'administrar aquest gènere d'ironies: n'hi ha prou de recordar dos dels seus relats, *La mort d'un funcionari* i *El llumí suec*. En el primer, un trist oficinista té la mala sort d'anar a esternudar sobre un alt càrrec ministerial, i la seva angoixa va creixent en la mesura que les seves disculpes reiterades al llarg dels dies no suscitaven en el buròcrata sinó una profunda incomoditat. El funcionari interpretarà aquesta reacció com un odi desfermat cap a la seva persona i acabarà sent víctima d'un mortal atac de cor. El contrast, per tant, està no sols entre la causa insignificant i el terrible efecte final, sinó també entre la diversa interpretació que ambdós personatges fan d'allò que ha passat (l'un com a simple contrarietat, que no mereix més comentaris, l'altre com a desgràcia irreparable). El relat ensenya també que, efectivament, el recurs de la repetició —com Bergson va assenyalar— és fonamental a l'hora d'assolir efectes còmics. Pel que fa a *El llumí suec*, val la pena de destacar-ne la ironia del desenllaç, en el qual allò que semblava un sordid assassinat, motiu de les més arrogants conjectures per part dels protagonistes, es revela a última hora com els rastres d'una il·lícita aventura amorosa, cosa que burla la vanitat dels saberuts investigadors.<sup>29</sup>

28. Guillermo CABRERA INFANTE, *Tres tristes tigres* (Barcelona 1983) (1a. ed., 1967), ps. 51-52.

29. Anton Pavlovitx TXÈKHOV, *La mort d'un funcionari i El llumí suec. Conte criminalista*, dins *Contes*, trad. de Victòria IZQUIERDO i Josep M. GÜELL (Barcelona 1989) (1a. ed. russa, 1884).

Finalment, podem dir que la funcionalitat d'aquest tipus d'ironies és també molt variable. Generalment l'escriptor busca amb la contradicció dels fets i de les situacions un efecte detonant i immediat, que faci sentir al lector un xic de la perplexitat dels seus personatges: penseu en *L'adreç*, aquell conte de Guy de Maupassant en què una dona arruïna els seus millors anys per rescabalar una amiga de la pèrdua d'un valuós collaret perdut, que al capdavant sabrem que era només una quincalla.<sup>30</sup> Ara, el joc de les significacions que literàriament tenen uns fets i els altres pot canalitzar de vegades maniobres molt més subtils, que miren de qüestionar la mateixa versemblança de tota la narració: així cal entendre, per exemple, la inclusió en dues novel·les tan minuciosament realistes com ara *La muntanya màgica* i *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, de sengles episodis tan visionaris com l'aparició d'ultratomba del cosí de Hans Castorp en la sessió d'espiritisme i l'entrevista del compositor Adrian Leverkühn amb el Diable, respectivament; dos fragments que, sens dubte, serveixen de contrapunt irreal al decidit empirisme narratiu de totes dues obres.

## 2. Ironies de contrast entre el text i el seu context comunicatiu

Mal anomenades «romàntiques», les ironies d'aquest segon grup són aquelles que integren en el discurs textual algun dels elements pertanyents al context real, a les condicions de fet en què té lloc la comunicació literària. En dur a terme aquesta interiorització, que posa al descobert el hiat que hi ha entre ficció i realitat pel sol fet d'anomenar-lo, l'obra revela el seu caràcter convencional, producte d'un artífici compartit per l'audiència a voltes massa irreflexivament. Per tal que el contrast entre tots dos àmbits sigui evident, doncs, n'hi ha prou que el text invoqui la presència del seu autor real, o que s'anomeni ell mateix com a objecte d'existència efectiva. No deixa de ser curiós que l'efecte proposat sigui capaç de recibir tant si l'afirmació implícita del text és «això és literatura» com si és la contrària, «això no és pas literatura»: quan un personatge diu d'algun fet que és «com aquells que només passen a les novel·les», està manifestant, però en negatiu, la naturalesa fictícia de l'obra, de la mateixa manera que si alludís directament a la seva condició novel·lesca. El discurs literari modern, poc donat a consentir gaires il·lusions, ni tan sols l'artística, s'ha servit sovint d'aquesta mena d'ironies, tot i que en èpoques anteriors el recurs havia donat ja fruits molt notables (recordeu les saboroses figuracions que Cervantes construí damunt aquesta base en el transcurs del *Quixot*, tot fontent realitat i ficció). Sembla que és el teatre el gènere que, pel fet d'exigir una representació amb éssers de carn i os, en un escenari real, pot activar amb més èxit aquests curiosos procediments (i de vegades involuntàriament i tot, quan un error no provocat fa que la realitat desemmascari l'ordit dramàtic). L'efecte que fa damunt de qualsevol escenari l'exclamació de Cassio davant el cadàver de Juli Cèsar a l'obra homònima de Shakespeare deixa un inefable regust filosòfic, qüestionador del grau de realitat que nosaltres mateixos tenim com a espectadors:

30. Guy de MAUPASSANT, *L'adreç*, dins *Contes*, trad. de Lluís M. TODÓ (Barcelona 1990) (1a. ed. francesa, 1885).

«Cassio.

Quantes  
vegades, en els temps que han de venir,  
serà aquesta altra escena produïda  
sobre pobles que encara estan per néixer,  
i amb uns accents encara inconeguts!»<sup>31</sup>

Altres textos proposen, a través d'aquest gènere d'ironies, complicades reflexions sobre el fet mateix d'escriure ficcions; així, resulta paradigmàtica una obra com *Les faux-monnayeurs*, d'André Gide, en la qual corren paral·lelament l'acció novellística i la seva problematització des dels escrits de l'autor Édouard, que prepara un relat amb el mateix títol que el de l'obra en què intervé com un personatge més. En altres ocasions, la pràctica d'aquestes ironies revesteix un to molt més festiu, sense per això deixar mai de qüestionar l'estatut de la seva fabulació: paga la pena de recordar la novella *Si una nit d'hivern un viatger*, d'Italo Calvino, les primeres ratlles de la qual comencen abolint qualsevol il·lusió de realitat: «Estàs a punt d'iniciar la lectura del nou llibre d'Italo Calvino, la novella *Si una nit d'hivern un viatger*. Relaxa't. Recull-te. Allunya de tu tot altre pensament. Deixa que el món que t'envolta s'esvaeixi en l'indistint. La porta, val més que la tanquis; sempre hi ha algú o altre que té la televisió engegada. Ja els ho pots dir de seguida: "No, no vull veure la televisió!" Parla més alt: si no, no et senten: "Ara lleigeix! No vull ser destorbat!". Potser no t'han sentit, amb tant d'aldarull; digues-ho més fort encara, crida: "He començat a llegir l'última novella d'Italo Calvino!" O, si no vols, no ho diguis; esperem que et deixin tranquil.»<sup>32</sup>

Hom observarà que aquestes ironies gairebé sempre traspuen la distanciada superioritat de l'autor respecte a la seva creació, d'on que tinguin el qualificatiu, no sempre convenientment matisat, de «romàntiques». Un bon nombre d'autors moderns, tot recuperant l'esperit d'escriptors com Fielding o Sterne, no sol tenir manies a l'hora d'esmicolar la usual neutralitat que ha d'observar el narrador i posar davant els ulls mateixos del lector la mà que mou a pler tots els fils de l'acció. Com en aquest passatge de *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga, en què el narrador mostra sorneguerament tant les seves preferències narratives com les seves vacil·lacions i oblots, uns detalls que el situen molt al marge d'una història que, si fos seriosa, només caldria explicar d'una sola manera: «I basti amb aquests antecedents. Émile Zola, per gratar massa en el famós arbre dels Rougon-Macquart, aconseguí despistar el lector, que a la fi de la sèrie no sap ja quines conseqüències ha de deduir. La comtessa de Pardo Bazán declara ingènuament la seva perplexitat en veure com, en el famós arbre, la neurosi heretada de la folla i l'alcohòlic es transforma en geni, vici, vesània, etcètera. I exclama: "A fi de comptes, l'herència ve a ésser un comodí." Sospitam que, per ara, l'herència no és altra cosa. Per ésser clars no hem de voler profunditzar. Resta dir solament, perquè ho havíem oblidat, que dona Obdúlia no es cleptòmana, per més que el seu pare i els seus avis acostumassin a dur-se'n el paper d'escriure i les revistes il·lustrades del *Círculo Mallorquín*.»<sup>33</sup>

La pretensió del narrador és, doncs, la d'estar referint la veritat, però en revelar la seva facultat de contar les coses d'una altra manera, està de fet

31. William SHAKESPEARE, *Juli Cèsar*, trad. de Josep M. DE SAGARRA (Barcelona 1981), p. 76.

32. Italo CALVINO, *Si una nit d'hivern un viatger*, trad. de Montserrat PUIG (Barcelona 1987) (1a. ed. italiana, 1979), p. 13.

33. Llorenç VILLALONGA, *Mort de dama* (Barcelona 1981), «MOLC», 63 (1a. ed., 1931), p. 23.

manifestant la seva condició natural de fingidor. Podríem multiplicar els exemples d'aquesta mateixa mena, però tots illustrarien la mateixa circumstància: una incorporació al text d'una figura –autor, obra, lector, context físic– que només hauria de quedar implícita i que, en prendre relleu, descobreix el canemàs fictici de la creació literària, el seu contrast essencial amb la realitat exterior.

### 3. *Ironies de contrast entre el text i altres textos*

El tercer i últim gran grup d'ironies té en la paròdia, com ja he dit, el seu procediment de major rendiment expressiu, el qual posa subreptíciament en contacte l'obra amb un altre text, la identitat del qual el lector haurà d'inferir per l'anècdota, el to o l'estil d'allò que llegeix. Això planteja un conflicte deliberat entre totes dues escriptures que sovint té una resolució còmica –i un increment de sentit– a favor del text parodiat. La ironia té aquí, doncs, un evident abast intertextual que accentua l'exigent treball que la figuració reclama del receptor: en aquest cas no sols caldrà que sigui capaç de detectar-ne la presència, sinó que haurà de conèixer el text parodiat per a poder-ne captar la distorsió i copsar tot el valor del contrast així provocat.

És freqüent que la paròdia tendeixi a recrear una sèrie de fets o de situacions que per alguna raó fossin memorables en l'obra original (cosa que ha passat a totes les èpoques, especialment amb les peces teatrals d'èxit, contrafetes sovint en clau còmica i fins i tot obscena). Però generalment aquest tipus de paròdies, de caràcter sainetes i preocupades sobretot per consumir una ruptura del decòrum, revelen un rang massa servil respecte al text d'origen, i la literatura de qualitat no sol registrar avui gaires exemples –a diferència del que passava en altres períodes– d'aquest tipus de simple exercici deformatador. Altrament, té molta més incidència en la literatura moderna i contemporània la ironia que neix de parodiar un estil, convenció o registre determinats. Hi ha ocasions que el contrast entre el model i la paròdia és extrem gràcies a la sorpresa que representa l'anècdota respecte a l'estil impostat que s'hi superposa. Vegem com Vicent Andrés Estellés contrafà d'aquesta manera, a la seva «Ègloga I», el cèlebre i garcilasià «*dulce lamentar de dos pastores*»:

Vora el riu de la tarda, a la ribera  
tranquilla de la tarda d'aquell juny,  
les aigües clares de la brisa oïen  
el dolç plànyer de dues mecanògrafes,  
els cossos ajaguts sobre l'estora.  
Serralades de màquines d'escriure,  
cims de fitxers metàl·lics, margarides  
posades en un vas sota la Verge  
del Roser, candidíssimes cadires,  
sensibilíssims folis i quartilles;  
he de cantar, comptant amb vostres ecos,  
el plànyer de les tendres mecanògrafes  
escampades i en dol sobre l'estora  
i els peus banyant-se en l'aigua del crepuscle.<sup>34</sup>

Com es pot apreciar, el xoc entre el món idealitzat del model i la prosaica

34. Vicent ANDRÉS ESTELLÉS, *Ègloga I*, dins *Recomane tenebres. Obra completa-1* (València 1972), p. 113.

realitat que serveix de suport a la paròdia és d'un efecte contundent. No es pot oblidar que aquest tipus de recursos té un precedent il·lustre en el famós capítol catorze de l'*Ulysses* joyceà, en què un assumpte trivial –un natalici– mereix de l'acaparador virtuosisme de l'autor un recorregut paròdic per les successives fases de la prosa anglesa, en una imitació que no menysprea ni les figures majors (Burns, Gibbon, Dickens, etc.) ni els registres més col·loquials que l'escriptor dublinès degué escoltar en boca dels seus coetanis. Aquesta sembla ser, en efecte, la doble tendència més usual en les ironies de tècnica paròdica: o bé es treballa sobre el patró d'un estil –de vegades d'un únic text– perfectament recognoscible i amb nom propi (penso en la paròdia que Pere Quart féu del famós «Assaig de càntic en el temple», de Salvador Espriu, o la que va incloure Cabrera Infante dins *Tres tristes tigres*, en què contava un mateix fet a la manera de Lezama Lima, Alejo Carpentier i Nicolás Guillén, entre altres), o bé s'imita un registre característic d'alguna manifestació verbal, ja no necessàriament literària. Un cas molt notable d'aquest últim procediment és el veritable *tour de force* que Mario Vargas Llosa dugué a terme a les pàgines de *La tía Julia y el escribidor*, on assumeix, per donar-los qualitat literària, les maneres dels «escrividors» de serials radiofònics: la hibridació de la intenció paròdica (amb el seu èmfasi verbal) i els arguments delirants als quals farà de vehicle esdevenen d'un efecte tan hilarant com original. A mesura que la ironia s'aparta de la pura subversió verbal, la creació literària entra en àmbits més vagues com els de l'allusió i la imitació, ja no necessàriament desvaloritzadors: tot i ser una narració profundament irònica, *Fèlix Krull* de Thomas Mann, construïda sobre el patró de la novel·la picaresca, no qüestiona en cap moment les pautes genèriques que li serveixen de motlle.

En qualsevol cas, pres com a fenomen intertextual, la paròdia pretén posar al descobert els artificis del text original i anullar, tot estrafant-les, les convencions que feien possible la seva lectura seriosa. Els criteris estètics queden així relativitzats i, al mateix temps, la ironia revela una enorme consciència lingüística: la paròdia vindria a marcar el punt àlgid en l'atenció que tota ironia reclama sobre la verbalitat del seu missatge.

PERE BALLART