

Ironies del destí i visió del món en dues narracions de Víctor Català i Josep Carner

Carme Gregori Soldevila (València)

■ 1 Ironia i visió del món: les ironies del destí¹

Les ideologies que sustenten una determinada concepció del món acostumen a organitzar-se com a sistemes d'idees compactes i sense fissures, que reclamen l'adhesió incondicional o el rebuig frontal. El distanciament irònic, per contra, s'erigeix com una precaució de la intel·ligència enfront de qualsevol temptació de conformitat militant. L'ironista respon amb escepticisme, és a dir, amb un dubte que deixa permanentment oberta la reflexió, tota construcció ideològica tancada i, per tant, necessàriament reduccionista. Pere Ballart ha recordat, en aquest sentit, que algunes ironies tenen com a finalitat aconseguir que el lector «se ponga a reflexionar serenamente sobre las contradicciones del mundo», mentre que unes altres «se proponen abrir el suelo a los pies del lector y que éste se asome al abismo de sus incertidumbres» (Ballart, 1994: 321). La ironia, doncs, pot funcionar com a defensa contra un ordre maniqueista del món, amb la voluntat de preservar un reducte de pensament lliure, necessàriament obert a la incertesa.

A hores d'ara, no es pot sostenir, amb un mínim de rigor conceptual, la vinculació obligatòria de la ironia a la comicitat. El Romanticisme va dur a terme una ampliació dels registres irònics que va transformar en essència la noció d'ironia, allunyant-la de la risa, que havia estat la seva marca distintiva en èpoques anteriors (Ballart, 1994: 439). D'aquí va néixer, però, una altra confusió. Com ha recordat Pierre Schoentjes (2001: 57–58), s'ha establert una certa tendència a denominar la ironia de situació com a «ironia del destí» (*irony of fate*) o com a «ironia tràgica» (*tragic irony*), a partir de la idea de l'existència incontrolable d'un atzar que condemna irremissible-

1 Aquest article s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació FFI2013-41147-P, del Programa Estatal de Fomento de la investigació científica y técnica de excelencia del Ministerio de Economía y Competitividad espanyol.

ment a la desgràcia. Schoentjes, però, s'encarrega de precisar que la ironia de situació no exigeix de cap manera un context tràgic, com tampoc no exigia una resolució còmica. Amb tot, les etiquetes són un indicatiu revelador de la recurrència amb la qual s'ha resolt irònicament el tema de la fatalitat dissortada. La ironia de situació és una categoria general, oposada a la ironia verbal, que agrupa tots els casos d'ironia que es basen en la disposició dels fets (Muecke, 1969: 40–43). Una disposició dels fets en la qual, com assenyala Schoentjes, «ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il [l'home] avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde» (2001: 50). Per aquesta raó, pel fet que la ironia de situació perverteix la relació entre allò que és i allò que sembla ser, la forma de discurs característica de la ironia de situació és la dramàtica (Schoentjes, 2001: 26), fins al punt que, tot sovint, hom parla, per referir-s'hi, d'ironia dramàtica, perquè aquesta suposa que l'espectador o el lector saben fets que els personatges ignoren.

■ 2 «Parricidi», de Víctor Català: ironia del destí i fatalisme

L'univers literari de Víctor Català està construït sobre la base d'una cosmovisió fatalista que l'impregna globalment i n'esdevé tret definitori. Per a Vicent Simbor, és precisament aquesta concepció fatalista de l'existència humana el principal element distintiu que allunya l'obra de Víctor Català del Naturalisme. Al determinisme racionalista que reclamava Zola, l'escriptora empordanesa oposa el fatalisme, entès com «una força omnipotent, irracional, misteriosa, per damunt de la capacitat de reacció, de defensa, dels personatges» (Simbor, 1989a: 315). Tant Vicent Simbor (1989a: 315) com Jordi Castellanos (1986: 607) recorden la reflexió ideològica del narrador de «La pua de rampó», un dels relats del recull *Contrallums*, plenament reveladora de la importància nuclear del fatalisme com a força motriu de la vida: «Quan ens lliguen a la vida, ens lliguen al nostre fat, que és com dir, a un ordre de fatalitats determinades. [...] Mes, qui podria evitar-ho? El Fat és inexorable» (Català, 1972: 919). Mentre que, per la seua banda, Castellanos assenyala que el caràcter unitari dels *Drames rurals*—recull al qual pertany «Parricidi», el conte que centrarà la nostra anàlisi— prové del fet que cadascun dels contes «presenta una forma diferent de manifestació del pes de la fatalitat còsmica en la vida humana» (Castellanos, 1986: 597).

El conte «Parricidi» opta pel recurs de la ironia per a elaborar la seva particular versió del fatalisme característic de la cosmovisió de l'autora. La disposició dels fets aboca la història narrada a una contradicció entre allò

que s'hi ha esdevingut realment i allò que els personatges creuen que ha passat. La relació entre realitat i aparença, entre allò que és i allò que sembla ser, hi resulta, doncs, completament pervertida, exactament com prescriu una de les modalitats més habituals de la ironia de situació o ironia dramàtica (Schoentjes, 2001: 58). La Lena és assassinada pel seu amant, un individu possessiu i violent que l'escanya i l'apunyala en un rampell de gelosia. El marit de la víctima, en Felet, qualificat d'«infelice» pel narrador, torna begut a casa i s'ajeu al costat del cadàver, sense adonar-se de res. Al matí, els veïns descobreixen la dona morta i en Felet dormint al seu costat, enmig d'un bassal de sang. A pesar de les seues protestes d'innocència, tots els indicis semblen apuntar al marit com a autor del crim:

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

Amb gran facilitat i perfecta unanimitat de parers, tothom reconstruïa l'escena. (p. 71)²

Les esgarrapades i els estrips de la camisa se'ls havia fet la nit anterior en caure, de tornada a casa, en els esbarzers del marge del camí. La sang que l'embrutava era el resultat d'haver-se regirat en el llit, al costat de la morta. Però Felet és incapaç d'ordenar idees i records per a oferir una versió exculpatòria dels fets, perquè ell «no sabia res, no es recordava de res» (p. 71); ell és, com l'anomena el narrador, una «pobra intel·ligència poruga» (p. 70) que acabarà per dubtar de la pròpia innocència:

A força de sentir contar aquella història a centenars de vegades en aquell horrend dia, el mesquinet acaba per preguntar-se amb esglai a si mateix si podia ésser certa; si era possible que ell, ell mateix, En Felet en persona, hagués fet lo que li llevaven, hagués donat la mort a la seva pobra muller. (p. 72)

Un factor que esdevindrà fonamental per a considerar aquesta interpretació dels fets com l'única possible serà la intervenció del nen. El petit Títet, sense tenir esment de la greu repercussió que el seu acte tindrà en la vida del seu pare, ha fet desaparèixer inconscientment l'únic testimoni de la seva innocència en retirar el tros de roba de la brusa de l'assassí, tacada de sang, que li havia quedat enganxada a la finestra en fugir:

2 Totes les citacions del conte corresponen a l'edició citada a la bibliografia final. En el cos de l'article, ens limitarem a indicar-ne la pàgina.

Una dona abraça en 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. (p. 71)

Com s'encarrega d'explicar el narrador a la fi del conte, la resta de les traces deixades per l'assassí en l'escena del crim passen completament desapercebudes a tothom, emmascarades per unes aparences, tan falses com convincents, que s'imposen des del primer moment i ja no són qüestionades per ningú:

Com la cosa era de si tan clara, ningú es va fixar en la finestra oberta, ni en les ditades de sang que hi havia en els muntants i que baixaven al llarg del tronc de la parra, ni en el rastre de petjades fresques que atravesaven 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? (p. 72)

Tot s'ha conjurat per a descarregar el «pes del Destí» (p. 72) sobre Felet, un borratxo menyspreat per la comunitat, tan incapaç com indefens, a qui el narrador tracta des de l'inici amb commiseració: és l'«infelicitet», el «mesquinet», «aquella pobra intel·ligència poruga», el «pobre home». El principal responsable de congriar tots els elements de la desgràcia i d'adreçar-los acusadorament contra Felet és, com ja hem avançat, el seu fill, qui, en eliminar la seva única possibilitat de salvació, es convertirà en l'agent de la perdició del seu pare. Aquesta és la gran ironia del destí: la criatura més innocent serà la portadora de l'adversitat, la que farà possible el càstig immerescut. Sota l'aparent acció correctiva de la justícia, que s'endú el detingut escortat per la guàrdia civil cap a la presó, clama en silenci la injustícia del condemnat sense culpa i sense salvació. Els xiscles alegres del nen en la dramàtica escena final contrasten amb els plors i la vergonya del pare per a posar de manifest la inescrutable fatalitat.

La figura de Titet com a factor desencadenant de la tragèdia té també un marcat protagonisme en relació a la mort de la mare. Cal no oblidar que ha estat ell qui ha deixat als peus del llit, a l'abast de la mà de l'assassí, el ganivet amb el qual serà apunyalada la Lena. L'alegre joc infantil del *tatà* —el ganivet de llescar pa lligat amb una veta, transformat per la imaginació del nen en un cavall— es convertirà en història de terror; es tracta d'un clar exemple d'ironia de situació o d'esdeveniments, amb una juxtaposició d'escenes en contrast, de signe radicalment oposat i d'impossible conciliació. La seqüència del ganivet aproxima, mitjançant el contrast irònic, l'alegria innocent de l'infant i la violenta maldat de Pau, l'amant de la Lena. El

narrador s'encarrega de fixar amb precisió la manera com l'arma arriba a les mans del criminal, primer, narrant-ne el trasllat des de la cuina al dormitori: «prengué el nen de la mà per dur-lo al bressolet que li tenia vora el llit gran. El menut no havia deixat son *tatà* i, tot muntant l'escala, el ganivet lligat al cap de la veta, anava petant de graó en graó» (p. 63); després, la coincidència entre l'eina i la necessitat farà la resta: «se llançà ràpidament als peus del llit. Recordava haver vist una eina dolenta... L'enfonsà una, dues, tres... quatre vegades?» (p. 66).

La condició d'agent de la fatalitat del Títet es troba subratllada en el conte a través de l'ús d'un recurs expressiu de gran efectivitat: cada vegada que el narrador descriu les intervencions i els moviments del personatge fa referència a les seues mans o a gestos o accions realitzats amb les mans. Vegem-ne alguns exemples:

El menut [...] anà a tocar-li la cara amb ses manetes fresques. (p. 62)

El Títet dormia com un angeló, i ses manetes grassones i llefiscoses semblaven dues pilotetes d'argila sobre la blancor de la roba. (p. 63)

El Títet va agafar-lo i el pessigà [el braç de la morta]. (p. 67)

Repetí el menut, signant cap a dins amb son ditet grassó. (p. 67)

El Títet va ajocar-se vora el llit i, mullant son ditet d'argila en la sang de sa mare, començà a pintar ratlles sobre les rajoles. (p. 68)

El Títet, a l'adonar-se'n, allargà les manetes, xisclant, rialler. (p. 70)

Dos bracetts grassons s'estiraren cap al pres, i una veueta d'aucell xisclà alegrement. (p. 72)

A més, per descomptat, de la principal de les accions, la d'haver desenganxat «amb sos ditets d'argila» el tros de roba de la finestra que podia girar l'atenció cap al vertader culpable del crim. Les mans, com és ben sabut, són un símbol universal de la capacitat d'obra i acció. La recurrència amb què el narrador associa la figura del nen amb aquest símbol li permet elaborar un autèntic leitmotiv que recorre de dalt a baix el conte, posant de manifest de manera tan indirecta com eficaç la condició que té l'infant d'«agent» de la fatalitat, és a dir, d'aquell que obra o és causa activa de la fatalitat.

El fatalisme que governa l'univers literari de Víctor Català imposa un atzar tràgic que s'acarnissa contra l'individu, incontrolable i anorreador. El tractament irònic d'aquesta fatalitat desgraciada a «Parricidi» consisteix a posar l'èmfasi en la força d'un destí que pot emparar-se dels instruments o dels camins més insospitats per a acomplir els seus designis. El terrible final de Felet sembla més tràgic quan el contemplem com a resultat de la intervenció d'un innocent. La desproporcionada contradicció entre la causa i l'efecte fan irònicament patent la inexorabilitat del destí.

La tràgica ironia de la fatalitat té també una presència decisiva en la novel·la *Solitud*, la més coneguda de les obres de Víctor Català. La Mila, la protagonista, fa «un gran prec» a Sant Ponç, patró de l'ermita en la qual ella i el seu marit presten servei, que tots els indicis escampats per la novel·la permeten interpretar clarament com un prec de maternitat, encara que mai no se'ns revele obertament (Castellanos, 1982: 50; Simbor, 1989b: 220). Per a Mila, el desig de ser mare és una manera de donar forma als ideals de realització i felicitat que es corresponen a la seva condició i les seves circumstàncies, d'acord amb un ordre del món que ella vol creure just i immutable. La violació de la protagonista per l'Ànima —un personatge primari, gairebé infrahumà—, produïda significativament als peus de la imatge del sant, serà la irònica i fatal resposta a la petició de la dona. La desitjada maternitat no s'ha convertit en la «somniada font de ventures inestroncables i de conhortes de tota pena» (Català, 1979: 128), sinó en l'evidència que «la destrucció dels ideals de realització purament humana, personal, de la Mila, són el preu inexorable que es cobra la Natura per alimentar la seva supervivència» (Castellanos, 1982: 65). El capgirament irònic del pacte que regula la relació entre les persones i els poders celestials, d'acord amb el qual un sant no hauria de pervertir un prec legítim, ve prefigurats a la novel·la per la burla de sant Ponç cap a ella que la Mila somnia en la seva primera nit a l'ermita, tal com recorda després de la violació: «la recordança d'aquell prec fervorós aixecat en el Bram, tot xarrupant l'aigua miraculosa, i a seguit, les rialles mofetes del sant, sacsejant, en l'obagor del somni, son ventre repulsiu de dona grossa» (Català, 1979: 214).

En la ironia dramàtica, el lector o l'espectador té coneixement d'alguns fets que els personatges ignoren (Schoentjes, 2001: 58). El lector, per tant, és tot sovint l'únic a detectar els errors en la manera d'actuar o en la interpretació dels esdeveniments per part dels personatges; l'únic que té consciència que les coses no són el que aparenten ser. En «Parricidi», Víctor Català ha reflectit aquesta ambivalència interpretativa en el títol del conte: des del punt de vista dels personatges que prenen part en la història narra-

da –amb l'excepció, per raons òbvies, de la víctima i de l'assassí– el parricidi que s'hi ha produït és el que ha dut a terme Felet en matar la seva dona. Segons el DIEC, el parricida és –recordem-ho– la «persona que mata el seu pare o la seva mare» i, per extensió, és també la «persona que mata un ascendent, un descendent o el cònjuge». En aquesta segona accepció es basa l'acusació sota la qual és detingut i posat a disposició de la Justícia Felet. Una acusació que sostenen de manera convençuda veïns i autoritats i que, fins i tot, arriba a despertar un dubte culpable en l'acusat mateix. Els lectors, però, guiats per la mà del narrador, sabem que el títol del conte designa un altre parricidi, desconegut dels personatges: el que involucra el nen en la mort de la mare i en l'enfonsament del pare. El relat es tanca sense narrar el desenllaç judicial de la història, però el comentari del secretari del poble sembla descartar la condemna a mort del reu: «I, encara, doneu gràcies a la borratxera, que vos lliurarà del garrot» (p. 72). El detall resulta irrellevant per als interessos narratius de l'autora, motiu pel qual es limita a concloure el relat amb un inconcret «Ja pertanyia a la *Justícia!*» (p. 72). Ningú no pot dubtar, tanmateix, que la tràgica fatalitat, conduïda per la mà infantil, ha provocat la mort anímica i la mort civil del personatge. Aquest, i no cap altre, és el parricidi narrat, com constata el lector, alhora que reflexiona sobre la fragilitat de la condició humana i l'inestable equilibri de l'ordre del món que l'autora ha posat a la seua consideració.

■ 3 «L'objecte màgic», de Josep Carner: el tractament irònic de l'arbitrarisme

Josep Carner professa una visió del món ben diferent a la de Víctor Català. El poeta mateix ho confessava públicament³ en un article d'homenatge que va dedicar a l'escriptora empordanesa en la secció «Los jardines del Renacimiento catalán» de la revista *La Cataluña*:⁴

la autora de *Solitud* [sic], a cuyo egregio talento gusta hoy de rendir homenaje el autor de estas líneas; y cuenta que este homenaje es el de un testigo de excepción, puesto que el humildísimo firmante discrepa en el sistema ideológico como en el procedimiento literario del ingenio maravilloso de esa mujer que es orgullo y prez de las letras catalanas (Carner, 1986: 106)

3 Per a més informació sobre l'actitud de Josep Carner envers Víctor Català, el lector interessat pot consultar l'estudi de Jordi Castellanos (1985), especialment, les pàgines 35–38.

4 L'article es va publicar a *La Cataluña*, III (1909), p. 91–92. Ha estat reproduït a Josep Carner (1986: 104–106), edició per la qual citem.

La discrepància abasta el «sistema ideològic», tal com s'encarrega de precisar explícitament Carner. No podia ser d'altra manera. A més del ruralisme «mascle» (Castellanos, 1985: 38), que s'oposava frontalment a la concepció carneriana de la literatura, el fatalisme de Víctor Català també havia de suscitar un idèntic rebuig per part del poeta. En efecte, en aquest punt, el desacord era inevitable, si tenim present que Carner era –o, almenys així el va batejar Eugeni d'Ors– «integralment, essencialment, l'artista arbitrari del Noucentisme» (Ors, 1996: 409). L'arbitrarisme, juntament amb la seua definició com a categoria estètica, assoleix, bàsicament a partir de l'elaboració orsiana del concepte, una dimensió ètica que es concreta, sobretot, en l'adopció d'un sentit que el mateix Ors denominarà «voluntat transformadora». Com ha assenyalat Josep Murgades, es tractaria d'«una voluntat destinada a fonamentar una moral que fes de correctiu de l'abúlia i del decadentisme finiseculars, i que ho fes tot dreçant-se contra qualsevol determinisme biològic o ambiental, tot maldant, doncs, per reduir mitjançant una acció decidida la natura i la mateixa societat a artifici, a lliure joc regulable a conveniència, sostretes ja així aquelles, respectivament, a la imprevisió de l'atzar i al desfermament de les passions» (Murgades, 1987: 34). La doble accepció –estètica i ètica– del concepte apareix perfectament perfilada en l'explicació que acompanya la identificació de Carner com a «l'artista arbitrari del Noucentisme» feta pel Pantarca: «Ell, el primer entre nosaltres, sembla haver sotmès a una regla austera de voluntat tots sos gestes d'art, tots sos gestes de vida» (Ors, 1996: 409). Per als objectius del present estudi, ens interessa subratllar la idea de «domini» que se'n desprèn, de sostreure l'existència humana «a la imprevisió de l'atzar», per dir-ho amb les paraules de Murgades. És a dir, una actitud frontalment oposada al fatalisme de Víctor Català.

■ 3.1 La ironia carneriana

Existeix un consens generalitzat a l'hora d'assenyalar que la ironia constitueix un dels principals trets distintius de la poètica i de la personalitat de Josep Carner. Albert Manent recordava, en aquest sentit, que «tots els amics i lectors assidus de Carner coincideixen rodonament a dir que la ironia és consubstancial amb l'home i el poeta» (Manent, 1969: 161–162). El poeta mateix, en ocasions diverses, va erigir la ironia en una forma de civilització. En el «Pròleg» a *L'any que ve*, de Francesc Trabal, un text crucial per a entendre el pensament carnerià, però també fonamental per a situar l'abast, els referents i el contingut del projecte cultural i estètic de l'anome-

nat «Grup de Sabadell», Carner defensava la ironia com a correctiu intel·ligent i civilitzat a la que, per a ell, és la pitjor de les «tares congènites» dels catalans:

Els Castellans són, cadascú, Tot-un-Cavaller. Els Bascos són Tot-d'una-peça. Els Aragonesos són Francs. Nosaltres encara som pitjors: som Obvis. La ironia en nosaltres és un instint compensador, una defensa natural contra l'elefantiasi insuportable de la nostra Obvietat. (Carner, 1983: 9)

La defensa del distanciament irònic té com a objectiu preservar de l'excés, instaurar una cautela sobre els perills que arrossega una presa de partit declarada i absoluta. La ironia és, per al poeta, una actitud intel·lectual i una manera d'estar en el món alhora. Uns versos del seu poema «A Pal·las Atenea» en deixen constància amb una fórmula exacta: «sos còdols suavitza la fresca fontanella/ igual que l'ironia [sic] poleix un esperit» (Carner, 1912: 10). Com es va encarregar d'advertir Miquel Arimany,⁵ en aquests versos és plenament perceptible que, per a Carner, l'ús de la ironia equival a una «forma de cortesia» (Arimany, 1959: 101) perquè permet embolcallar amb subtilesa opinions i atacs que, enunciats directament, resultarien ofensius o poc delicats. Manent reporta un article, aparegut en 1903 a la revista *Catalunya*, amb el títol «Dolorosa tragèdia d'en Josep Carner», que el crític no dubta a atribuir a Carner mateix, en el qual dona testimoni d'aquesta funció civilitzadora que podem identificar amb la pròpia ironia:

Aquesta, amics, és la tragèdia que constitueix el dolorós secret d'en Carner, company nostre. —Plagué al Destí posar dintre seu una força satírica omnipotent; si lliurement obrés, l'incendi i la destrucció i la mort s'estendrien amb ella, i uns quants quilòmetres a l'entorn del nostre company serien desolat pàram, sense vestigis d'humanitat, ni tan sols de vida. —Més ell és dolç, el company nostre; ell és un honorat i ferm catalanista; ell és un noi de sa casa; ell conreua amb convicció aquells tres terrers tradicionals de la *Pàtria*, la *Fides* i l'*Amor*; ell esclata en salut en la suavitat de les galtes plàcides, ben netes de tot allò que repugnava a Schopenhauer, per veure-hi un massa evident indici de sexe. — Així, ha d'ofegar en titànica lluita el foc destructor, que roman en son interior i només espurneja en algunes d'aquestes bromes hermètiques que lluen en un instant per a morir tot seguit en la impenetrable Fosca. (Manent, 1969: 162)

5 Arimany transcriu els versos amb una lleugera variació respecte a l'original: «sos còdols suavitza la fresca fontanella/ talment com la ironia poleix un esperit», potser a causa d'una citació de memòria, sense indicar-ne amb precisió la font de referència, només el títol del poemari. També Manent (1969: 163) cita el segon dels versos amb el mateix error; en el seu cas, però, en la bibliografia sí que remet a l'edició de *Les Monjoies* de 1912, en la qual el vers apareix tal com nosaltres l'hem reproduït. Fem la precisió perquè, en treballs posteriors, altres autors han perpetuat l'error.

Carles Riba, per la seva banda, advertia l'originalitat del distanciament irònic —«la seva “ironia” única a Catalunya» (Riba, 1988: 16)— practicat per Carner: «està a la justa distància d'ell mateix, per alliberar-se de la passió sense matar-la, per apartar-se del cor sense confugir a la raó» (*ibid.*). L'autor de *Nabí* tampoc no desaprovava les ocasions avinents per a posar de manifest la necessària contenció de les passions, d'acord amb una concepció intel·lectualitzada de la creació artística, en la qual la ironia aportava un escepticisme defensiu, com ara, en l'«Endreça» del *Segon llibre de sonets*, quan assevera: «I és bo a remarcar que un esperit sense ironia se llançarà brusquement a la bellesa i la malmetrà amb la seva admiració» (Carner, 1991: 111). Igualment resulta important per al poeta remarcar que el seu concepte d'ironia es troba tan allunyat de la sàtira com de la plagasitat humorística, alhora que recorda que és una manifestació de la finesa d'esperit, feta de cultura i d'intel·ligència:

—Hi ha massa gent [...] que té de la ironia el mateix concepte que la meua portera deu tenir-ne —i no l'hi he demanat mai. Per a molts, ironia vol dir mal cor. Ironista i mofeta, són dos mots lligats només en mentalitats mesquines. La ironia tampoc té res a veure amb la broma. La nostra gràcia es diu ironia. En altres pobles, gràcia vol dir joc de mots, ocurrència, homenatge quasi agressiu dels plebeus. Ironia és, al capdavall, selecció, aristocratització de l'esperit. Veieu amb quin tracte sapient, amb quina exquisida complaença la juguen els pobles de l'occident d'Europa, els més fins del món. (Font, 1927)

■ 3.2 «L'objecte màgic»

En un dels escrits de reflexió teòrica de major transcendència publicats per Josep Carner, «De l'acció dels poetes a Catalunya», l'autor d'*Els fruits saborosos* deixa anar de passada, en un comentari casual, la seua manca de fe en el poder de la fortuna sobre la vida humana: «Jo, que per regla general no crec en les injustícies de la sort...» (Carner, 1986: 82). Una confessió lògica en algú qui afirma amb plena convicció que els poetes són «els constructors dels pobles» (Carner, 1986: 95) i que posa en evidència l'oposició frontal al fatalisme i al determinisme pròpia de l'arbitrarisme.

També en l'exemplificació de les formes i maneres en què es pot concretar el que ell anomena «Humor Indeliberat, Difòs, Secret, dins l'Automatisme Tradicional de les Paraules Òbvies», en el famós «Pròleg» a *L'any que ve*, ja citat, Carner acaba per distingir entre el sentit tràgic de l'existència, d'arrel espanyola i encadenat a un fatalisme insuperable, característic dels *Capricis* de Goya, i l'obra de l'artista català Xavier Nogués, definida d'una

manera que fàcilment podem entendre com una ironia gràcil i civilitzada que es nega a sucumbir sota la cara més negativa de la realitat, amb l'adopció d'una mirada que redimeix el món i l'humanitza a base d'intel·ligència desapassionada:

Hi ha, tanmateix, una diferència entre el Goya i el Nogués. Per al Goya la farsa és una cosa eminentment tràgica; per al Nogués, la tragèdia és una cosa subtilment còmica. L'un pensa en l'amargor essencial del destí (llegiu les rípioses dècimes de Calderón sobre el fat a «La vida es sueño», penseu en la melangia del Quixot i la rigidesa cadavèrica dels acudits de Quevedo, copseu la desolació que emana d'una veritable «juerga» andalusa); l'altre, el nostre, creu en la bonjaneria essencial de les coses, pel cap alt tergi-versades, mai, però, verament tòxiques. (Carner, 1983: 8)

Costaria poc argumentar fil per randa que els trets atorgats per Carner a Nogués es podrien aplicar perfectament a l'autor d'obres com *Les bonhomies*, unes prosas on la bonhomia reflectida depén més de la perspectiva de visió adoptada que de la condició inherent al món que s'hi retrata (Aulet, 1991: 223–224; Ortín, 1996: 419–432).

«L'objecte màgic», publicat originalment a *La Veu de Catalunya* (31 de juliol de 1918), va ser recollit al volum *Les planetes del verdum* (1918). Víctor Martínez Gil n'ha assenyalat la qualitat —«un dels millors [contes] de Josep Carner»— i el marcat caràcter narratiu, destacable en un autor que té tirada a la prosa descriptiva o reflexiva: «un dels contes més *narratius*, amb més concatenació de fets, de *Les planetes del verdum*» (Martínez Gil, 1996: 115).⁶ El conte narra els intents fallits del narrador personatge per desfer-se de l'horrible figura d'una gitana de guix que ell mateix havia regalat a un amic, amb motiu del seu casament. El protagonista la compra amb plena consciència que es tracta de «la cosa més horrible que hi havia en aquella botiga de la Rambla» (p. 934),⁷ animat per una «ira secreta» contra l'amic a qui en fa present. Al cap de pocs mesos, l'objecte retornarà a les seues mans, com a premi d'uns Jocs Florals, encetant un procés de persecució que sembla indefugible, del qual el personatge intentarà escapar per tots els mitjans. Deixar la figura de la gitana en el rebost en canviar-se de casa, regalar-la a una minyona que se'n va a viure a Buenos Aires, o a un noi que fa la primera comunió, o a una cantant del Liceu no impedeix que, una vegada i

6 Víctor Martínez Gil (1996: 115–121) fa una interessant lectura de «L'objecte màgic» des de la clau interpretativa del realisme màgic, a partir de l'anàlisi de la reelaboració que Carner fa en aquest conte del conte de Txèkhov «L'obra d'art».

7 Les pàgines de totes les citacions de «L'objecte màgic» corresponen a l'edició de les *Obres Completes* (Carner, 1968: 934–935).

una altra, pels mitjans més inesperats, l'objecte «màgic» torne a les seues mans, com una maledicció que arriba a desesperar el personatge. La gitana reapareixerà, una vegada i una altra, en forma de premi de la tómbola, de regal de casament, d'herència i de compensació per un deute. El protagonista de la història, però, no està disposat a deixar-se vèncer per aquesta ironia del destí, per una fatalitat que li imposa la figura de la gitana i, amb la imposició, ve a recordar-li que no pot governar la pròpia existència, que la seva vida es troba sotmesa a unes forces superiors, els dissenys de les quals són ineluctables. Per això, després d'haver fet el darrer intent d'allunyar l'objecte avorrit, enviant-lo «un dia de *serata d'onore*, a una cantant del Liceu, amb una falsa targeta que, per a més versemblança de la cosa, duia el nom d'un milionari barceloní» (p. 935), sap que no pot confiar-se, que l'amenaça l'assetja:

D'això fa poquíssim temps; però demà és el meu sant, i ja sé el que passarà. És a dir, passarà o no passarà; perquè penso estar-me a la porta de l'escala amb un revòlver als dits. (p. 935)

La ironia final aposta pel triomf de la voluntat, pel control i el domini del propi destí, al marge de qualsevol ordre de fatalitats, encara que això representi arribar a l'extrem del crim. La imatge final del protagonista, amb el revòlver a la mà, fent front a la maledicció de la gitana, se'ns apareix clarament com una manifestació irònica d'aquell «artista arbitrari del Noucentisme» de què parlava Xènius. Així, doncs, «L'objecte màgic» es presta a ser interpretat com una reivindicació irònica de l'arbitrarisme noucentista o com una demostració del fet que ni els fonaments essencials de la pròpia visió del món escapen a la perspectiva de l'ironista.

L'efecte irònic final dóna un tomb a la història, amb l'efecte sorprenent que fixa l'autèntic tema del conte, i obliga a reinterpretar la línia de sentit que el lector havia anat construint des de l'inici. Així, d'altra banda, «L'objecte màgic» confirma un procediment narratiu que Serrahima assenyala com a característic de Josep Carner:

El conte que escriu consisteix, no pas en la narració d'un desplegament de fets que trobi el valor en ell mateix, sinó en l'esment dels antecedents narratius necessaris perquè el fet o la frase conclusius puguin prendre per al lector el mateix sentit i el mateix abast que havien pres per a l'autor en la seva pròpia realitat, real o imaginada. (Serrahima, 1968: 824).

La conclusió posa en evidència el tema del conte i el tractament irònic al qual és sotmès per part de Carner, però la ironia de «L'objecte màgic» no es limita a l'efecte final sinó que travessa, mitjançant recursos diversos, tot el relat. Un dels mecanismes irònics més destacats del conte és el de la *reductio ad absurdum*, és a dir, la distorsió de la lògica per part del narrador-personatge en els arguments que empra per a explicar el seu comportament o els seus desigs. Així, la motivació dels actes o dels sentiments del personatge es basa en els aspectes més anecdòtics, insubstancials o estrofaris, en comptes de fonamentar-se en les raons considerades importants. Ho podem observar, per exemple, en la confessió de l'origen de l'antipatia cap a l'amic: «un amic meu, Jaume Fontanilles i Quadrenc, contra el qual jo nodria una ira secreta perquè de tant en tant es treia una pinteta de la butxaca i es pentinava el bigoti» (p. 935). O, també, en la justificació adduïda per al seu desig de paternitat: «el meu afany era tenir un nen, per a ensinistrar-lo a fer malbé la gitana, d'una manera que semblés imprevista i espontània» (p. 935). Igualment absurda és la relació que el protagonista estableix, en la compra de la figura de la gitana, entre la funció a la qual va destinada —«fer-ne ofrena, amb motiu del seu casament, a un amic meu» (p. 934–935)— i la valoració de l'objecte triat: «em va semblar la cosa més horrible que hi havia en aquella botiga de la Rambla» (p. 934).

La descripció de la figura de la gitana en ridiculitza les pretensions artístiques des de l'inici, per a anar afegint-hi, en una progressió que frega la hipèrbole, nous detalls que n'intensifiquen el caràcter grotesc i la degradació:

Es tractava d'una diguem-ne escultura que representava una gitana alçant una pandereta. La imatge era de guix i pintada amb tonalitats brunes, verdes, vermelles i daurades. (p. 934)

Hom la veia lleugerament escarbotada, però la blancor esclatant del guix havia estat mitigada per l'aplicació d'una substància fluida i apegalosa de color groguenc. (p. 935)

Havia perdut la pandereta, però el seu braç seguia erecte. (p. 935)

aquesta vegada li havien adaptat al braç, per tant de temps inútilment erecte, una bombeta elèctrica. (p. 935)

En «L'objecte màgic» també hi apareix un exemple d'ironia de situació —entesa com el contrast entre allò que realment és i allò que sembla ser— perquè allò que aparenta ser una compensació pel deute impagat, és a dir, un benefici, causa, en realitat, un perjudici al destinatari a qui, suposada-

ment, havia d'afavorir: «un poca-pena que no m'havia pogut tornar cent pessetes que jo li havia deixat, ultra no pagar-me-les, va encolomar-me la gitana» (p. 935).

Un cas diferent és el de la ironia que es posa al servei de la sàtira, amb un marcat component de crítica social. És el que s'esdevé clarament amb el tractament que hi reben els Jocs Florals. Cal recordar que, per a Carner, els Jocs Florals són el principal camp d'expressió i, per tant, el principal emblema dels períodes poètics ja superats, els quals, des de la normalitat i la civilitat assolides, són caracteritzats pel poeta com a arqueològics, convencionals i rurals, és a dir, d'una obsolescència manifesta (Carner, 1986: 80). En la rellevant sèrie d'articles «De l'acció dels poetes a Catalunya», de contingut i finalitats vindicatives, i amb la clara intenció de legitimar la funció dels poetes noucentistes i la concepció que aquests tenen de la poesia, Carner considera arribat el període «normal, civil, ideal», en el qual, precisament, «la poesia trenca la fórmula estreta dels Jocs Florals» (Carner, 1986: 89). Des d'aquesta valoració i intencionalitat, cal entendre la desacreditació del certamen poètic que el poeta hi du a terme amb irònica delectació, com, per exemple, quan escriu:

Primer de tot els Jocs Florals, doncs, venien a constituir una solemnitat provinciana, una sessió de poesia presidida pel governador, una Acadèmia inofensiva de medievalisme. Els mantenidors eren benignes erudits, poetes conservadors i catedràtics seriosos. La maina premiada constituïa un ramell de romanços històrics, odes religioses «a lo Lista» i versos d'amor d'un idealisme pueril; tot plegat escrit en una llengua de vocabulari laboriosament vetust i sintaxi castellana, rica en llurs mal aplicats, en gerundis en ne, en exclamacions falsament populars i en curiosos bruits imitatius. El públic en aquell temps somreïa, de vegades s'emocionava una mica; de vegades, sobre les condecoracions, badallava. (Carner, 1986: 80–81)

En «L'objecte màgic», la crítica al pintoresquisme, localisme i ruralisme dels Jocs Florals ve marcada per opcions com la tria del topònim: Collsacabra. Carner hi atorga, a més, un marcat prosaisme —entès estrictament com la qualitat d'allò antipoètic o mancat de poesia— a aquests certàmens poètics, amb recursos com el tipus i tema del treball premiat i la personalitat que dota el premi obtingut:

Al cap de pocs mesos jo vaig concórrer a uns Jocs Florals que se celebraven a Collsacabra, amb un treball acurat, ple d'estadístiques sobre l'aprofitament de la força hidràulica de les Guilleries. Vaig tenir la satisfacció d'ésser premiat. Al cap d'una setmana de la celebració de la festa vaig rebre el premi, ofert per un ex-diputat provincial. (p. 935).

El costum de premiar els guardonats en els Jocs Florals amb un «objecte d'art» es va mantenir vinculat a la major part d'aquestes festes poètiques durant anys, a pesar de les crítiques. Joan Oliver, per exemple, recordava que, en uns Jocs Florals que van organitzar els membres del Grup de Sabadell, des d'un marcat distanciament irònic però alhora mantenint escrupolosament el cerimonial consagrat, van optar per «arraconar els vergonyosos "objectes d'art" amb què aleshores encara eren premiats els poetes» (Riera, 2000: 37). Per la seua banda, Joan Fuster confessa haver rebut com a premi d'uns Jocs Florals als quals no s'havia presentat un objecte d'art:

El 1957, se celebraren uns Jocs Florals al carrer de la Caponata, de Barcelona, i un bon dia, vaig rebre una atenta comunicació del Consistori, en la qual se m'informava d'haver guanyat un «objecte d'art», per una sèrie de sonets meus justificadament notables. La meva sorpresa fou enorme: jo, aleshores, ni feia sonets, i ni tan sols coneixia l'existència del carrer de la Caponata. (Fuster, 1971: 48)

En el cas de Fuster, es tractava d'una broma del seu amic Albert Manent. El mateix Manent n'ha relatat alguna altra anècdota, protagonitzada per mateix Carner, amb els Jocs Florals com a víctima o com a escenari:

A Emili Vallés l'havia arribat a convidar amb presses perquè anés a uns Jocs Florals. L'amic tenia feina, però els precés de Carner, «amic de l'ànima», el decidiren a acompanyar-lo. Carner formava part del jurat i Vallés s'havia assegut a les primeres files. Van recitant els noms dels premiats i tot d'una el secretari diu: «"Triptic de sonets", per... Emili Vallés» Estupor en l'interessat, però Carner s'alça per aclarir: «Que els llegirà». Tout court: Carner s'havia valgut de Vallés per adjudicar-se un premi i divertir-s'hi, encara. (Manent, 1969: 173)

Les facècies demostren fins a quin punt escriptors com Carner, Oliver o Manent juguen a trencar des de dins amb el ròssec més convencional i més estereotipat dels certàmens medievalitzants. La ironia carneriana a «L'objecte màgic» sobre els Jocs Florals cal entendre-la, doncs, des d'aquesta pràctica.

■ 4 Ironies del destí i visió del món

L'anàlisi dels contes «Parricidi» i «L'objecte màgic» ens ha permès observar el tractament irònic a què els autors sotmeten un tema central de les pròpies poètiques: la cosmovisió subjacent. Ens ha permès, també, comprovar que els usos de la ironia no són mecànics ni uniformes, ni van necessàriament associats a la comicitat o a la tragèdia.

A «Parricidi», el tractament irònic del fatalisme consisteix a posar l'èmfasi en la força d'un destí que pot emparar-se dels instruments o dels camins més insospitats per a acomplir els seus designis. La ironia, en aquest cas, serveix per a reforçar la credibilitat i la solidesa de la pròpia visió fatalista del món perquè el contrast desproporcionat entre el final dels personatges i les causes que els hi han dut posa en evidència la inexorabilitat del destí.

«L'objecte màgic», per la seva banda, pot entendre's alhora com una afirmació en clau irònica de l'arbitrarisme professat per Carner i com una relativització, a base de distanciament irònic, de la transcendència d'aquest mateix arbitrarisme. En definitiva, com una mostra de la ironia intel·lectualitzada i civilitzadora que sosté la mirada sobre el món de qui va ser anomenat «el príncep dels poetes». ■

■ Bibliografia

- Arimany, Miquel (1959): «Notes per a un estudi de la ironia en Josep Carner», in AA.DD.: *L'obra de Josep Carner. Volum d'homenatge a cura de setanta-dos autors*, Barcelona: Selecta, 91–104.
- Aulet, Jaume (1991): *L'obra de Josep Carner*, Barcelona: Teide.
- Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Carner, Josep (1912): *Les Monjoies*, Barcelona: Lluís Gili.
- (1968): *Obres Completes*, Barcelona: Selecta.
- (1983): «Pròleg», in: Trabal, Francesc: *L'any que ve*, Barcelona: Quaderns Crema, 7–12.
- (1986): *El reialme de la poesia*, Barcelona: Edicions 62.
- (1991): *Llibres de sonets*, a cura de Jaume Aulet, Barcelona: Curial [1^a ed. *Segon llibre de sonets*, Barcelona, 1907].
- Castellanos, Jordi (1982): «Solitud, novel·la modernista», *Els Marges* 25, 45–70.
- (1985): «Josep Carner i la literatura narrativa», in: Bou, Enric et al.: *Josep Carner*, Barcelona: Empúries, 31–62.
- (1986): «Víctor Català», in: Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim (eds.): *Història de la Literatura Catalana*, VIII, Barcelona: Ariel, 579–623.

- Català, Víctor (1972): *Obres Completes*, Barcelona: Selecta.
- (1979): *Solitud*, Barcelona: Edicions 62 i «la Caixa»
- (1982): *Drames rurals / Caires vius*, Barcelona: Edicions 62 i «la Caixa»
- Font, Melcior (1927): «Conversa amb Josep Carner», *La Publicitat*, 26-I-1927. Reproduït a Carner (1986), 270–272.
- Fuster, Joan (1971): «Historietes literàries», *Serra d'Or*, XIII, 145, 48. Recollit a: Fuster, Joan (2011): *Obra Completa*, vol. 3, *Assaigs II*, Barcelona: Edicions 62 / PUV, 261–263.
- Manent, Albert (1969): *Josep Carner i el Noucentisme*, Barcelona: Edicions 62.
- Martínez Gil, Víctor (1996): «Txèkhov i Carner: del realisme al realisme màgic», *Els Marges*, 56, 115–121.
- Murgades, Josep (1987): «El Noucentisme», in: Riquer, Martí de / Comas, Antoni / Molas, Joaquim: *Història de la Literatura Catalana*, IX, Barcelona: Ariel, 9–72.
- Muecke, Douglas C. (1969): *The Compass of Irony*, Londres: Methuen.
- Ors, Eugeni d' (1996): *Glosari 1906–1907*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Ortín, Marcel (1996): *La prosa literària de Josep Carner*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Riba, Carles (1988): *Obres Completes IV / Crítica*, 3, Barcelona: Edicions 62.
- Riera, Ignasi (2000): *Joan Oliver/Pere Quart. L'inventor de jocs*, Barcelona: Proa.
- Schoentjes, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, París: Seuil.
- Serrahima, Maurici (1968): «La prosa de Josep Carner», in: Carner, Josep: *Obres Completes*, Barcelona: Selecta, 807–825.
- Simbor, Vicent (1989a): «*Solitud*, més enllà de la “realitat poètica” naturalista», in: Ferrando, Antoni / Hauf, Albert (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster*, I, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 303–316.
- (1989b): «El narrador a *Solitud*», in: *Miscel·lània Joan Bastardas*, 2, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 211–224.
- Carme Gregori Soldevila, Universitat de València, Departament de Filologia Catalana, Avda. Blasco Ibáñez, 32, E-46010 València, <carme.gregori-soldevila@uv.es>.

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel untersucht den Gebrauch der Ironie in zwei Erzählungen von Víctor Català und Josep Carner: „Parricidi“ und „L'objecte màgic“. Es handelt sich hierbei um zwei besonders interessante Beispiele, da es um die Ironisierung der Konzepte geht, die dem Weltbild der Autoren zugrunde liegen: Fata-

lismus bei Víctor Català und Arbitrarität bei Josep Carner. Die Untersuchung weist die Verwendung der sogenannten Situationsironie oder dramatischen Ironie bei Català und Carner nach, wobei sich bei letzterem noch die verbale Ironie unterschiedlicher Herkunft hinzugesellt. ■

Summary: The current article examines the use of irony in two short stories by Víctor Català and Josep Carner: «Parricid» and «L'objecte màgic», respectively. These are two particularly interesting examples for the study of the subject, since the ironic treatment is carried out around the concepts that support the authors' vision: fatalism, in Víctor Català, and arbitrariness, in Josep Carner. Thanks to the study not only the use of situational irony or dramatic irony in Català, but also the use of verbal irony, with its different procedures, in Carner's story can be confirmed. [Keywords: Irony; vision of the world; fatalism; arbitrariness; Josep Carner; Víctor Català] ■