

Universitat de València
Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació
Departament de Filologia Catalana

Doctorat en Llengües, Literatures, Cultures i les seues aplicacions



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La ironia en l'obra narrativa de Francesc Trabal

TESI DOCTORAL

Presentada per Moisés Llopis i Alarcón
Dirigida per la Dra. Carme Gregori Soldevila

València
2017

Fins i tot la ironia tenia un límit més enllà del qual es convertia en una poca-soltada
atroç però no fatal o amb una coincidència inofensiva

WILLIAM FAULKNER, *Absalom, Absalom!*

De tot el que vam provar de fer, no se'n recordarà ningú

FRANCESC TRABAL

SUMARI

INTRODUCCIÓ	13
1. El concepte d'ironia. Aproximació teòrica, metodologia i objectius	25
1.1. Una mirada clàssica: la ironia com a trop	26
1.2. La ironia romàntica.....	34
1.3. El segle XX: la ironia com a contrast.....	39
1.3.1. Les ironies textuais	41
1.3.1.1. La ironia verbal.....	41
1.3.1.2. La ironia de situació	54
1.3.2. La ironia metaficcional.....	59
1.3.3. La ironia hipertextual: la paròdia i el pastitx	66
1.4. La nostra proposta per a l'anàlisi de la ironia.....	75
2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica	79
2.1. Dels orígens a <i>L'any que ve</i> : la ironia com a actitud.....	81
2.2. <i>L'any que ve</i> : la ironia com a referent programàtic.....	85
2.3. De <i>L'any que ve</i> a la desfeta del Grup: la ironia com a resistència.....	94
2.4. Després de <i>L'any que ve</i> : el narrador transformador i la renovació literària... ..	98
3. La ironia en <i>L'home que es va perdre</i>	103
3.1. Introducció	103
3.2. Les «pèrdues» del <i>Diari de Sabadell</i>	106
3.3. L'article «Un que es perd».....	110
3.4. El conte «Vida, passió i mort d'Alcibiàdes»	112
3.5. Les ironies textuais	115
3.5.1. La desautomatització del llenguatge com a mecanisme de la ironia: el verb <i>perdre</i>	115
3.5.2. La resta d'ironies verbals.....	135

a) La inversió semàntica	136
b) La frase contradictòria.....	137
c) <i>Reductio ad absurdum</i>	139
d) Hipèrboles iròniques	140
3.5.3. Les ironies de situació	143
3.5.3.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí.....	143
3.5.3.2. Les ironies dramàtiques	144
3.5.4. Les ironies del narrador	146
3.5.4.1. Funció narrativa i funcions extranarratives ...	146
3.6. La paratextualitat.....	149
3.7. La metaficció	151
3.8. Les relacions hipertextuals.....	153
3.8.1. La paròdia de <i>Jésus-Christ rastaquouère</i> , de Francis Picabia.....	154
3.8.2. La paròdia de <i>Dan Yack</i> , de Blaise Cendrars.....	157
3.8.3. La paròdia de «Toujours», de Guillaume Apollinaire ..	162
3.8.4. El pastitx de la novel·la psicològica	164
4. La ironia en <i>Judita</i>	173
4.1. Introducció	173
4.2. El conte «Notes per a una biografia. Fragment del pròleg d'una novel·la».....	178
4.3. El conte «Una tragèdia a Lil·liput», de Joan Oliver.....	181
4.4. Les ironies textuais	183
4.4.1. Les ironies verbals	183
a) La inversió semàntica	184
b) La frase contradictòria.....	185
c) <i>Reductio ad absurdum</i>	187
d) Hipèrboles iròniques	188
e) Comparacions i metàfores iròniques	189
4.4.2. Les ironies de situació	190
4.4.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí.....	190

4.4.3. Les ironies del narrador	192
4.4.3.1. Altres recursos irònics del narrador.....	192
4.5. La paratextualitat.....	193
4.6. La metaficció	197
4.7. La intertextualitat	201
4.8. Les relacions hipertextuals.....	203
4.8.1. La paròdia de <i>Nadja</i> , d'André Breton	204
4.8.2. La paròdia bíblica	214
4.8.3. El pastitx de la novel·la amorosa.....	221
4.8.4. El pastitx de la novel·la russa.....	223
5. La ironia en <i>Quo vadis, Sánchez?</i>	231
5.1. Introducció	231
5.2. L'article «Amb això del Terrassa-Sabadell, sembla que ens els prenguin».....	234
5.3. El conte «La venjança dels “Alumnes de Viladecavalls P.T.”».....	236
5.4. El conte «Deliri de grandeses»	238
5.5. Les ironies textuais	240
5.5.1. Les ironies verbals	240
a) La inversió semàntica	240
b) La frase contradictòria.....	242
c) Hipèrboles i lítotes iròniques.....	243
d) Comparacions i metàfores iròniques.....	246
5.5.2. Les ironies de situació	248
5.5.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí.....	248
5.5.3. Les ironies del narrador	254
5.5.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives ...	254
5.5.3.2. Altres recursos irònics del narrador.....	259
5.6. La paratextualitat.....	260
5.7. La metaficció	263
5.8. Les relacions hipertextuals.....	265
5.8.1. La paròdia de <i>Locura y muerte de Nadie</i> , de Benjamín	

Jarnés.....	265
5.8.2. El pastitx de la novel·la psicològica	276
5.8.3. El pastitx de la novel·la esportiva.....	280
6. La ironia en <i>Era una dona com les altres</i>	289
6.1. Introducció	289
6.2. Els contes «Ara que ve Tots Sants i el dia dels Morts» i «Notes per a una necrologia».....	292
6.3. Les ironies textuais	294
6.3.1. Les ironies verbals	294
a) La frase contradictòria.....	294
b) Lítotes i hipèrboles iròniques	296
c) Comparacions i metàfores iròniques	296
6.3.2. Les ironies de situació.....	298
6.3.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí.....	298
6.3.3. Les ironies del narrador	300
6.3.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives ...	300
6.3.3.2. Altres recursos irònics del narrador.....	302
6.4. La paratextualitat.....	303
6.5. La metaficció	305
6.6. La intertextualitat	307
6.7. Les relacions hipertextuals.....	308
6.7.1. El pastitx de la novel·la psicològica	309
7. La ironia en <i>Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon</i>	327
7.1. Introducció	327
7.2. Les ironies textuais	330
7.2.1. Les ironies verbals	330
a) La inversió semàntica	330
b) La frase contradictòria.....	331
c) Lítotes i hipèrboles iròniques.....	333
d) Comparacions i metàfores iròniques.....	335

7.2.2. Les ironies de situació.....	337
7.2.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí.....	337
7.2.3. Les ironies del narrador	342
7.2.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives ...	342
7.2.3.2. Altres recursos irònics del narrador.....	345
7.3. La paratextualitat.....	346
7.4. La metaficció	347
7.5. La intertextualitat	351
7.6. Les relacions hipertextuals.....	354
7.6.1. La paròdia bíblica	354
7.6.2. La paròdia de <i>Faust</i> , de Goethe	357
7.6.3. El pastitx de la novel·la romàntica.....	361
8. La ironia en <i>Vals</i>	373
8.1. Introducció	373
8.2. Les ironies textuais	381
8.2.1. Les ironies verbals	381
a) La frase contradictòria.....	381
b) Lítotes iròniques	383
c) Comparacions i metàfores iròniques	383
8.2.2. Les ironies de situació	385
8.2.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí.....	385
8.2.3. Les ironies del narrador	386
8.2.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives ...	386
8.2.3.2. Altres recursos irònics del narrador.....	391
8.3. La metaficció	392
8.4. La intertextualitat	394
8.5. Les relacions hipertextuals.....	395
8.5.1. El pastitx de la novel·la romàntica.....	395
8.5.2. La intermedialitat: del vals musical al vals literari.....	402
9. La ironia en <i>Temperatura</i>	417

SUMARI

9.1. Introducció	417
9.2. Les ironies textuais	424
9.2.1. Les ironies verbals	424
a) La inversió semàntica	424
b) La frase contradictòria.....	426
c) <i>Reductio ad absurdum</i>	427
d) Lítotes i hipèrboles iròniques	430
e) Comparacions i metàfores iròniques	432
9.2.2. Les ironies de situació	432
9.2.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí.....	432
9.2.3. Les ironies del narrador	434
9.2.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives ...	434
9.2.3.2. Altres recursos irònics del narrador.....	438
9.3. La paratextualitat.....	439
9.4. La metaficció	441
9.5. La intertextualitat	454
9.6. Les relacions hipertextuals.....	455
9.6.1. El pastitx de la novel·la utòpica.....	455
9.6.2. El pastitx de la novel·la de ciència-ficció	465
9.6.3. El pastitx de la novel·la realista-naturalista	469
9.6.4. El pastitx de la novel·la romàntica	471
10. Una proposta de lectura de la narrativa trabaliana des de la ironia.....	479
CONCLUSIONS	489
CONCLUSIONES	501
BIBLIOGRAFIA	513
ÍNDIX ONOMÀSTIC	541

INTRODUCCIÓ

Umberto Eco tanca el clàssic *Come si fa una tesi di laurea* (2001 [1977]) amb una advertència al lector que podem llegir també a mode de consell: «una tesi significa divertir-si». És cert: una tesi doctoral, per l'abast, el llarg recorregut i el conjunt de lectures, teories i hipòtesis amb què es construeix, ha de tenir, quasi com a antídote, un punt de recreació que, al capdavant, permeta al doctorand entendre-la «come un gioco, come una scommessa, come una caccia al tesoro» (Eco 2001: 247). La constància i l'empeny amb què es dirigeix en condicionaran, en gran mesura, els resultats — satisfactoris o no. Pensem que l'elaboració d'una tesi doctoral sobre el funcionament de la ironia en l'obra narrativa de Francesc Trabal havia de tenir, d'una manera o d'una altra, aquest grau de «divertimento», en el sentit més general de la paraula, sempre amb la «soddisfazione enigmistica» d'Eco (2001: 248) com a capçalera.

La mirada literària (que és necessàriament una mirada cap a la quotidianitat de l'entorn en què vivim) ha de tenir la capacitat d'elevant-se per sobre d'aquest hàbit, de la pesantor del sofriment, la restricció, la banalitat i la repetició com «l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo» (1988: 13) amb què Italo Calvino explica la lleugeresa literària en una de les seues *Lezioni americane*. La ironia, en la mesura que es tracta d'un fenomen complex, intrigant i multiforme, és també una manifestació clara de les incongruències i sorpreses de la vida humana i, més exactament, de les situacions anòmales i les incompatibilitats i els contrastos que hi experimentem.

La ironia és, en efecte, un concepte lliscadís, la interpretació del qual varia en funció de les convencions de l'època i dels nivells d'interpretació del lector. És per aquest motiu que no existeix un consens assentat en l'ús que el faça un concepte estable, amb uns límits totalment definits. La complexitat i dificultat de definició obliga, en primer terme, a recuperar el sentit primer del terme en la figura de l'*eiron* grec, un personatge teatral que dissimulava la seua intel·ligència contra un *alazon*

arrogant per desarmar els plans i les il·lusions del segon. Aquesta expressió artística desembocarà en un principi filosòfic i, amb la retòrica llatina, la ironia esdevindrà un trop literari, moment en què ja posa de manifest les dificultats de definició del concepte. D'aquesta manera és interpretat per autors com Cervantes, Shakespeare o Swift, fins que, amb l'arribada del l'època romàntica, es transforma en una intenció que penetra el discurs. Com apunta Ballart (1994: 296), la ironia és interpretada «como auténtica “modalidad” literaria, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos, y portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad». Al cap i a la fi, l'ironista no escull cap de les opcions de la dicotomia sinó que, per contra, n'accepta la multiplicitat. L'altra aportació de la figuració irònica és la inclusió del lector, de manera que n'impedeix la indiferència. No estem al davant del lector despreocupat que assumeix el discurs de l'autor sinó que l'artista exigeix un diàleg amb qui està a l'altra banda. Així, la ironia es converteix també en un element transgressor, perquè trenca la visió del món imposada per un o més grups discursius i qüestiona les pautes mitjançant les quals s'ordena la societat.

Amb l'humor provocatiu i la ironia com a únics estris de combat, l'any 1925, Francesc Trabal publicà *L'any que ve*, llibre d'acudits il·lustrats i declaració de principis del caràcter desmitificador, sense deixar de ser compromès, amb què un grup de joves benestants de Sabadell aconseguia fer visible la decadència i el tradicionalisme cultural de la ciutat. La publicació d'aquest volum era l'inici d'una estratègia declaradament reivindicativa que tenia com a principal objectiu fer de Catalunya una nació moderna al nivell dels moviments socials, culturals i literaris europeus de l'època.

La publicació d'aquesta primera i única obra col·lectiva —hi van participar, a més de Trabal, tots els membres que, aleshores, formaven part de l'anomenat Grup de Sabadell— va causar una certa alarma social i es va veure reforçada, a més, per la creació i desenvolupament d'una sèrie de plataformes culturals que els van resultar útils per a fer realitat el projecte.

A partir d'ací, Francesc Trabal va gaudir d'un moment de producció literària i periodística intenses durant els anys 20 i 30. Aquests «pseudo-èxits» (Guansé 1966: 209) van tenir també una resposta positiva de la crítica, la qual ben aviat en va

ressaltar la particular interpretació de la novel·la com a gènere, basada en el trencament de la proposta realista que s'havia desenvolupat al llarg dels anys precedents des d'un caràcter innovador i punyent (Riba 1930: *s.p.*).

Les conseqüències polítiques i socials derivades de la guerra civil espanyola i la victòria franquista van provocar la dissolució —física, però també moral— del Grup de Sabadell així com la desfeta de tot el circuit literari tal i com era conegut fins aleshores. En la postguerra, la recepció de l'obra de Trabal, que també se'n va ressentir, va deixar de gaudir d'una interpretació tan entusiasta i, per contra, es va considerar un tant allunyada de les exigències que hom demanava a la novel·la. Això va fer que algunes personalitats reconegudes dins del panorama crític —incloent-hi antics companys de projecte, com Joan Oliver— veieren la proposta de Trabal amb un sentiment d'irritació que la situava en la línia de l'humor gratuït i arbitrari, «deliberadament absurd» (Oliver 1999a: 9).¹

Tanmateix, aquest canvi interpretatiu no va afectar la consideració d'autors que se'n sentien deutors, com és el cas de Pere Calders, que defensaren les virtuts i el valor literari del Grup de Sabadell. Aquest fet donarà peu a una primera revalorització en el procés de consideració de Trabal, centrada en

la revisió d'unes formes de sentimentalisme que llasten sovint la vida del país, i no pas únicament en el camp de les lletres. Les armes triades foren la causticitat i la ironia —cosa gairebé inevitable—, però amb la preocupació de marcar ben bé la línia divisòria entre la bromera diumengera o de sobretaula i l'humor reflexiu que intenta, amb el somriure com a bisturí, de penetrar profundament les diverses capes de l'ànima. (Calders 1966: 694).

Els investigadors recuperaren l'interès per l'obra de Trabal durant la dècada dels setanta, gràcies a les diferents aportacions en articles i estudis a l'entorn de la seua poètica, i del context històric i social dins els quals s'entén i va desenvolupar-se, fins a tal punt que Trabal ha arribat a definir-se com «el novel·lista més innovador de la seva generació, l'únic que havia sabut aportar uns aires nous a la novel·la

¹ En aquesta línia, són remarcables les valoracions crítiques realitzades per Domènec Guansé (1994a i 1994b) sobre el sentit de la novel·la en Francesc Trabal, així com la necrològica que Joan Oliver (1999a) va dedicar a Trabal en el desè aniversari del seu traspàs.

catalana» (Arnau 1987: 120). Maria Dasca dóna compte d'aquesta recepció positiva de la producció de *Trabal* en la dècada dels 70, i anota que

L'humor, l'estirabot i l'exercici metaliterari foren els elements del codi treballià més ben acceptats per a la crítica d'aleshores ja que —pel fet d'anar vinculats a alguns ingredients indissociables de la postmodernitat, com ara la intertextualitat o la intromissió del narrador— permetien que l'obra fos assimilable a algunes de les tendències literàries coetànies (les més rupturistes, com ara el textualisme) (Dasca 2005: 61-62).

Tanmateix, a pesar que, d'una manera o d'una altra, tots els estudiosos han destacat l'humor i la ironia com a trets definidors, molt sovint no n'han marcat els límits que separen ambdós fenòmens, fet que ha provocat una confusió interpretativa; o han relacionat humor i ironia amb comicitat, amb la qual cosa s'ha llegit l'obra de *Trabal* des del punt de vista de l'estirabot, de l'absurd. En altres casos, l'objecte d'estudi s'ha centrat en l'explicació de l'obra de *Trabal* en relació al context històric i literari i, per tant, no s'ha considerat de manera substancial aquest plantejament irònic que ara ens proposem d'estudiar amb profunditat.

Les primeres anàlisis ja fan visible que, en termes generals, la proposta treballiana va lligada a l'humor, sense proposar-ne una definició i una delimitació ajustades a la línia d'anàlisi. Ho podem observar, per exemple, en Dolors Oller quan afirma que l'autor estava «força prop de l'humor avantguardista» (Oller 1973: 39) i més encara, quan hi insisteix, en el pròleg a *Judita* (1977): «l'estirabot, en ell, es basa en una manipulació conscient del text per portar-lo a la reflexió en uns altres nivells i oscil·la entre la ironia i la tendresa, entre la comicitat i la tragèdia, entre la realitat i l'absurd» (Oller 1977: 10). Observem que, en ambdós casos, són barrejats els conceptes d'humor i d'ironia, sense referències explícites que ajuden a concretar cadascun dels termes ni els significats respectius que els determinen.

Jordi Pinell, en un dels primers intents seriosos de recuperar la trajectòria literària de l'escriptor sabadellenc, també parla, genèricament, d'un «humorisme molt particular» (Pinell 1983: 29), fruit de l'instint propi de l'autor més que no pas de les influències que uns i altres atribuïen al seu estil. Tanmateix, la reflexió de Pinell és sovint ben encertada i planteja al llarg del seu estudi algunes idees que són impres-

cindibles per entendre aquest Trabal irònic que ara ens proposem analitzar; per això, les recuperarem en estudiar els diferents recursos de la ironia presents en cadascuna de les novel·les.

Per una altra banda, Miquel Bach situa Trabal en la línia d'un humor «heterodox», això és, «un humor que [va] més enllà de la ironia, feta professió de fe noucentista» (Bach 1999a: 50; 1999b: 58). Abans, però, en el pròleg a *De cara a la paret*, ja l'havia definit com «un humor absurd i gratuït, de rialla estentòria o de desconcertat mutisme» (Bach 1985: 15). Aquest ús indiscriminat i indeterminat de termes i conceptes (ironia, humor, rialla) no indica, però, una diferenciació entre uns i altres sinó que, ben al contrari, tots són emprats com a sinònims per a designar un mateix referent.

Carme Arnau també focalitza l'anàlisi de l'obra de Trabal des de la perspectiva d'un «humor, que d'una manera més o menys contundent, i en una progressió decreixent» (Arnaú 1987: 120) domina les seues novel·les, un fet que ja havia constatat uns anys abans, el 1985, en l'apartat dedicat a l'autor en el desè volum de la *Història de la literatura catalana* (Arnaú 1985: 86), tot i que ara encerta a interpretar les aportacions de Trabal des del funcionament d'un dels recursos de la ironia, la metaficcio (Arnaú 1987: 120).

Jaume Martí-Olivella, per la seua banda, centra l'anàlisi en la «ironia antiromàntica» i la paròdia (1985: 277-278), mentre que Tomàs Llopis, en analitzar *Temperatura*, destaca el paper de la ironia i de la «paròdia de la retòrica de fulletó» (Llopis 1987: 87). En tots aquests casos, però, tampoc no hi ha cap referència als límits que ocupen aquests termes i, el més significatiu, tampoc no s'hi expliciten les condicions a partir de les quals entenem l'obra de Trabal des d'una perspectiva humorística, irònica o paròdica, ni tampoc se n'extrauen conseqüències en el pla de l'anàlisi de les obres.

Pere Rosselló Bover, dins l'estudi que dedica a analitzar els trets més definitoris de l'obra de Trabal, assenyala «l'arbitrarietat del gènere», així com «l'absurd i l'irreal» (1989: 130) de les propostes trabalianes, i en ressalta el component humorístic, còmic, que les caracteritza.

Josep Maria Balaguer apunta, en un primer moment, cap a «un determinat tipus d'humor paròdic» (Balaguer 1996: 69) que després es determina en «allò

que modernament coneixerem com a “novel·la auto-reflexiva”» (Balaguer 1996: 84). Aquest fenomen, a més, fa possible la presència d’«una ficció i d’una organització artificial de la realitat en el llenguatge» (Balaguer 1996: 85) i que, tanmateix, en l’article que va dedicar en el catàleg del centenari del naixement de Francesc Trabal acaba per definir com un «joc humorístic» que no dóna una falsa representació de la realitat, sinó que «contribueix a construir representacions que el lector ironitza com a autèntiques per unes raons inherents al gènere» (Balaguer 2001: 13 i 16).

Teresa Iribarren, en el seu estudi sobre literatura i cinema, identifica Francesc Trabal des de la perspectiva de l’humor com a «bandera» i «els codis de la comicitat», fet que li permet «recrear la il·lusió de la realitat» com un «*joc* amb el lector» implícit i de caràcter intel·lectual (Iribarren 2012: 99 i 212).²

Maria Campillo ha centrat l’atenció en l’obra de Francesc Trabal des d’una altra perspectiva, basada en la reconstrucció del context històric i polític dins del qual es dóna, així com les circumstàncies de caràcter social i cultural que en determinen, a grans trets, l’estil i el «tractament avantguardista» de la proposta (Campillo 1979: 108).

Vicent Simbor (2013a), amb l’article «Francesc Trabal: l’aposta pel narrador revoltat», ha estat qui ha plantejat l’obra del sabadellenc en termes d’«ironia genuïna, de ple dret», això és, a partir d’un plantejament que posa de manifest el tractament del narrador treballat com un joc lúdic que somou les bases de la literatura de l’època i que equival a plantejar la novel·la des d’una ruptura de la il·lusió de la realitat i el desvetllament de l’artifici. Concretament, se centra en els recursos i les tècniques de què es val l’autor «per donar una alternativa amb una nova concepció del relat: des del narrador “juganer” [...] fins al narrador francament “infiablable”» (2013a: 250-251). D’aquesta manera, Simbor planteja el joc paròdic de Trabal des de la perspectiva de trencament del relat tradicional realista-naturalista a través d’un seguit de recursos (intertextualitat, conflicte realitat/ficció, paper del narrador, etc.) que recorren cadascuna de les novel·les de Trabal. Tanmateix, els objectius de treball i l’extensió de l’article no permeten un aprofundiment i una anàlisi exhaustiva de la ironia, així com una especificació de tots els recursos que fa servir i que poden ser interpretats des d’una perspectiva irònica.

² La cursiva és de l’autora.

Més recentment, dins del I Congrés Internacional «La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle XX fins a 1939», celebrat a València entre l'1 i el 3 de març de 2016, Francesco Ardolino reflexionà sobre el tema del joc irònic en dues novel·les de Trabal, *L'home que es va perdre* i *Quo vadis, Sánchez?*; i en l'actitud dels dos personatges protagonistes, Lluís Frederic Picàbia i En Sánchez. Tot i que tindrem ocasió de tornar-hi més endavant, convé remarcar l'encert de les propostes d'Ardolino, sobretot en relació a la distinció que fa, seguint Allemann (1978), entre «la ironia com a principi filosòfic i metafísic i la ironia com a element de l'estil literari» (Ardolino 2016: 379), element distintiu també entre ambdues novel·les, a més dels aclariments sobre els errors d'algunes interpretacions anteriors.

Finalment, Jordi Marrugat, al seu article sobre les crítiques humorístiques del Grup de Sabadell en el *Diari de Sabadell*, «Creació crítica, crítica creativa: l'agitació cultural del Grup de Sabadell als anys 1924-1928» (2017), assenyala que

la crítica humorística —sovint en forma de paròdia— de models literaris genèrics —la novel·la, la poesia romàntica i simbòlica, el psicologisme— o concrets —els escriptors avantguardistes, surrealistes i postsymbolistes o Carner i Riba en particular— que exerceixen llibres com *L'any que ve*, [...] *L'home que es va perdre*, *Judita*, [...], només pot néixer dins d'una cultura moderna plenament conscient del paper central que hi té el pensament crític (2017: 226).

Ara, l'autor també incorre en un desordre terminològic i conceptual en barrejar etiquetes, conceptes i gèneres literaris sense definir-los ni delimitar, en definitiva, què hem d'entendre com a «paròdia», i quina relació té amb «la crítica humorística», eix principal de l'estudi.³

En resum, podem concloure que, tot i que hi ha acord a considerar la importància del component irònic en la producció narrativa de Francesc Trabal, les diferents aportacions dels investigadors o bé no han marcat o treballat detingudament el camp d'acció de la ironia, o bé l'han relacionada amb l'humor, la qual cosa ha anat en detriment de la interpretació de la ironia en associar-la a l'absurd i a

³ En una ressenya recent sobre el primer volum de novel·les de Trabal publicat per Quaderns Crema publicada a *Ara*, Pere Antoni Pons també fa veure la narrativa del sabadellenc des de «l'humor desbaratada» i «l'absurd existencial». A més, el crític assenyala que la prosa de Trabal «li surt atropellada i sovint se li amuntega» i que «els arguments són descordats i se li escapen de les mans, cosa que no el preocupa» (Pons 2017).

l'estirabot. A més, com hem pogut comprovar, la bibliografia a què ens hem referit aborda la qüestió de la ironia (o qualsevol altra: humor, paròdia...) sense oferir al lector una definició teòrica prèvia del concepte, amb la qual cosa es crea una ambigüïtat terminològica i interpretativa que condiciona les anàlisis. D'ací, doncs, la necessitat de desenvolupar en profunditat aquesta qüestió, això és, basar l'anàlisi en unes bases teòriques solvents que puguin garantir uns resultats fonamentats i fiables, tenint en compte l'evolució de la interpretació del concepte fins al moment actual.⁴ Ara bé, dins d'aquest camp, hem de distingir dues aportacions coincidents amb l'enfocament que donarem en aquesta tesi i punts de referència en l'estudi de la narrativa trabaliana des d'aquest punt de vista irònic, les de Vicent Simbor i Francesco Ardolino. Ambdues investigacions s'emmarquen dins el pla de treball del projecte d'investigació *La ironia en la literatura catalana desde el «Modernisme» hasta 1939* (FFI2013-41147-P, Ministerio de Economía y Competitividad) del Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València, ampliat amb diversos professors d'universitats catalanes i estrangeres.⁵ Aquesta tesi també se situa dins d'aquest projecte.

Hem distribuït aquest estudi de la ironia en l'obra narrativa de Francesc Trabal en tres parts clarament diferenciades. En el primer apartat d'aquesta tesi, de caràcter teòric, presentarem aquelles investigacions que, des d'un o altre enfocament, resulten d'especial rellevància en l'estudi de la ironia. Ho farem a partir d'una anàlisi dels diferents tipus d'ironia que aplicarem més endavant, això és, la ironia textual (dins la qual considerarem la ironia verbal, la ironia de situació i la ironia del narrador), la ironia metaficcional i la ironia hipertextual (paròdia i pastitx).

Així mateix, hem de tenir en compte que el projecte literari de Francesc Trabal s'origina a partir de les circumstàncies socials i culturals que també van motivar l'aparició del conegut com a Grup de Sabadell l'any 1918. L'objectiu d'aquesta colla de joves benestants, entre els quals trobem el mateix Trabal, és precisament el

⁴ Un darrer exemple: en la recent publicació del primer volum de les novel·les de Francesc Trabal per Quadern Crema (2017), la contraportada descriu Trabal com un «narrador agosarat i brillant, [...] d'una modernitat intemporal». A més, apunta que «hi va saber copsar, amb una ironia sagaç i un humor sovint absurd i corrosiu, la buidor i la insatisfacció en les relacions humanes dins la societat benestant de principis del segle XX, amb un estil elegant que combina el millor del classicisme i de l'avantguarda».

⁵ Els membres d'aquest grup investigador són Francesco Ardolino, Ferran Carbó, Brad Epps, Eberhard Geisler, Carme Gregori, Mònica Güell, Jordi Malé, Patrizio Rigobon, Ramon Xavier Rosselló, Vicent Simbor i Magí Sunyer.

de construir uns models i unes infraestructures culturals modernes a Catalunya que s'allunyen de la tradició predominant, fortament marcada per un provincianisme jocflorallesc d'arrel renaixencista que ocupa gran part dels espais de la vida cultural sabadellenca. És per això que, en el segon bloc, hem volgut repassar la importància del projecte cultural d'aquest Grup de Sabadell des dels orígens, amb la publicació de *L'any que ve*, primera aventura literària de Francesc Trabal i manifest programàtic de la Colla fins a la desfeta d'un projecte cultural basat en l'equilibri entre l'humor i l'activisme cultural i l'aparició de la veu de Trabal com a escriptor. El darrer apartat, el més extens, està dedicat a l'estudi i l'anàlisi de la ironia en les set novel·les de Francesc Trabal, ordenades cronològicament segons la data de publicació: *L'home que es va perdre* (1929), *Judita* (1930), *Quo vadis, Sánchez?* (1931), *Era una dona com les altres* (1932), *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933), *Vals* (1935) i *Temperatura* (1947). Amb la voluntat d'aplicar la nostra recerca teòrica a un corpus delimitat, hem d'advertir que l'estudi de la ironia d'aquesta tesi se centra específicament en l'obra novel·lística del sabadellenc, de manera que hem deixat fora els contes i els articles publicats per l'autor, els quals abracen un període històric ampli que va des de l'any 1924, des de les diferents capçaleres del *Diari de Sabadell*, fins el 1947, moment en què, ja a l'exili, Trabal publica a les revistes sud-americanes *Germanor* (Xile), *Catalunya* (l'Argentina) i *La Nostra Revista* (Mèxic).⁶ Les referències a aquests escrits, doncs, només apareixen al nostre treball en relació a algun dels elements estudiats en cadascuna de les novel·les.

L'experimentació novel·lística de Trabal no ha gaudit fins ara d'una atenció que permeta explicar amb profunditat el funcionament de la poètica irònica que li és pròpia amb un abast tan ampli com el que ara ens proposem. Jordi Pinell (1983: 92), advertia, en adreçar-se als estudiosos que havien catalogat l'obra de Trabal des d'una visió pejorativa o reduccionista, que, «qui l'ha denigrada, certament, no l'ha compresa». Ara, amb la distància i la perspectiva necessàries per a abordar una nova revisió d'una de les aportacions literàries més reeixides del nostre període de preguerra, a través d'aquest estudi volem posar de relleu i ajudar a comprendre el Trabal menys estudiat, el Trabal irònic.

⁶ Actualment, existeixen tres publicacions que recullen una selecció dels articles i contes publicats per Trabal, totes publicades per la Fundació La Mirada: BACH, M. (ed.) (1985): *De cara a la paret*; BACH, M. (ed.) (2003): *Contes, arguments i estirabots*; i CAMPILLO, M. (ed.) (2011): *Els contracops de l'enyorança. Escrits de l'exili*.

1. El concepte d'ironia. Aproximació teòrica, metodologia i objectius

La ironia ha tingut múltiples lectures i interpretacions al llarg de la història, motiu pel qual ha sofert canvis i ha gaudit de diferents graus de consideració per part dels estudiosos que han volgut referir-s'hi. És, per tant, un concepte multiforme que ha vist modificat el sentit i l'abast segons l'època en què s'ha estudiat. La dificultat teòrica de definir de manera concreta la ironia, recorda Pere Ballart (1994: 22) rau en el fet que és un element amb una descodificació no del tot resolta, ja que aquesta pot residir «en la intención del emisor, en el trabajo interpretativo del receptor, con algo que existe de hecho como señal inscrita en el texto mismo, o bien con una proteica entidad que recubre todos esos ámbitos y en todos puede ser descubierta». Aquesta dificultat interpretativa, unida al caràcter intel·lectual que gran part dels estudiosos hi atribueix, compliquen en gran mesura el tractament del concepte més enllà de la definició tradicional, segons la qual hom diu el contrari del que pensa. Hutcheon (1994: 122) també destaca la importància de la pragmàtica en l'anàlisi de la ironia i argumenta que el concepte comporta certes destreses deductives. La primera, semàntica, se centra en el receptor, el qual ha de detectar i reconèixer la incongruència entre allò que es diu i allò que no es diu. La segona, de caràcter pragmàtic, implica que el mateix receptor també ha de deduir la intenció i el propòsit comunicatiu de l'enunciador. Finalment, la tercera es troba en el nivell de desenvolupament cognitiu social, és a dir, en l'habilitat d'inferir el coneixement compartit de l'enunciador i el receptor del missatge, així com l'actitud de l'enunciador respecte del que diu.

Per tant, si aspirem a estudiar el component irònic en la narrativa trabaliana és necessari un repàs previ del conjunt de referents teòrics que han provat de definir-ne i situar-ne els límits. Per això, el nostre recorregut ocuparà gran part dels

moments històrics precedents, des dels postulats propis de l'hel·lenisme, moment de naixement del concepte, fins a les propostes que actualment aporten els estudiosos més recents. Dins d'aquesta multiplicitat d'interpretacions de la ironia, volem destacar ara l'aportació de Pere Ballart (1994), el qual li atribueix un principi estilístic de contrast que permet sistematitzar-la en tres grups, la diferència específica dels quals és l'establiment d'aquest contrast argumentatiu entre plans de significació molt diversos. Així, Ballart distingeix entre les ironies de contrast en el text, les ironies de contrast entre el text i el context comunicatiu (que ací desenvoluparem a partir de la definició del concepte de metaficció) i les ironies de contrast entre el text i altres textos, dintre les quals situa la paròdia, entesa com a qualsevol tipus d'imitació. Des d'aquest punt de vista —el del contrast— enfocarem la nostra aproximació teòrica, amb una focalització al concepte d'ironia textual (dins la qual considerarem la ironia verbal, la ironia de situació i la ironia del narrador), la metaficció i la hipertextualitat (paròdia i pastitx).

1.1. Una mirada clàssica: la ironia com a trop

La nostra revisió s'inicia en la tradició grecolatina i, més concretament, en el context del teatre clàssic, des d'on la ironia s'entén com un joc dialèctic entre un fals «savi», això és, un personatge que fa veure que sap i que en realitat no sap, i un fals «babau», el qual fa veure que no sap però que és qui vertaderament compta amb el favor de l'audiència i assoleix l'èxit de l'acte comunicatiu. Per tant, es tracta d'una lluita «entre presunción y astucia, entre ingenuidad y disimulo» (Ballart 1994: 40), relacionada amb els termes d'*eironeia-eiron* i d'*alazoneia-alazon*; i d'una interpretació que entén el concepte com un trop, això és, com una mera figura estilística.

Aristòfanes, en *Els núvols* (V aC), es burla d'Eurípides i, particularment, de Sòcrates, la dialèctica del qual és emprada amb astúcia per eludir els seus compromisos com a ciutadà: faltar a tots els seus deures, burlar-se dels vells, etc. El component que reuneix dins d'una mateixa impressió les tècniques discursives sofista i socràtica, segons l'apreciació d'Aristòfanes, se situa en el fet que ambdós filòsofs «ensenyen dues classes de discursos: un de just, qualsevol que sigui, i un altre injust: amb el segon d'aquests afirmen que poden guanyar fins i tot les causes més iniquès»

(Aristòfanes 1994: 15). Aquests dos discursos entronquen directament amb l'actitud de l'*alazōn*, vanitosa i en el fons estúpida, de qui fingeix unes aptituds que està molt lluny de posseir; i, d'un altre costat, l'*eiron*, posseïdor d'un tarannà en aparença desvalgut però que amaga el seu joc per mitjà d'estratagemes sinuosos.

Serà Sòcrates, filòsof conservador dels valors morals però innovador en la definició d'aquests en relació a la raó, qui s'erigirà com a representant primer del concepte d'ironia. Els seus diàlegs, construïts sobre els fonaments del relativisme dialèctic, juguen, com el fet teatral, a ser i semblar. Així doncs, davant el sofista que vol fer veure que sap, Sòcrates fa veure que no sap, amb la qual cosa albira, per una banda, el caràcter dissimulat i entremaliat de l'ironista, sempre disposat a trobar alguna prova que altere el conjunt de la discussió; i, per una altra, la importància d'un públic que aprecie aquest joc intel·lectual i siga conscient que el riure ve provocat precisament pel contrast entre realitat (allò que realment es coneix) i aparença (Ballart 1994: 43). En altres paraules, «Socratic irony has also been viewed as a particular form of conversation in which one participant feigns ignorance in order to expose the ignorance of his interlocutors» (Barbe 1995: 62). Tanmateix, cal tenir en compte que, a més d'aquest significat assenyalat, la ironia socràtica també «denotes a discrepancy between appearance and an assumed reality and shares the element of duality with other types of irony» (Barbe 1995: 62). Plató, fidel deixeble de Sòcrates, dilucida en el seu mestre aquesta dualitat *eiron/alazōn* quan el fa parlar de la següent manera:

Tanmateix, de més savi que aquest home bé ho sóc, perquè ningú dels dos no sap res de bo; però mentre ell es pensa saber alguna cosa, no sabent res, jo, com que no sé res no em penso saber. Sembla, doncs, que jo sóc més savi que ell en aquesta mica: que el que no sé, tampoc no em penso saber-ho. (Plató 2008: 51).

Aristòtil d'Estagira (384-322 aC), considerat el fundador de la Retòrica, també dedica un espai de comentari i reflexió al voltant de l'*eironeia* com a conducta ètica quotidiana en els seus tractats. A diferència de Demòstenes i Teofrast, els quals veien la ironia com una conducta social poc recomanable, hipòcrita i amoral, Aristòtil eximeix l'ironista de culpabilitat moral, alhora que n'admet l'ús dins l'oratória, la

literatura i, fins i tot, la filosofia. Tanmateix, al llibre II, on parla del poder de les passions, la ironia es presenta com una mostra de desdeny i falta de respecte que desperta ira i desconfiança en els altres. La concepció de l'*eironeia* i de l'*alazoneia* d'Aristòtil (1985: 175) en termes de distància amb la veritat fa veure l'*alazon* com a posseïdor d'una pretensió veraç exagerada; per contra, interpreta l'*eiron* des d'una realitat tan subestimada que esdevé burla. Aquestes consideracions fan veure en Aristòtil una condemna de les representacions més barroeres de la ironia que, alhora, va unida a la *peripeteia* o gir brusc dels esdeveniments que frustra les expectatives del receptor.

D'altra banda, Ciceró també tracta el fenomen de la ironia al llibre II del seu *De oratore*. El filòsof romà considera que el bon orador ha de saber produir i experimentar emocions com l'humor i l'enginy i, per això, farà ús de recursos verbals humorístics, com el de la ironia, entesa des de dos punts de vista: com una *inversio* o ús d'una paraula amb un significat contrari; o com una *dissimulatio* o dissimulació, en què l'orador té pensaments diferents dels que comunica. En aquest cas, però, Ciceró al·ludeix a la ironia «as a mere figure of speech» i «as a pervasive habit of discourse» (Knox 1961: 5), de manera que expandeix el concepte d'ironia i el defineix com «not only saying the opposite but also saying something different» (Barbe 1995: 62).

Finalment, Quintilià, hereu de les idees ciceronianes, entén la ironia dins *Institutio oratoriae* (llibre VIII) com una *inversio*, entesa ara en termes d'al·legoria:

La alegoría, que interpretamos inversión, muestra una cosa en las palabras y otra en el sentido, y también a veces lo contrario [...]. Pero la alegoría sirve también frecuentísimamente para los pequeños ingenios y para el lenguaje cotidiano. [...] Pero aquel tropo en que se muestran cosas contrarias es ironía: llámanla irrisión o mofa; la cual se conoce, o por el modo de decir, o por la persona, o por la naturaleza del asunto. Pues si alguna de estas cosas no se conforma con lo que suenan las palabras, claro está que se quiere decir una cosa diversa de lo que se dice (Quintiliano: 2004: 78).

En realitat, però, per a Quintilià, la ironia era tant una figura de sentit com un trop. Figures i trops eren conceptes molt pròxims i ambdós donaven a entendre el contrari del que hom deia, a més d'afegir-hi força expressiva. La diferència

era que la ironia com a figura afectava tot el sentit de l'expressió (com l'al·legoria, l'èmfasi, la sinècdoque i la hipèrbole), mentre que la ironia com a trop afectava una paraula en concret (com la metàfora o la metonímia) (Quintiliano 2004: 94). En resum, les definicions tradicionals consideren de manera descriptiva l'ús oral de la ironia, la qual, a més, demostra un propòsit múltiple: en primer lloc, el propòsit de la ironia es descriu com un menyspreu a la crítica, a l'humor i a la lloança. Els receptors reconeixen la ironia perquè se n'adonen d'alguns senyals que semblen incongruents amb el to general de la situació o el context, de manera que és necessari un coneixement previ del caràcter del subjecte per entendre la ironia. Així, els receptors que no identifiquen aquests senyals són els enganyats. Tanmateix, la ironia no es limita a un ús exclusivament verbal, sinó que pot ser definida també com una actitud. Els emissors poden ser pretensiosament irònics a través de la intenció, dient el contrari del que pensen o dient quelcom diferent del que pensen.

La lectura de la ironia com a trop no es localitza íntegrament en l'època clàssica. Al llarg de la història i fins a l'actualitat, molts estudiosos i investigadors han seguit aquest corrent i han plantejat la ironia des d'aquesta perspectiva, afegint-hi algun matís o posant l'èmfasi en algun tret específic. En la nostra anàlisi, tot i que generalment s'allunyen del valor que atorguem ací a la ironia, és interessant referir-les perquè introdueixen trets que són coincidents amb la nostra interpretació del concepte.

Per exemple, Vladimir Jankélévitch, en el seu llibre *L'ironie ou la bonne conscience* (1950 [1936]), comença a veure-hi un caràcter que va més enllà de l'humor, entès en el sentit més general. Segons el filòsof francès, la ironia «*joue avec le danger*»⁷ (Jankélévitch 1950: 1) i, doncs, també es planteja des d'un distanciament del discurs propi, la qual cosa permet posar en relació allò que hom diu amb tot allò que no diu o, encara millor, que es diu en altres llocs per altres i per un mateix. Aquest escepticisme inevitable —l'ἐποχή— provoca una renúncia a tota afirmació o negació categòrica, que l'estudiós associa amb la consciència irònica. Així, en la mesura que la ironia és concebuda com un moviment que defuig els universalismes, es tracta d'un moviment especialment dirigit a posar en suspens judicis o creences. La ironia, doncs, només té un sentit ple si es planteja com a contrari d'aquesta ἐποχή; és a dir,

⁷ La cursiva és de l'autor.

com a moviment d'autoconsciència, de suspensió de les pròpies creences (Jankélévitch 1950: 13).

Jankélévitch recupera la definició tradicional del concepte i defineix la ironia com un recurs retòric, com una al·legoria, «car elle pense une chose et, à sa manière, en dit une autre. Notre langage est naturellement allégorique ou pseudologique, entretenant avec la pensée qu'il a soi-disant charge d'exprimer une relation complexe et plus ou moins médiata» (Jankélévitch 1950: 32-33). En altres paraules, Jankélévitch accepta la lectura de la ironia com «une bonne conscience ludique [...] retorse et médiata qui s'impose à elle-même l'aller et retour jusqu'à et depuis l'antithèse» (Jankélévitch 1950: 44).

L'estudiós identifica la forma natural de la ironia amb la lítote i no pas amb la simulació *per contrarium*, amb la qual cosa «l'ironie opère, comme toute pensée parfaitement maîtresse d'elle-même, a *fortiori*» (Jankélévitch 1950: 70). Això implica, per exemple, una atenuació de l'emissor enfront del receptor cap a una postura més reflexiva i intel·ligent. Així doncs, l'al·lusió, la suggestió o fins i tot el silenci del personatge de l'ironista es desenvolupen dins de l'esperit de l'ironitzat en un sentit ple i l'ajuden a «soulever le sens avec le levier du signe» (Jankélévitch 1950: 81), això és, desxifrar la dualitat plantejada i, doncs, extraure'n el significat subjugat.

L'humor és vist ara com un acompanyant fidel de la ironia que fa visibles les mancances i imperfeccions de la realitat, amb la qual cosa permet aquesta visió còmica:

Comme le jeu encore, l'ironie implique le battement dialectique, le rebroussement et la médiation. Mais le « jeu » tout court n'est au service de rien : ayant sa finalité en lui-même, il n'est pas orienté vers quelque chose d'autre ; il n'a pas d'intention, il n'est pas aimanté par une fin transcendante ; ce qu'on exprime quand on le dit désintéressé. Le jeu est pour rire et pour le plaisir (Jankélévitch 1950: 47).

Al capdavall, aquesta simbiosi entre ironia i humor plantejada per Jankélévitch és vista com un revulsiu necessari per a l'ésser humà, com un principi de mesura i d'equilibri que ha d'explicar el sentit de la realitat circumdant: «“Humoriser”, c'est ironiser [...], reconduire l'esprit à sa propre vérité et dissoudre les anti-

nomies ironiques à sa propre vérité et dissoudre les antinomies ironiques dans l' "éther bleu" de la fausse frivolité» (Jankélévitch 1950: 160).

La ironia és, doncs, per a Jankélévitch un principi que allibera l'emissor del seu orgull i redueix l'impacte de sorpreses i decepcions a través del joc amb la realitat. De fet, la inversió d'aquesta realitat és la permet posar en valor allò que realment és: ridícula per massa seriosa. És per això que acaba dient que

l'ironie, c'est l'inquiétude et la vie inconfortable. [...] L'ironie proteste contre le rationalisme statique et rend hommage à la temporalité de la vie ; l'ironie dit à sa manière que toute l'essence de l'être est de devenir, qu'il n'y a pas d'autre manière d'être que de devoir-être, que la conscience est le contraire d'une chose (Jankélévitch 1950: 168).

L'interessant de la teoria de Jankélévitch rau, però, en la interpretació que fa de la ironia com un joc en què el lector ha d'assumir un paper actiu, és a dir, la ironia «sollicite l'intellection; elle éveille en l'autre un écho fraternel, compréhensif, intelligent. [...] L'ironie est un appel qu'il faut entendre ; un appel qui nous dit : complétez vous-mêmes, rectifiez vous-mêmes, jugez par vous-mêmes!» (Jankélévitch 1950: 55). Així doncs, el receptor és l'encarregat de desxifrar el desdoblament provocat per la dualitat innata de la ironia i, així, arribar a entendre-la.

En aquesta línia, és pertinent destacar també l'aportació de Jonathan Culler, qui ressalta el paper del lector com un subjecte actiu en el procés de reconstrucció de la ironia que, al capdavall, és qui ha d'aportar el sentit final del text. Culler entén la ironia com un joc intel·ligent que requereix un bagatge cultural determinat que ajude a captar i a interpretar el mecanisme d'una forma correcta. El lector és, doncs, «quien debe completar, reordenar, introducir los signos [de la literatura] en el dominio de la experiencia» (Culler 1978: 369).

D'una altra banda, Hans Robert Jauss, encara que no tracta el concepte d'ironia amb profunditat, al seu *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977)⁸, tria com a base de la seua tesi la recuperació de les categories funcionals de *poiesis*, *aisthesis* i *catharsis* i classifica els nivells d'identificació entre el lector i l'heroi en

⁸ Citarem des de la traducció al castellà: JAUS, H. R. (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.

cinc tipus interconnectats. Així doncs, l'estudiós alemany també defineix aquests conceptes de la tradició estètica a partir de les interpretacions que en dóna el món clàssic, tot i que admet que aquests tres conceptes han adoptat en l'actualitat una ampliació que els relaciona amb altres funcions, raó per la qual és necessari aprofundir, entre d'altres aspectes, en la interpretació dels models de l'heroi en relació a la darrera categoria, el plaer catàrtic.

La proposta de Jauss comprèn, doncs, cinc models interactius d'identificació amb l'heroi: la identificació associativa, mitjançant la qual el lector assumeix una funció activa com a membre d'una comunitat lúdica i l'obra és plantejada com un joc amb unes regles que tothom ha de seguir; la identificació admirativa, actitud estètica que té a veure amb la imposició de noves tendències del gust o de la moda, la interacció i la transformació que produeixen certs models literaris en la conducta privada o social i l'adquisició de models personals que simbolitzen o estimulen la consolidació d'identitats col·lectives; la identificació simpatètica, això és l'empatia o la compassió que sent el lector davant un heroi que pateix i que, per tant, esdevé alhora imperfecte i quotidià —real— per a qui el llegeix; la identificació catàrtica, mitjançant la qual l'espectador (o el lector) i l'heroi es vinculen a través d'un fenomen emocional que provoca un alliberament de l'ànima; i, finalment, la identificació irònica, basada en el trencament explícit de la il·lusió literària amb la intenció d'allunyar el lector de l'objecte estètic i, per contra, provocar una reflexió estètica i moral necessària per a qüestionar la pròpia actitud estètica.⁹

Així, la identificació irònica, segons l'estudiós alemany, «libera de la identificación admirativa al lector, que puede reírse del comportamiento del héroe ante una anomalía que, bajo el signo de la seriedad épica, le habría impuesto respeto» (Jauss 1984: 284). En definitiva, estem al davant d'un antiheroi que, més enllà de les convencions que hom li atribueix, posa de manifest que el model ha perdut la validesa i, doncs, només és reproduïble a través de la ficció. Aquest nou procediment, accentuat per les diferents propostes literàries del segle passat, cedeix un nou prota-

⁹ Pere Ballart (1994: 257) identifica en aquesta definició quatre característiques que reconeixen, almenys, una sèrie de constants, malgrat la indefinició del concepte d'ironia: «(1) la *frustración* ulterior de una expectativa abierta previamente; (2) la *oscilación* entre los niveles contrapuestos de apariencia y realidad; (3) el *distanciamiento* consiguiente del receptor, y (4) el *cuestionamiento* de las convenciones literarias y hasta de la propia actitud en tanto que lectores». Tanmateix, Jauss només se centra a desenvolupar aquest darrer aspecte.

gonisme al lector, el qual ha d'emplenar el dèficit creat per l'heroi «incomplet» o, directament, n'ha d'assumir el paper actiu dins l'obra. Aquest canvi de mires és interpretat per Jauss de manera negativa, ja que pot arribar a fer desaparèixer el plaer estètic i provoca que «la ironía de la identificación rechazada cae en un vacío comunicativo», precisament perquè el lector ha d'obviar el seu paper de subjecte pacient o d'oient i, per contra, «se identifica, del modo más perfecto pensable, con el procedimiento literario» (Jauss 1984: 291).

Les aportacions de Paul de Man a l'entorn de la ironia, aplegades a l'article «The Rhetoric of Temporality» (1983) i, de manera més extensa, al llibre *La retórica de la ironía* (1996), se centren a considerar el concepte, com ho fa també Jankélévitch, com una consciència lúcida i interpretada de la distància que separa les experiències reals de la comprensió posterior. De Man estableix un lligam entre ironia i al·legoria per definir la primera com una discontinuïtat entre el signe i el significat —d'acord amb l'arbitrarietat innata del llenguatge—, tematitzada a través del signe. L'actitud irònica, doncs, naix d'un desdoblament del jo que fa ús de la ficció per tenir autoconsciència i, en darrera instància, explicar-se: «absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself» (De Man 1983: 216).

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) també ha defensat aquest plantejament de la ironia com a trop, com a antífrasi. Al seu article, titulat precisament «L'ironie comme trope», l'estudiosa dissenya la ironia com un gir semàntic basat en la classificació retòrica tradicional, una figura definida per l'esclatxa entre el sentit literal i el figurat, com una manera d'expressar el contrari del que pensem. Aquesta definició tan precisa es torna problemàtica en el moment en què un cas concret llegit com a irònic no mostra clarament cap inversió de significat codificada. Així, malgrat que Kerbrat-Orecchioni reconeix l'existència d'ironies més enllà d'aquelles que funcionen com a antifràstiques, les considera com a indicadors d'ironia situacional, no com una ironia purament verbal. En la seua opinió, només pot ser considerada com a realment irònica la declaració en què ja existeix dins la situació descrita una forma de contradicció o de paradoxa. En altres paraules, es tracta d'un enunciat el qual descriu una situació, exacte des del punt de vista informatiu, que, tanmateix, s'inclina a un

tipus d'inconsistència extralingüística, independentment de la descripció verbal (Kerbrat-Orecchioni 1978: 17-18). Tanmateix, Kerbrat-Orecchioni també en destaca la importància de l'aspecte pragmàtic, punt convergent dels distints significats del terme «ironia», dins d'una anàlisi més complexa que, tot i que no és assumida per l'estudiosa per la complexitat que presenta, distingeix entre la burla, la ridiculització i la distància irònica.

1.2. La ironia romàntica

Amb l'arribada del Romanticisme, la ironia experimenta una expansió espectacular en el marc filosòfic i, com destaca Ballart (1994: 67), «se coloca en el centro mismo de la relación entre el creador y su obra, explicándola y fijando sus límites a la par que tratando de abolirlos». Un canvi que afectarà notablement la línia d'interpretació de la ironia, la qual passarà de ser considerada un trop —una figura retòrica que modifica el sentit propi d'un mot per emprar-lo en un sentit figurat, com la metàfora o la metonímia— a entendre's dins d'un ordre més elevat, el de la modalitat discursiva, amb un camp d'acció que afecta la totalitat del text.

Els plantejaments teòrics atribuïts a la ironia que s'havien desenvolupat en Occident després de la caiguda de l'Imperi romà havien alternat apreciacions diverses que tenien a veure amb la recepció del concepte com una actitud contrària a la raó i a la realitat o com una mera estratègia verbal per a confondre el contrari. Ara, el moviment aparegut a l'Alemanya de finals del XVIII com a reacció del realisme de la Il·lustració i el neoclassicisme es proposa essencialment situar el subjecte com a centre d'una realitat paradoxal: per això, en proposar-se una definició de la ironia, Novalis (1987: 234) la definirà així: «Ironía es clara conciencia de la agilidad eterna, del caos lleno e infinito».

El canvi de plantejament és, doncs, revolucionari i afecta no només el tractament teòric de la ironia com a concepte sinó també, i principalment, la manera en què és rebut el fet literari, la qual cosa es fa extensible al paper actiu del lector com a receptor i intèrpret del fet irònic. El tractament de la ficció, ja no com a *mimesis* del món real sinó com a mètode cognitiu, obliga l'obra irònica a explicitar el seu

caràcter relativitzador. Tanmateix, la proposta romàntica sempre buscarà en l'autor un equilibri entre la realitat i la distància amb l'inconscient.

Per a Friedrich Schlegel, paradigma del pensament romàntic i vertader introductor del concepte en l'anàlisi literària moderna, la ironia «n'est pas ici dans la raillerie, elle réside dans la capacité à corriger le subjectif par l'objectif: l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique» (Schoentjes 2001: 101). Malgrat que no comptem amb una definició programàtica del que Schlegel entenia sistemàticament com a ironia, ens en podem fer una idea a partir de la lectura d'alguns fragments del *Lyceum* i de l'*Athenaeum*, la publicació periòdica que va fundar amb el seu germà August Wilhelm i en què van col·laborar Novalis i Schleiermacher. Ara bé, cal tenir en compte que el punt de vista de Schlegel és fonamentalment filosòfic. Com assenyala Schoentjes (2001: 101), les consideracions estètiques i literàries essencialment teòriques estan per sota d'aquest plantejament primer. Diu Schlegel: «La filosofía es la auténtica patria de la ironía, la cual podríamos definir como belleza lógica: pues dondequiera que se filosofa en diálogos orales y escritos, y en general de manera no totalmente sistemática, se debe ofrecer y exigir ironía» (Schlegel 2010: 42).

Schlegel concep la ironia des d'una tradició doble: la tradició retòrica, d'una banda, i la definició que Sòcrates dóna de la ironia verbal, d'un altre. Així, el filòsof alemany també reconeix en la ironia una actitud de contradicció i de crítica, alhora que hi veu un cert grau de dissimulació, tal com la interpretava el filòsof de l'edat clàssica. Mirem quins trets atribueix Schlegel a la ironia socràtica:

La ironía socrática es la única simulación enteramente involuntaria y, sin embargo, enteramente reflexiva. Es tan imposible fingirla como desvelarla. Para quien no la posee permanece como un enigma incluso tras la más abierta declaración. No ha de engañar a nadie, excepto aquellos que la toman por un engaño y que, o bien se regocijan en la exquisita malicia de burlarse de todo el mundo, o bien se enfadan cuando barruntan que ellos también estarían acaso incluidos en la burla. En ella todo ha de ser burla y seriedad, todo lealmente sincero y todo profundamente disimulado. Nace de la unión del sentido del buen vivir y el espíritu científico, del encuentro entre la perfecta filosofía natural y la perfecta filosofía técnica. Contiene y provoca un sentimiento del irreso-

luble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y necesidad de una plena comunicación. Es la más libre de todas las licencias, pues a través de ella se sitúa uno más allá de sí mismo; pero es también la más reglada, pues es incondicionalmente necesaria. Es un muy buen síntoma cuando los que son armoniosamente ramplones no saben en absoluto cómo tienen que tomarse esta continua autoparodia, ahora creyendo y ahora confiando una y otra vez, hasta que la cabeza les da vueltas y toman la burla justamente por cosa seria y lo serio por burla (Schlegel 2010: 108).

La distància des de la qual Schlegel fa veure l'objecte irònic i, per extensió, el fet literari, desfà la concepció d'oposició que caracteritzava la definició de la ironia. En un món ple de contradiccions, l'esperit humà s'esforça inútilment a ordenar el món i trobar-li'n el sentit. En aquest procés d'organització del món, la ironia és la via mitjançant la qual l'artista té l'oportunitat d'aproximar-se a aquest absolut. A través d'aquesta *dissimulatio* socràtica, l'artista es distancia de la realitat i en reconeix el caos infinit:

Sin duda hay también una ironía retórica, que usada con moderación produce excelentes efectos, especialmente en la polémica; mas comparada con la sublime urbanidad de la musa socrática es como la pompa del discurso retórico más brillante comparada con una tragedia antigua de estilo elevado. Únicamente la poesía puede alzarse también desde este aspecto hasta la altura de la filosofía, y no se apoya, como la retórica, en retazos irónicos. Hay poemas antiguos y modernos que, en su totalidad, exhalan por doquier universalmente el divino hálito de la ironía. Vive en ellos una verdadera bufonería transcendental. En su interior, la disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso sobre el arte, la virtud o la genialidad propios en el exterior, la manera mímica al actuar de un buen actor bufo italiano tradicional (Schlegel 2010: 42).

La ironia, doncs, a través d'aquesta «bufonería transcendental», es fa present en l'obra i arriba al lector, el qual ha de ser l'encarregat de descobrir-la i desxifrar-la. Per això, Schlegel interpreta l'ésser humà dins d'una contradicció constant: «Un hombre verdaderamente libre y cultivado debería poder situarse,

a voluntad, en una tesitura filosòfica o filològica, crítica o poètica, històrica o retòrica, antiga o moderna; a su entero arbitrio, igual que se temple un instrumento, a cada momento y en cualquier intensidad» (Schlegel 2010: 55).

La paradoxa i l'antítesi són, per al filòsof alemany, les tècniques que reflecteixen d'una manera més òptima la ironia i el fragment, el gènere més oportú, per la capacitat de síntesi i el dinamisme. Aquestes característiques del fragment permeten «en effet d'exprimer des pensées en opposition de façon discontinue et mobile sans exiger des conclusions rigides» (Schoentjes 2001: 106), vàlid únicament si comptem amb la participació d'un lector actiu que permeti la reconstitució del nou sentit: «Un texto clásico nunca debe poderse comprender totalmente. Pero aquellos que son cultos y que se cultivan deben siempre querer aprender cada vez más de él» (Schlegel 2010: 20). De la mateixa manera que el lector es converteix en un observador crític de la narració i en un “espectador” conscient del caràcter ficcional de l'obra, l'autor també ha de mantenir igualment una distància respecte de la ficció que escriu i, fins i tot, del mateix procés d'escriptura; així, «il ressent sa double nature de créateur d'une part, d'observateur de sa création de l'autre» (Schoentjes 2001: 108).

Schoentjes (2001: 111), al seu estudi *Poétique de l'ironie*, recorda quins són els procediments mitjançant els quals s'articula la ironia romàntica: la ruptura de la il·lusió i el distanciament crític. D'una banda, a través del primer, l'autor revela els artificis de la creació artística, de manera que el lector es veu “envaït” per una veu externa a la ficció que li fa de contrapès i li recorda que no pot llegir la història d'una manera seriosa. Aquesta ruptura de la narració instaura una reflexió crítica sobre la novel·la com a tema central, així com el mateix procés d'escriptura de la ficció. D'una altra, el distanciament crític respecte d'allò que escriu permet a l'autor emetre un judici explícit no solament sobre la il·lusió de la realitat sinó també sobre el seu propi treball o sobre el comportament dels personatges que participen de la ficció. La ironia es converteix així, en una accentuació constant del caràcter fictici, artificial, de tota ficció, més que no pas en una via ambiciosa de reproduir la realitat:

L'art se montre afin de rendre possible une vision renouvelée de la réalité ; l'artiste s'efforce d'établir une vérité originale des choses en minant leur aspect conventionnel, qui passe par leur représentation traditionnelle. Pour renouveler la vision du monde, il aura donc simultanément pour tâche de nier son objet — dans ce qu'il a de conventionnel — et de le recréer. Le recours à l'ironie permet de réaliser le premier moment, nécessaire pour accéder au second : la création originale, libérée des contraintes (Schoentjes 2001: 109).

Aquesta interpretació transformadora de la ironia com una autoconsciència artística és defensada també pel major dels germans Schlegel, August Wilhelm. D'aquesta manera, la ironia demostra la superioritat de l'artista sobre allò que està escrivint i posa de manifest en el text «que, si así lo deseara, podría aniquilar sin piedad esa hermosa ilusión, de tan irresistible atractivo, que él mismo hizo nacer con sus conjuros» (Wellek 1962: 66). Tanmateix, a diferència de Friedrich, aquest entendrà la ironia com una actitud cognitiva, més que no pas una tècnica artística. Així, la ironia és, per August W. Schlegel, «comprender, de forma más o menos clara, que la representación es parcial y exagerada y que en ella hay una gran parte de sentimiento y fantasía» (Wellek 1962: 66).

Tanmateix, la majoria dels plantejaments posteriors rebutjaran la interpretació de la ironia de Schlegel. Ludwig Tieck i Jean Paul, per la seua banda, també insisteixen en la interpretació la ironia a partir d'aquesta ruptura de la il·lusió, associada principalment amb el gènere còmic o, si més no, a una actitud còmica, des d'un plantejament crític. Ara bé, Jean Paul, per exemple, en comparar l'humor amb la ironia, observa que, mentre que el primer constitueix una espècie de «sublime invertido», un encontre entre allò romàntic (l'infinit del subjecte) i la comicitat (la realitat finita), la ironia és, en realitat, un mecanisme retòric i lingüístic —un trop, doncs— i no gaudeix de la universalitat de la comicitat (Richter 1991: 94). Aquesta visió negativa de la ironia serà desenvolupada extensament per Hegel, el qual interpretarà la ironia com una via de desequilibri entre «figura» i «idea», una pèrdua de l'ideal. L'ambigüitat i la indefinició

pròpies de la ironia són les que, al capdavant, impedeix la unió perfecta entre el concepte, la «idea», i la realitat, base de l'estètica hegeliana:

Contra la exigencia de colocar en lo más alto algo substancial, ético, verdadero en y para sí, en segundo lugar se dirige ante todo la consideración formal, cuya alma es la *ironía*. Lo substancial no se convierte en lo principal, sino que otros puntos de vista son antepuestos con agudeza e ingenio ingeniosamente –algo incorrecto, aunque haya que prestarles atención. [...] La ironía trae consigo que nada pueda tomarse en serio, y cuando comienza lo serio nada resulta; los bribones se convierten en gente excelente, y los honestos en bribones (Hegel 2006: 531).

1.3. El segle XX: la ironia com a contrast

La interpretació de la ironia al llarg del segle XX parteix, en primer lloc, del sentiment de frustració i amargor que naix en l'ésser humà a partir de les aportacions teòriques de Marx, de Nietzsche i de Freud, fet que afecta directament la lectura d'una realitat efímera on l'escriptor, en el seu paper de contar la vida, ocupa un espai ínfim i de poca transcendència.

L'existencialisme promulgat per Søren Kierkegaard ja havia plantejat el concepte d'ironia total des d'un plantejament que abraçava els preceptes de la tradició clàssica i les implicacions desenvolupades pels romàntics però que situava la ironia dins de la perspectiva excessivament moral que la relacionava amb la figura de Déu. Kierkegaard, al capdavant, segueix la proposta hegeliana de considerar la ironia com un concepte negatiu, en la mesura que aquest exerceix una influència totalitzadora que pot alterar i desvirtuar per complet el punt de vista del subjecte respecte de la interpretació del món.

La ironia, al segle XX, en canvi, es llegeix des de dues propostes: d'una banda, la que l'entén com un mecanisme de desdoblament no fiable on l'objecte ha de generar una contracció i, per una altra banda, el rebuig que genera aquesta primera definició, perquè no considera les diferents i múltiples manifestacions que pot tenir la ironia. És en aquesta segona línia d'interpretació on situarem el nostre repàs,

ja que considerem que la ironia és un recurs variat i molt sovint difícil de catalogar que es pot produir en una multiplicitat de contextos.

La profusió dels plantejaments relacionats amb el concepte d'ironia obliga a fer una síntesi que ens ajude a delimitar el nostre objecte d'estudi i alhora permeti clarificar en quins termes hem de llegir ara com ara un concepte tan divergent com el d'ironia. Així doncs, traçarem, com hem dit anteriorment, una classificació dels diferents tipus d'ironia que treballarem al llarg de la nostra anàlisi; aplegarem les aportacions dels diferents teòrics que, d'alguna manera, pensem que poden tenir més transcendència a l'hora d'analitzar l'estudi de la ironia en Francesc Trabal. Del que es tracta, al capdavall, és de veure la ironia no com un trop, figura retòrica d'abast limitat en el text i basada principalment en l'antífrasi —dir el contrari del que hom vol fer entendre— sinó com una «auténtica “modalidad literaria”, capaz de superponerse a todo tipo de formas de composición verbal y cauces genéricos» (Ballart 1994: 296), la qual cosa suposa concebre la ironia com un joc mitjançant el qual «el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado» (Ballart 1994: 21). Aquest procés de desxifratge atribueix un paper actiu al lector, el qual té l'encàrrec de resoldre l'entramat interpretatiu d'allò que està llegint. En aquest sentit, entenem, com ho fa Booth (1974: 33), que «reading irony is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask».¹⁰

Parlem, doncs, d'una figuració d'abast estilístic molt ampli, per la qual cosa la nostra anàlisi partirà, en primer lloc, d'una sistematització del fenomen que tindrà en compte com ho fa Ballart (1994), el tipus de contrast provocat per la ironia. Així, distingirem entre tres grans grups d'ironies: en primer lloc, les ironies textuals o, com les anomena Ballart, «ironías de contraste en el texto», és a dir, aquelles en què aquest tipus de contrast que volem assenyalar «se inscribe en la órbita del propio texto, al disponer un desfase irónico entre una parte y otra de la obra, pudiendo entenderse por “parte” tanto un todo expresivo como un episodio, o un esquema lógico de exposición del material» (Ballart 1994: 326). Dins d'aquest grup, distingirem, seguint les aportacions de Booth (1974), Muecke (1969, 1978 [1970] i 1982[1970]) i Ballart (1994), entre dos tipus d'ironies: les ironies verbals i les ironies de situació. Dins d'aquest segon grup distingirem, a més, entre les ironies

¹⁰ La cursiva és de l'autor.

d'esdeveniments o del destí i les ironies dramàtiques. En un segon grup, parlarem de les ironies hipertextuals (Genette 1992 [1982]), això és, la paròdia i el pastitx. Parlem, en efecte, d'un tipus d'ironies que, com diu Ballart, plantegen «un conflicto de valores entre el texto y lo que podría llamarse en sentido lato la serie cultural, instancia que en la mayoría de los casos se concreta en una serie estrictamente literaria y en sus ejemplos más reconocibles» (Ballart 1996: 326).

Aquest diàleg, que nosaltres entendrem des d'una perspectiva hipertextual, posa en relació l'obra amb un altre text o, en el cas del pastitx, amb un gènere o amb un estil i, per tant, n'accentua el contrast enfront l'obra original (Genette 1992). Per acabar, parlarem d'un tercer tipus d'ironies que, en la proposta de Ballart (1994: 348-350), plantegen un conflicte entre l'espai textual i el context comunicatiu a partir de la incorporació a l'obra de recursos, figures o al·lusions que fan veure l'artifici del text i, consegüentment, la condició de ficció de l'obra i que identificarem, d'acord amb les propostes de Waugh (1993 [1984]), Hutcheon (1985a [1980]) i Rose (2000 [1993]), amb el concepte de metaficció.

1.3.1. Les ironies textuals

1.3.1.1. La ironia verbal

L'anàlisi de la ironia verbal ha estat, juntament amb el de la ironia de situació, una de les més prolífiques. De fet, la majoria d'investigadors i estudiosos del concepte, malgrat que inicialment dediquen els esforços a presentar la ironia des d'un punt de vista el més global possible, la majoria finalment acaba tractant únicament la ironia que nosaltres entendrem ací com a verbal. Douglas C. Muecke és encara, gràcies als estudis que ha dedicat a l'anàlisi de la natura i els trets que caracteritzen la ironia, un dels principals teòrics del concepte, precisament per la constant revisió a la qual sotmet la seua interpretació i que podem resseguir gràcies a les distintes aportacions que ha publicat en forma d'estudis o d'articles. L'evolució de les hipòtesis de Muecke a l'entorn de la ironia verbal i situacional són la línia sobre la qual plantejarem també aquest repàs. Tanmateix, donada la transcendència que les seues contribucions

ons han tingut per als estudiosos que, coetàniament o amb posterioritat, han volgut referir-s'hi, serà necessari reprendre algun dels aspectes teòrics que presenta en relació a altres investigadors.

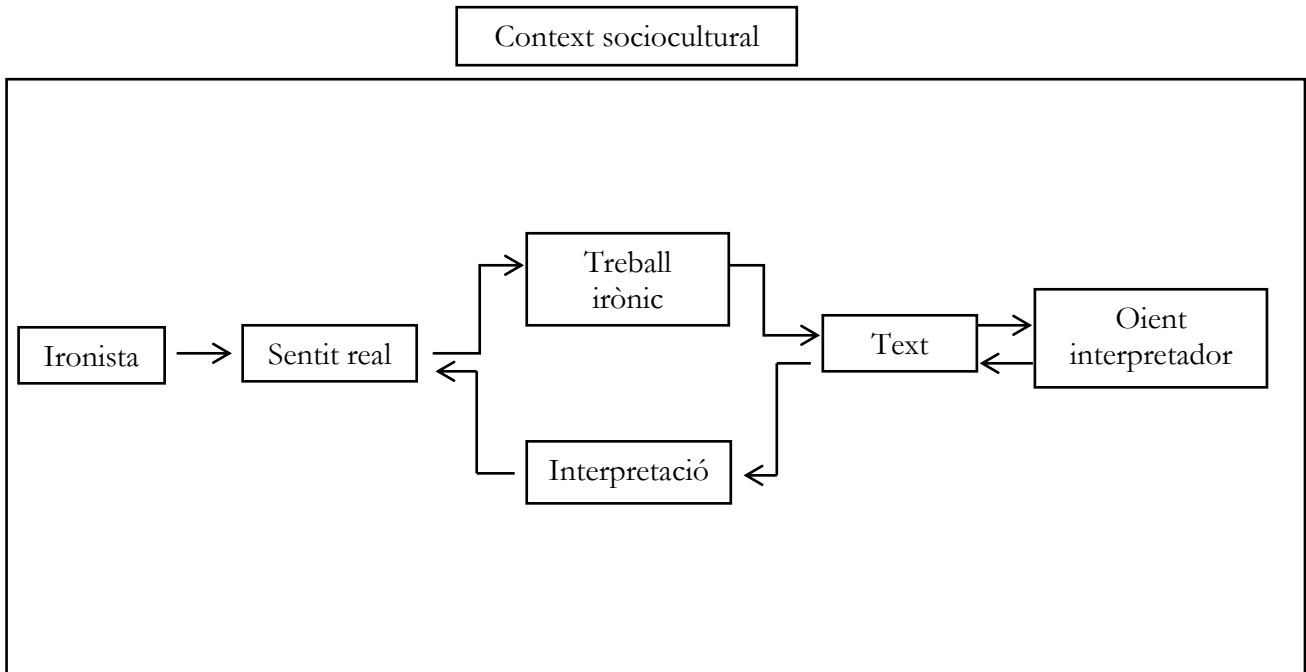
En la primera part del primer volum, *The Compass of Irony*, Muecke, en contra d'aquells que han definit la ironia des de la sàtira o, més encara, a partir de fenòmens com el còmic, el grotesc, l'humor o l'absurd, identifica la ironia, més senzillament, com

the art of saying something without really saying it. It is an art that gets its effects from below the surface, and this gives it a quality that resembles the depth and resonance of great art triumphantly saying much more than it seems to be saying. [...] it is intellectual rather than musical, nearer to the mind than to the senses, reflective and self-conscious rather than lyrical and self-absorbed (Muecke 1969: 6)

Segons l'estudiós, la ironia està formada per tres elements essencials: 1) un fenomen de doble capa o de dos pisos (*double-layered* or *two-storey*), de manera que en el primer nivell, hi ha la situació tal i com la rep la víctima de la ironia o bé tal i com és enganyosament presentada per l'ironista, i en un segon estadi, trobem la situació tal i com apareix a l'observador de l'ironista; 2) qualsevol tipus d'oposició entre els dos nivells, ja siga una contradicció, una incongruència o una incompatibilitat, raó per la qual hom distingeix entre Ironia Simple o Ironia Doble; i 3) un element d'"innocència", segons el qual, la víctima és totalment conscient de l'existència d'un nivell superior que invalida el primer, o l'ironista fingeix no ser-ne conscient (Muecke 1969: 19-20).

Per a Muecke, la Ironia Simple és aquella en què «an apparently or ostensibly true statement, serious question, valid assumption, or legitimate expectation is corrected, invalidated, or frustrated by the ironist's real meaning, by the true state of affairs, or by what actually happens», i la Ironia Doble, «a form of irony in which two equally invalid points of view cancel each other out» (1969: 23-24), dins la qual encara distingeix una segona variant, aquella en què «there is a single victim to whom both terms though contradictory seem equally valid» (1969: 25). A més, especifica que l'objecte de la víctima pot ser no únicament una persona (inclòs el mateix

ironista), sinó també una actitud, una creença, un costum o una institució social, un sistema filosòfic, una religió i, fins i tot, tota una civilització o la mateixa vida (Muecke 1969: 34).

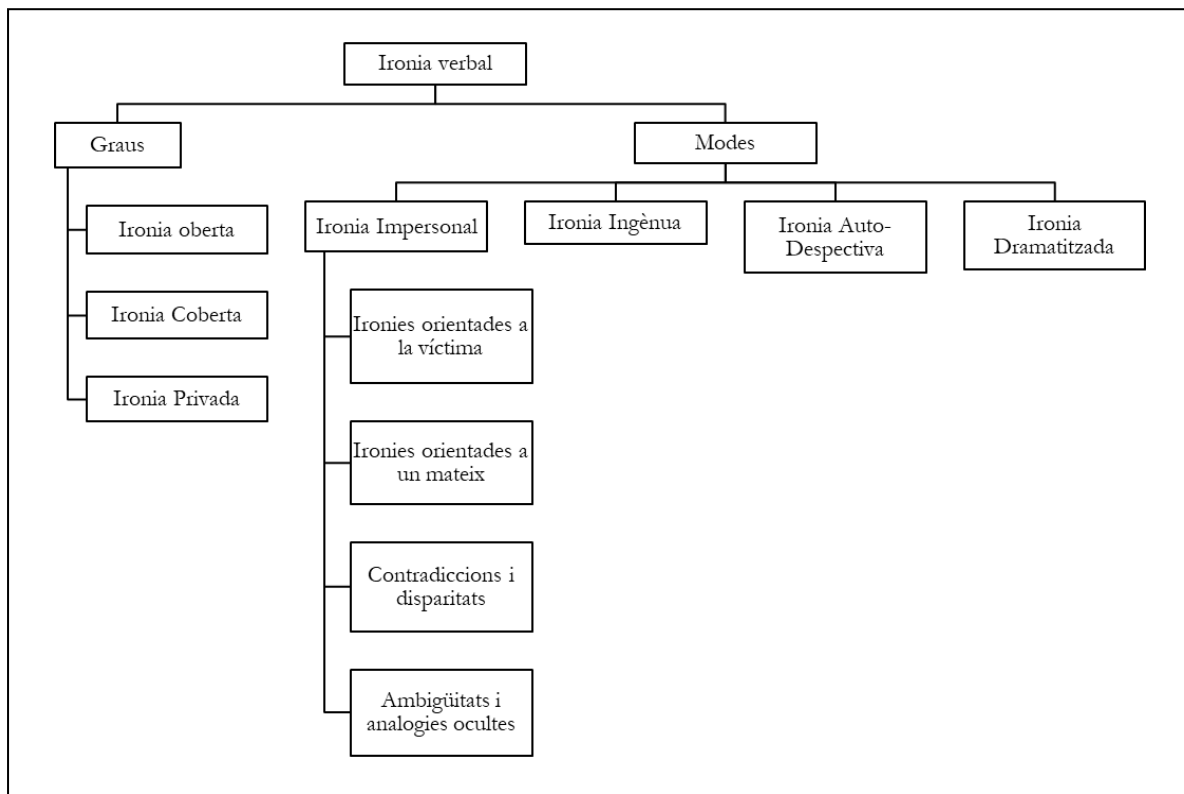


Procés de codificació i decodificació irònica segons Muecke (1982: 41). Adaptació de l'original

L'investigador estableix la diferència entre la Ironia Verbal i la Ironia Situacional a partir del sentit literal o figurat de la ironia. Fixem-nos-hi:

Verbal Irony implies an ironist, someone consciously and intentionally employing a technique. Situational Irony does not imply an ironist but merely 'a condition of affairs' or 'outcome of events' which, we add, is seen and felt to be ironic. In both there is a confrontation or juxtaposition of incompatibles, but whereas in Verbal Irony it is the ironist who presents, or evokes, or puts us in the way of seeing, such a confrontation, in Situational Irony something which we see as ironic happens or comes to our notice (Muecke 1969: 42).

Així doncs, si parlem d'Ironia Verbal, o de 'being ironical', terme que prefereix l'estudiós, ho fem en realitat «about the ironist's techniques and strategies» mentre que, si parlem d'Ironia Situacional, estem referint-nos a «the kinds of situations we see as ironic and also, therefore, [...] the observer's sense of irony, his attitudes, and responses» (Muecke 1969: 43).



Classificació de les ironies verbals segons Muecke (1969). Elaboració pròpia

Muecke defineix la Ironia Verbal com «ways to speaking, writing, acting, behaving, painting, etc., in which the real or intended meaning presented or evoked is intentionally quite other than, and incompatible with, the ostensible or pretended meaning» (Muecke 1969: 53) i hi identifica tres graus (Ironia Oberta, Ironia Coberta i Ironia Privada) i quatre modes (Ironia Impersonal, Ironia Ingènua, Ironia Auto-Despectiva (*Self-disparaging Irony*) i Ironia Dramatitzada), que posteriorment descriu. En la Ironia Oberta, la víctima o el lector, o ambdós, identifiquen immediatament el vertader sentit de l'ironista; la Ironia Coberta és aquella que no pretén ser vista sinó que, per contra, ha de ser descoberta; i la Ironia Privada és aquella que no té intenció de ser percebuda per la víctima ni per ningú altre (Muecke 1969: 54-59). Pel que fa als modes, la Ironia Impersonal és aquella que posa l'atenció en les paraules més que

no pas en la persona, classificades en quatre grans tipus: les ironies orientades a la víctima, les ironies orientades a un mateix, les contradiccions i disparitats que no són classificables dins dels dos grups anteriors (com per exemple, els raonaments erronis o la paròdia); i les ambigüitats i analogies ocultes; la Ironia Auto-Despectiva, més endavant identificada com Ironia de Manera o Socràtica (Muecke 1969: 87), aquella en què el caràcter aparentment ignorant, crèdul, seriós o massa entusiasta de l'ironista sí que esdevé part de la ironia; la Ironia Ingènua, en què l'ironista, en lloc de parlar amb la seua veu, fa servir la d'un ingenu que, per contra, està per sobre de la resta; i la Ironia Dramatitzada, quan l'ironista simplement presenta una situació o un esdeveniment irònic (Muecke 1969: 61-63).

Un cop esclarit el concepte, dins *Irony* (1978 [1970]) Muecke es planteja resoldre les propietats i els factors que el constitueixen. Novament, l'estudiós explica que la natura de la ironia ha d'encarar una sèrie de dificultats, això és, «the diversity of forms that irony may take, [...] the different points of view from which irony may be approached, and [...] the fact that the concept of irony is still evolving» (Muecke 1978: 24). Per això, recorre novament a la distinció entre la Ironia Verbal, aquella en què hi ha «an ironist intentionally being ironical» (tot i que, quan l'ironista fa servir altres mitjans, l'estudiós convé d'anomenar-la Ironia Conductual [*Behavioural Irony*]) i la Ironia Situacional, desenvolupada mitjançant «an ironic situation or event in which there is no ironist but always both a victim and an observer» (Muecke 1978: 28). Més encara, planteja un seguit de característiques que tot fenomen irònic ha de complir:

(i) a contrast of appearance and reality, (ii) a confident unawareness (pretended in the ironist, real in the victim of irony) that the appearance is only an appearance, and (iii) the comic effect of the unawareness of a contrasting appearance and reality (Muecke 1978: 35).

L'estudiós argumenta la distinció entre aquests dos tipus d'ironia:

Verbal Irony raises questions that come under the headings of rhetoric, stylistics, narrative and satiric forms, satiric strategies; Situational Irony, while raising fewer formal points, tends to raise historical and ideological questions [...].

Verbal Irony tends to be satiric; Situational Irony tends to be more purely comic, tragic, or 'philosophic' (Muecke 1978: 50-51).

Muecke també reconeix el paper actiu del lector en el procés d'interpretació de la ironia. Tanmateix, l'ironista gaudeix d'una sèrie d'indicadors que mostraran la seua intencionalitat i que Muecke agrupa en tres procediments: l'ús de recursos irònics, la dissimulació de sentiments de forma positiva o negativa i l'ús de marques que permeten interpretar correctament l'enunciat (Muecke 1978: 48). Per això, ara, als quatre modes que hem analitzat anteriorment, Muecke hi afegeix el sarcasme, precisament perquè «the sarcast's tone so unequivocally conveys his real meaning that there can be scarcely any pretense of being unaware of it» (Muecke 1978: 51).

En el darrer dels llibres, dedicat més específicament a l'estudi de la ironia en la literatura, *Irony and the Ironic* (1982 [1970]), Muecke plantejarà aquests ja tradicionals dos tipus d'ironia des d'unes altres nomenclatures. Així, la Ironia Verbal tindrà el nom d'Ironia Instrumental —ironies en què hom qüestionarà algun valor mitjançant l'ús de la paraula—, i es referirà a la Ironia Situacional amb l'etiqueta d'Ironia Observable —ironies que es desprenen dels fets de la ficció. Aquesta distinció, en realitat fruit de la profusió classificatòria de Muecke, es planteja des d'una perspectiva un tant paradoxal: cercar un denominador comú que explique el fenomen més enllà dels exemples. Així, l'estudiós estableix una sèrie de característiques bàsiques i variables de la ironia. En el primer grup, especifica el contrast entre aparença i realitat (entès, això sí, com una oposició, una contradicció, una contrarietat, una incongruència o una incompatibilitat); la relació entre l'*eiron* i l'*alazon* respecte del grau de comprensió de la ironia; l'estructura dramàtica, això és, el caràcter estimulador per al lector «to reject its expressed literal meaning in favour of an unexpressed 'transliteral' meaning of contrasting import» (Muecke 1982: 39); i el caràcter eminentment lúdic de la proposta. Dins de les característiques variables, l'estudiós, en primer lloc, distingeix entre Ironies Tancades i Ironies Obertes (o Paradoxals). Dins d'aquestes segones, en reconeix dos grups: en el primer grup, la Ironia Còmica i la Ironia Satírica, la realitat de les quals reflecteixen els valors de l'observador; en el segon, la Ironia Tràgica i la Ironia Nihilística, ambdues caracteritzades per una realitat hostil a tots

els valors humans. Així, Muecke atribueix com a característiques variables el principi d'economia segons el qual una ironia fa servir els mínims senyals visibles per crear el major efecte possible; el principi d'alt contrast, això és, la disparitat entre el que era d'esperar i el que realment passa; la posició de l'audiència, si el públic ja sap el resultat o el veritable estat de les coses quan la víctima encara no; i el tòpic, definit com la quantitat d'«emotional capital» (religió, amor, moralitat, política i història) que el lector o espectador ha invertit en la víctima o en el tòpic de la ironia (Muecke 1982: 55).

Finalment, en l'últim capítol, dedicat a desgranar les estratègies mitjançant les quals actua la Ironia Verbal, Muecke considera l'ús antifràstic de la lloança, la hipèrbole, la *reductio ad absurdum*, l'atenuació de defectes per deixar-los al descobert, l'obvietat d'una informació que el lector/espectador coneix, l'explotació satírica dels herois bíblics, l'analogia o la presentació verbal d'una situació irònica.

Wayne C. Booth, en el seu *A Rhetoric of Irony* (1974), se centra a explicar i perfeccionar els processos que ajuden a la interpretació d'un concepte que, «can be “used” or achieved in every conceivable kind of literature» i que «can stand for a quality or gift in the speaker or writer, for something in the work, and for something that happens to the reader or auditor» (Booth 1974: xiv). Tanmateix, únicament se centra en l'estudi de les ironies verbals.

Segons Booth, qualsevol ironia verbal (o ironia estable, si seguim la seua proposta) ha de tenir quatre característiques bàsiques:

1. Una intencionalitat deliberadament irònica, això és, «they are not mere openings, provided unconsciously, or accidental statements allowing the confirmed pursuer of ironies to read them as reflections against the author» (Booth 1974: 5); per contra, les ironies a què es refereix Booth són construïdes amb la voluntat que hom les interprete des d'aquesta única via.
2. Un grau d'ocultació del significat afectiu, de manera que qualsevol enunciat irònic està pensat per a ser reconstruït amb significats diferents dels que semblen expressar a primer cop d'ull; no són simples afirmacions evidents, explícites.

3. Una estabilitat o fixació pel que fa al significat, de manera que «once a reconstruction of meaning has been made, the reader is not then invited to undermine it with further demolitions and reconstructions» (Booth 1974: 6).

4. Una finitud limitada i acotada a l'espai cognitiu del lector, és a dir, la reconstrucció semàntica de l'enunciat irònic, segons Booth, és en certa manera limitada i no respon en cap cas a la voluntat de fer «general claims about the ironic universe, or the universe of human discourse» (Booth 1974: 6). Per tant, l'abast d'aquest tipus d'enunciats se circumscriu a uns límits discurs molt delimitats.

D'altra banda, el procés de «reconstrucció» que el lector actiu ha de seguir per substituir el significat aparent pel vertaderament suggerit en l'enunciat detectat com a irònic també segueix, en la proposta del teòric anglès, quatre passos que es donen de manera simultània i sovint inconscient:

1. En primer lloc, el rebuig del lector al significat literal del text després d'haver-hi localitzat una incongruència textual o entre text i context; en qualsevol cas, però, hem de tenir en compte que parlem d'un significat que «cannot be reconciled with the literal meaning» (Booth 1974: 10).

2. Seguidament, s'enceta la recerca d'interpretacions alternatives i racionals que expliquen el desequilibri, les quals —ja ho adverteix l'estudiós— poden arribar a ser dubtoses, incongruents o, fins i tot, contràries; en darrera instància, només podem considerar aquesta reinterpretació irònica com a inviable si la formulació original no permet una alternativa satisfactòria.

3. La consideració de les creences de l'autor en relació amb l'enunciat que s'analitza és, doncs, necessària, segons Booth, per resoldre'l com a irònic. Per tant, es tracta de determinar d'alguna manera «whether what I reject is also rejected by the author, whether he has reason to expect my concurrence» (Booth 1974: 11).

4. Si aquesta modificació significativa s'ha desenvolupat amb l'èxit, el procés fineix amb l'establiment d'un significat o conjunt de significats segurs, els quals «will necessarily be in harmony with the unspoken be-

liefs that the reader has decided to attribute to [the author]» (Booth 1974: 12). L'acte de reconstrucció finalitza, doncs, amb una creença implícita que contrasta amb allò explícit.

Aquest esquema d'interpretació de la ironia verbal és, a més, essencial per a la identificació correcta de la ironia en relació amb altres procediments literaris que, segons Booth, «say one thing and mean another» (Booth 1974: 21). Hi compara la metàfora, l'al·legoria, la faula i els jocs de paraules. En tots els casos, les figures que es comparen es mostren invàlides en algun dels quatre passos que Booth proposa per a localitzar una ironia estable; la metàfora, perquè no té en compte les creences de l'autor en l'elaboració del nou significat; l'al·legoria i la faula, perquè no substitueixen la lectura reconstruïda per la literal, sinó que hi sumen; i el joc de paraules perquè, en reconèixer el caràcter lúdic de l'enunciat, n'hem de conservar el significat original —superficial— intacte com a part de la reconstrucció.

D'una altra banda, si, com interpreta l'estudiós, «reading irony is in some ways like translating, like decoding, like deciphering, and like peering behind a mask» (Booth 1974: 33), el procés de reconstrucció que ha de permetre interpretar i localitzar la ironia demana del lector «an aggressively intellectual exercise» que només és possible a través de «reserves of tact and experience and even wisdom that are likely at any moment to prove lacking in any of us» (Booth 1974: 44).

Booth proposa una enumeració de causes o «clues» que han d'ajudar el lector a assegurar la localització d'una ironia estable. En són cinc:

1. Una intenció irònica explicitada per l'autor, la qual pot aparèixer en els títols, en els epígrafs o a través d'altres marques complementàries com una afirmació directa del mateix autor, una nota final, etc. A través d'aquests elements, és possible que ens preguntem «how we *know* that the author speaks to us in a more direct tone in them than in his other words» (Booth 1974: 57), la qual cosa ens pot dur, en els millors dels casos i gràcies a la presència d'unes altres pistes, al contrast o xoc que ha de permetre'ns assegurar que allò que llegim pot ser llegit com a irònic.
2. La proclamació com a veritat d'un error que tothom coneix. En efecte, «if a speaker betrays ignorance or foolishness that is “simply incredible”, the odds are comparatively high that the author, in contrast, knows

what he is doing» (Booth 1974: 57). En aquest cas, segons l'estudiós, hem d'atendre l'ús d'expressions populars en contextos significativament contraris; les inversions i els enganys voluntaris a l'entorn de fets històrics; i l'ús de judicis convencionals o creences d'abast general.

3. La contradicció entre fets —en termes de veritat i falsedat— dins d'una mateixa obra, la qual cosa obre una doble possibilitat: «either the author has been careless or he has presented us with an inescapable ironic invitation» (Booth 1974: 61). D'aquesta manera, es presenta una veu que sembla convincent però que interpretem com a falsa arran d'una contradicció en allò que diu; és aleshores quan escoltem la veu correcta, la qual rebutja tot o la majoria d'allò que s'ha dit. Dins d'aquest grup, Booth inclou les ironies dramàtiques, enteses com aquelles que es produeixen «whenever an author deliberately asks us to compare what two or more characters say of each other, or what a character says now with what he says or does later» (Booth 1974: 63). Hi indica dues convencions: el soliloqui i la tècnica epistolar de les novel·les, a través de les quals és possible el rastre d'un personatge «hipòcrita» que només pot ser interpretat des d'una perspectiva irònica.

4. El contrast brusc de diferents estils, això és, si l'estil d'un parlant s'allunya notòriament de la forma que el lector considera que normalment diu o hauria de dir les coses, és possible, diu Booth, que estiguem al davant d'una ironia. A més, fent ús ell mateix d'aquest recurs amb intencionalitat irònica, l'estudiós determina que el vertader contrast estilístic «must be based on recognizing different ways of saying that, in substance, would seem to amount to identical messages» (Booth 1974: 68) i hi estableix una relació amb la paròdia, entesa com un tipus d'ironia en el sentit que «the surface meaning must be rejected, and another, incongruous, and “higher” meaning must be found by reconstruction» (Booth 1974: 72); un procés que, en aquest cas, opera a través de l'estil.

5. El conflicte entre les nostres creences i les que expressa el text, les quals sospitem que tampoc no tenen a veure amb les de l'autor. El procés de deducció, un cop més, passa ací també per l'existència d'una afir-

mació literal basada en supòsits que el lector ha de rebutjar i assegurar-ne els nous límits. L'èxit de la reconstrucció, en aquest cas, està subordinat necessàriament al «degree of sureness one feels about the conflicting grounds on which the conflicting conclusions are built» (Booth 1974: 74).

Wayne C. Booth dedica la darrera part del seu *A Rhetoric of Irony* a l'anàlisi dels graus que caracteritzen la ironia basada en les diferents relacions que autor i lector, i que es poden establir a través de tres variables: el grau de franquesa o ocultació; el grau d'estabilitat en la reconstrucció; i l'àmbit de la "veritat revelada", això és, fins on ha d'arribar el lector en el procés de reconstrucció de la ironia i, sobretot, on ha d'aturar-se.

De la combinació d'aquests tres aspectes, i prenent com a base la proposta de D. C. Muecke a *The Compass of Irony* (1969), l'estudiós aconsegueix distingir entre ironies estables i inestables (si és possible una reconstrucció que permeta la lectura irònica o no); ocultes i manifestes (si expliciten o no el component irònic); i locals i infinites (segons si atenen a observacions restringides i minucioses o, per contra, abasten un camp més ampli).

Pierre Schoentjes, davant la multiplicitat d'aproximacions puntuals al concepte i la diversitat d'opinions generades al respecte, descriu per a la ironia una sèrie de components essencials que es poden situar en quatre dominis: el comportament (la psique i les actituds dels personatges), la situació (la disposició particular dels fets), el discurs (les veus dels personatges) i l'art (les tècniques i els instruments mostrats) (2001: 15-17). Després de presentar els aspectes conflictius que han marcat la dificultat en la concreció d'una definició satisfactòria per a la ironia, Schoentjes combrega amb Muecke en la distinció de dos tipus d'ironies, la ironia verbal —o «ironie dans les mots»— i ironia de situació o situacional —o «ironie dans les choses». A aquestes dues categories, el crític n'afegirà dues més: la ironia socràtica, perquè se situa ben a prop de l'origen del concepte; i la ironia romàntica, perquè considera que és a través dels romàntics que la ironia es trasllada a l'espai de les consideracions estètiques.

Al seu llibre *Poétique de l'ironie* (2001), Schoentjes revisa el concepte d'ironia verbal i hi assenyala l'error d'identificar-la en termes de contradicció, pro-

posta que naix en la retòrica grega amb Aristòtil i Anaxímenes, a través, primer de la preterició (això és, la figura mitjançant la qual hom diu que no parlarà d'una cosa i alhora crida l'atenció de forma negativa) i, seguidament, de l'antífrasi, una de les identifications tradicionals més esteses de la ironia, a partir de la qual hom diu el contrari del que vol dir. L'oratòria llatina de Ciceró i Quintilià és la que distingirà una ironia antifràstica, d'abast limitat en el text i fàcilment desxifrabla, d'una altra ironia, l'al·legòrica, més difusa i difícil de localitzar que expressa una altra cosa del que sembla voler dir, no necessàriament la contrària. Davant l'absència de models d'aquest segon tipus d'ironia, els tractadistes remeten a la figura de Sòcrates per assenyalar que aquest simula el seu pensament i es presenta com a ignorant. Ara bé, Schoentjes fa veure que

force est donc de reconnaître que la notion de contraire est trop restrictive pour définir l'ensemble des ironies verbales ; la réalité de la conversation oblige à rendre compte des exemples où l'ironie repose, plus généralement, sur une contradiction. Dans ce cas, l'ironie peut s'étendre dans le discours et devenir plus difficile à interpréter. À la manière de l'allégorie, l'ironie exprime alors autre chose, mais au lieu de jouer comme elles sur les harmonies, elle joue sur les contrastes (Schoentjes 2001: 84).

Per tant, la lectura a través dels «contraris» potser no és la més adequada a l'hora de llegir —això és, desxifrar— els exemples irònics més clars. Per contra, l'estudiós francès proposa fer-ho des de la tècnica del rebuig per l'alabança (i no al contrari, l'alabança pel rebuig, signe de cortesia). En aquest sentit, afirma que «il manque à la louange par le blâme cet élément négatif ou critique qui est inhérent à l'ironie et que les définitions cherchent à souligner quand elles parlent de plaisanterie ou de raillerie» (Schoentjes 2001: 85). Aquest component negatiu, «indissociable de l'ironie verbal», és el que permet el judici crític de la ironia. I assegura: «c'est d'ailleurs aussi en raison de la direction négative prise par le jugement que la définition de l'ironie faisant appel à la notion de contraire n'est pas réellement satisfaisante» (Schoentjes 2001: 85). En aquest sentit, val a dir, doncs, que «toute la tradition rhétorique met en avant la définition qui privilégie la notion de contraire, même si

les exemples proposés sont presque toujours des cas de blâme par la louange» (Schoentjes 2001: 90) i, per tant, caldria afegir-ho, en termes de contrast.

Pere Ballart, en l'estudi *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994), desenvolupa notòriament el concepte teòric d'ironia aplicant-hi una base teòrica que reuneix, per una banda, els plantejaments dels estudiosos anteriors, a l'hora que n'amplia l'abast i la consideració.

Ballart desenvolupa la seua tesi a partir d'una sèrie mínima i tancada de condicions que tota ironia ha de complir:

1. Un domini o camp d'observació, això és, seguint Muecke, una distinció clara entre allò que és ironia verbal del que és ironia situacional i, consegüentment, una delimitació clara de la línia d'actuació del mecanisme;
2. Un contrast de valors argumentatius, bàsicament, el que es dona entre aparença i realitat;
3. Un determinat grau de dissimulació, en relació al paper que l'ironista assumeix en el text;
4. Una estructura comunicativa específica, que afecta igualment el lector que accepta ingènuament l'enunciat literal i el lector que vol anar més enllà com l'autor que segueix el plantejament dual clàssic *eiron/alazōn* o hi col·loca noves veus conflictives (segon ironista, narratori ingenu, etc.);
5. Una coloració afectiva que té a veure amb el tipus de reacció sentimental que la ironia busca causar en el lector; i
6. Una significació estètica, que té a veure amb l'ús efectiu de la ironia com a via d'alliberament del discurs i, alhora, com a mecanisme compromès amb la mateixa activitat creadora.

Pere Ballart identifica —novament, a partir de les aportacions de Muecke— les ironies verbals com a ironies de contrast en el text, aquelles que tenen el camp d'acció dintre del mateix text, de manera que el contrast es dona entre dues parts del text; a diferència dels altres dos grups: les ironies de contrast entre el text i el context comunicatiu, és a dir, el procés d'escriptura, de manera que es deixa al descobert l'artifici i el convencionalisme de la ficció (motiu relacionat amb el mecanisme de la metaficció, com veurem més endavant); i les ironies de contrast entre

text i altres textos, dintre les quals Ballart hi situa la paròdia, entesa com a qualsevol tipus d'imitació. Més encara, i per al primer grup d'ironies, Ballart segueix el plantejament lingüístic proposat per Louis Hjelmslev i l'aplica a l'estudi de la ironia en la literatura, de manera que planteja l'obra literària des d'un plànol de l'expressió (el discurs) i un plànol del contingut (la història), els quals estan formats respectivament per una forma i una substància.

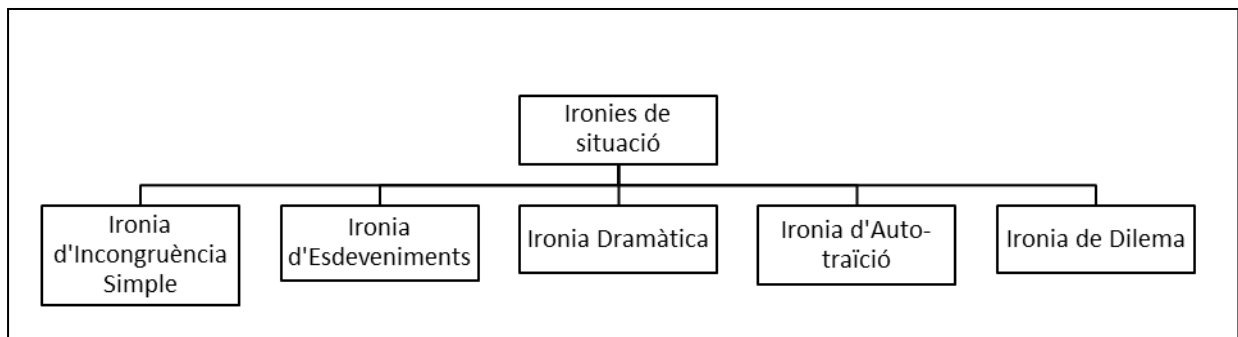
Així, Ballart distingeix entre els contrastos entre la forma de l'expressió («estil» o «trama») i la substància del contingut (realització física del discurs), basats en el desequilibri entre les paraules de l'ironista i el grau d'acceptació del receptor i presents en el text a través de diferents variants retòriques com l'antífrasi, la lítote, la *reductio ad absurdum*, la hipèrbole i el narrador no fidedigne; els contrastos en la forma de l'expressió, ironies que presenten conflictes en els valors connotatius de l'ús de dos o més tons, registres o expressions dissonants entre si, així com aquelles ironies que juxtaposen l'abstracte amb la quotidianitat; i els contrastos en la forma del contingut, és a dir, ironies d'esdeveniments o del destí en què es posa de manifest la contradicció entre dues accions o esdeveniments irreconciliables, o ironies dramàtiques en què un dels personatges de l'acció interpreta erròniament la realitat.

1.3.1.2. La ironia de situació

En el cas de la ironia de situació, com hem comentat anteriorment, a més de la profusió d'estudis i investigacions que s'han dedicat al concepte, hem de tenir en compte també la multiplicitat de denominacions amb què els diferents estudiosos s'hi han referit, segons l'èmfasi en algun dels matisos que la defineixen. Així, és possible trobar-la com a ironia de situació (Muecke 1969: 42-43) o referencial (Kerbrat-Orecchioni 1978: 15-19), però també com a ironia del destí o de la sort, d'esdeveniments, etc., com veurem tot seguit.¹¹

¹¹ Peter Roster (1978: 14), per exemple, hi afegeix la ironia de manera o de caràcter, aquella que es dona «cuando la verdadera naturaleza o manera de ser de una persona resulta estar en contraste dolorosamente cómico con lo que aparenta ser»; i la ironia metafísica o general, definida com «el contraste entre los que espera el hombre de la vida, y lo que de hecho recibe —el contraste entre su búsqueda por un significado a la vida y la realidad de no haberlo descubierto».

En primer lloc, i com hem vist anteriorment en parlar de la Ironia Verbal i de les diferències que hi ha entre ambdues modalitats, Muecke caracteritza la Ironia Situacional a partir de quatre requisits: 1) la dualitat, 2) l'oposició entre els termes, 3) la no percepció de la víctima o la ignorància que permet l'actuació irònica, i 4) un observador que capte el sentit irònic de la situació. Dins d'aquest grup, l'estudiós identifica la Ironia d'Incongruència Simple, sense complicacions en la presentació o en la percepció de la víctima; la Ironia d'Esdeveniments, aquella en què «after we have more or less explicitly or confidently expressed reliance in the way things go, some subsequent unforeseen turn of events reverses and frustrates our expectations or designs» (Muecke 1969: 102); la Ironia Dramàtica, característica de l'àmbit teatral, que es dona «when an observer already knows what the victim has yet to find out» (Muecke 1969: 104); la Ironia d'Auto-traïció, és a dir, aquella en què algú, desprevingut, deixa al descobert la seua pròpia ignorància, debilitat, error o follia sobre el que diu o fa; i la Ironia de Dilema, en què es presenta una 'situació impossible' com a lògica (Muecke 1969: 100-113).



Classificació de les ironies de situació segons Muecke (1969). Elaboració pròpia

Més tard, D. C. Muecke (1978) identifica aquest tipus d'ironia amb l'etiqueta «Irony of Events», com una categoria relacionada amb la ironia dramàtica, de la qual es diferencia perquè en la primera, «the victim more or less explicitly expresses reliance on the future, but some unforeseen turn of events reverses and frustrates his plans, expectations, hopes, fears, or desires» (Muecke 1978: 66). Al capda-

vall, Muecke vol fer veure la ironia de situació com una inversió de la narració d'acord amb allò que el lector preveia o considerava lògic.¹²

Booth, en canvi, dins la seua *A Rhetoric of Irony* (1974), no dedica un espai específic a aquest tipus d'ironia, exceptuant la referència a la ironia dramàtica que ja hem comentat; per contra, identifica la ironia de situació dins d'un apartat dedicat a explicar els recursos i tècniques que permeten la localització de la ironia en el text. Més concretament, Booth parla de «conflicts of belief», això és, «unmistakable conflict between the beliefs expressed and the beliefs we hold *and suspect the author of holding*» (Booth 1974: 73); i de «*illogicality*», designatiu que recull «violations of normal reasoning processes [les quals] will be subject to exactly the same manipulations as violations of other beliefs or knowledge» (Booth 1974: 74). Malgrat que Booth no faça servir cap de les etiquetes que presentem en aquest apartat, les definicions que dóna d'aquests recursos estan estretament relacionades amb el que hem decidit anomenar ací com ironia de situació i, per tant, amb la inversió en la novel·la d'un succés, situació o plantejament que trunca la novel·la i la dirigeix, al capdavall, en una direcció que el personatge i, per extensió, tampoc el lector no esperaven.

És en aquest sentit que Pierre Schoentjes entén allò que ell anomena «*ironie du situation*» o «*du sort*» i que ràpidament identifica amb les històries «*du Guillotin guillotiné*»:

Les renversements caractéristiques de l'ironie du sort jouent un rôle central dans la littérature de fiction. Confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec de qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde, l'homme éprouve toujours une surprise (Schoentjes 2001: 50).

Allò que determina l'efectivitat d'una ironia de situació és, per tant, l'efecte inesperat. Més encara, Schoentjes distingeix dos tipus d'ironies de situació, les pictòriques i les narratives. Les primeres, relacionades amb la realitat quotidiana i

¹² Henk Haverkate (1985: 345), encara que estudia el fenomen de la ironia des d'un plantejament lingüístic i pragmàtic, planteja una diferència entre la ironia verbal i la ironia d'esdeveniments o del destí, que ell anomena «*ironía del sino*», que coincideix amb la de Muecke. Segons Haverkate, la ironia verbal és intencionada, mentre que la ironia d'esdeveniments o del destí, no: «Obviamente, la intencionalidad de que aquí se trata es la que manifiesta el hablante al producir una locución irónica. La ironía del sino, en cambio, es ajena a la voluntad del hombre; es la ironía de los procesos y situaciones imprevistas, que defraudan la expectación del que lo observa».

la història, donen compte de la «quantité de situations où ce qui ne devrait jamais se rencontrer est indissociablement joint», és a dir, que naix «du rapprochement d'éléments en opposition mais qui sont unis par un rapport de symétrie» (Schoentjes 2001: 52). En el segon cas, el de les ironies de situació narrativa, no parlem només de dos elements contradictoris relacionats sota una mateixa visió, sinó que hi ha «une transformation qui s'opère dans le temps et dont la particularité est qu'elle se réalise contre notre attente» (Schoentjes 2001: 53), de manera que s'organitza mitjançant un joc entre aparença i realitat que connecta amb la ironia verbal, en el sentit que el significat aparent de les paraules no cobreix el sentit real, i lliga amb la *peripeteia* —peripècia, cop d'efecte— clàssica. Schoentjes relaciona aquest tipus d'ironia amb el conte tradicional de *L'aneguet lleig*, un ànec rebutjat pels animals de la granja pel seu aspecte diferent i que, en realitat, era un cigne.

En el seu cas, ens interessa destacar les apreciacions que fa a l'entorn de la ironia situacional o del destí, definida com una sorpresa «confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit [...] en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde» (Schoentjes 2001: 50). Dins d'aquest tipus, l'estudiós distingeix dues categories: d'una banda, les ironies de situació pictòriques, en què «l'auteur observe un tableau et note l'ironie qui, à l'intérieur d'un même cadre, naît du rapprochement d'éléments en opposition mais qui sont unis par un rapport de symétrie»; i les narratives, a través de les quals «il ne s'agit plus simplement de deux éléments contradictoires qui se trouvent rapprochés dans une même vision, il y a une transformation qui s'opère dans le temps et dont la particularité est qu'elle se réalise contre notre attente». I afegeix que la ironia de situació, pel que té de joc entre aparença i realitat, posseeix també «un élément partage avec l'ironie verbale où la signification apparente des mots ne recouvre pas le sens réel» (Schoentjes 2001: 52-53).

Dins de les ironies de situació, considerem també les que Muecke (1978) Booth (1974) i Schoentjes (2001) anomenen «ironia dramática» i que Ballart (1994) inclourà, en l'esquema classificador que hem explicat més amunt, dins dels contrastos en la forma del contingut, això és, en la presència de personatges i fets, malgrat que cadascun d'ells hi afegirà un matis diferent, com ara analitzarem.

Al seu llibre *Irony*, D. C. Muecke, en parlar d'*Irony of Self-betrayal*, una etiqueta mitjançant la qual l'estudiós sembla identificar la ironia en què es fa evident un contrast entre el que diu l'ironista i el que realment capta el receptor, la relaciona amb la ironia dramàtica, «in which the victim is serenely unaware that the real state of affairs is quite different from what he assumes it is» (1978: 60). El contrast, en aquest cas, es gira cap a un lector que n'és l'espectador directe i que actua, en aquest cas, des d'una posició privilegiada.

Booth, per la seua banda, resseguirà la tradició de l'etiqueta i recordarà el matis d'obra teatral que imprimeix l'ús d'aquest tipus d'ironia: «Dramatic irony [...] occurs whenever an author deliberately asks us to compare what two or more characters say of each other, or what a character says now with what he says or does later» (Booth 1974: 63).

Novament, parlem d'un efecte en què els personatges actuen com a víctimes de la ironia, ja que és el lector qui, com un espectador teatral, revisa la totalitat de l'acció i coneix els detalls de la trama que són amagats als personatges. D'aquesta manera, l'ironista cerca l'efecte detonant en la contradicció de successos i de situacions que de vegades posen en suspens la versemblança de la narració i, per tant, evidencien la condició de ficció.

Pierre Schoentjes també teoritza a l'entorn d'aquest tipus d'ironia i en realitat, les situa com a tècnica de la ironia situacional. En primer lloc, recorda que «cette forme d'ironie est issue du théâtre, mais sa pratique ne se limite pas nécessairement à ce genre» (2001: 57). Més endavant, defineix el concepte com el fet que «le spectateur — ou le lecteur — est au courant de faits que les personnages ignorent». Segons l'estudiós, en una ironia dramàtica, «un personnage au moins n'a pas conscience de la situation dans laquelle il se trouve, de sorte qu'il règle son comportement sur des données que les spectateurs, et d'autre personnages peut-être, savent fausses» (Schoentjes 2001: 57); d'altra banda, i també com a tècnica de la ironia de situació, Schoentjes considera la *parabase*, una tècnica en què l'autor intervé personalment dins la ficció que ha creat i s'adreça directament al públic per anunciar o comentar els esdeveniments de l'obra. D'aquesta manera, «le fil de l'action est rompu et l'ironie peut profiter de l'affaiblissement de la mimésis pour se développer» (Schoentjes 2001: 60).

Pere Ballart, dins *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994), considera la ironia dramàtica, juntament amb la ironia d'esdeveniments, com els exemples paradigmàtics del que ell anomena «contrastos en la forma del contenido», els quals «ponen de manifiesto la contradicción entre dos acciones o acontecimientos que, contiguos o separados en el curso de la historia, resultan de imposible conciliación»; per tant, parlem d'ironies «en las que un personaje (a diferencia del resto) interpreta de forma evidentemente errónea la realidad que le rodea» (Ballart 1994: 343). També ara, Ballart ressalta el paper predominant del lector com a peça clau en la interpretació d'aquest tipus d'ironies, en què el lector ha de donar compte del desenvolupament de l'acció i contrastar les diferents aportacions dels personatges, de manera que hem de situar l'eix de la ironia en allò que diuen o fan en relació al desenvolupament de la trama.

1.3.2. La ironia metaficcional

L'anàlisi de la presència d'aquest procediment irònic passa, en primer lloc, per acotar el significat d'acord amb les contribucions que, en diferents moments, han fet estudiosos de la matèria com Linda Hutcheon (1985a [1980]), Margaret A. Rose (2000 [1993]) i Patricia Waugh (1993 [1984]). A més, en l'àmbit dels estudis de la literatura catalana, podem esmentar l'aportació que, en els darrers anys, s'ha anat elaborant des del Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València.¹³

Linda Hutcheon, en el seu llibre *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1985a [1980]), defineix la metaficció com una «fiction about fiction —that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity» (1985a: 1). Recordem que abans havia estat Robert Alter qui, dins *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (1975), definia la metaficció (encara «self-conscious novel») com «a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by doing probes into the problematic relationship between real-

¹³ Fruit d'aquestes investigacions, el Grup ha publicat, entre d'altres, *El bricolatge literari. De la paròdia al pastitx en la literatura catalana contemporània* (2008), *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània* (2011) i *Ironies de la Modernitat. La ironia del Modernisme al Noucentisme* (2015). A més, també ha desenvolupat un banc de dades bibliogràfic sobre estudis d'ironia, paròdia i pastitx en la literatura catalana des de l'inici del segle XX fins a l'actualitat en línia que es pot consultar a l'adreça: <http://www.uv.es/ironialitcat>.

seeming artifice and reality» (Alter 1975: x). Parlem, doncs, d'una autoconsciència d'escriptura ficcional des d'on es descobreix —s'hi explicita— una reflexió sobre la concepció del gènere i, en definitiva, «sobre el seu caràcter d'indagació del real més enllà de la ingenuïtat de l'estètica realista» (Gregori 2006a: 138-139). Per tant, hem d'admetre que la metaficció maniobra sobre aquestes convencions, cosa que implica que qualsevol transgressió de les convencions literàries establertes tradicionalment entre l'autor i el lector «funcionen com a recursos per a posar de manifest l'artifici i deixar al descobert el procés de construcció del text» (Gregori 2006a: 139).

Patricia Waugh ha definit la metaficció com una pràctica d'autoconsciència de la ficció que s'inclou dins l'estudi de la ironia. En *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1993 [1984]), remarca el tret essencial d'aquest mecanisme: deixar al descobert els estratagemes de la construcció novel·lística: «*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality». En la mesura, doncs, que es planteja des d'una mirada crítica als propis mètodes de construcció de la ficció, «such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text» (Waugh 1993: 2). Si el nostre coneixement del món és interpretat a través del codi lingüístic, no és estrany que la ficció literària (és a dir, un món constituït completament de paraules) pugui arribar a ser un mitjà útil de coneixement de la mateixa realitat. En altres paraules, les novel·les metaficcionalen tendeixen a estar construïdes a partir d'una oposició entre la construcció d'una il·lusió ficcional i l'evidència d'aquesta construcció. D'ací, doncs, el conflicte entre realitat i ficció:

Metafiction functions through the problematization rather than the destruction of the concept of «reality». It depends on the regular construction and subversion of rules and systems. Such novels usually set up an internally consistent «play» world which ensures the reader's absorption, and then lays bare its rules in order to investigate the relation of «fiction» to «reality», the concept of «pretence» (1993: 40-41).

Aquesta circumstància demana del lector un paper actiu en el procés d'interpretació de la novel·la, de manera que aquest es transforma en «fully active player in a new conception of literature as a collective creation rather than a monologic and authoritative version of history» (Waugh 1993: 43). En unes altres paraules, «all metafiction “plays” with the form of the novel, but not all playfulness in fiction is of the metafictional variety» (Waugh 1993: 44). Per això, Patricia Waugh (1993: 4) ha ressaltat que metaficció i paròdia són, al capdavant, dues nocions fortament enllaçades entre si. Si aquesta idea de contrast és la que permet presentar la similitud entre la paròdia i la ironia, el fet que la paròdia utilitzi una obra, un gènere o un estil per crear un altra versió transformada però identificable pel lector, ha fet veure també una relació de la paròdia amb la pràctica metaficcional, ja que, d'aquesta manera, «[la paròdia] situa en un primer pla el joc literari i deixa al nu l'essencial convenció artística, punt nuclear de la pràctica metaficcional, en què la novel·la queda reduïda a l'estatus d'artefacte interrelacionat estretament i en dependència directa amb uns altres textos» (Simbor 2011: 182). A través de la transgressió de significat d'una obra, un gènere o un estil, consagrats i coneguts pels lectors, l'escriptor crea una versió nova i oposada que destapa l'essència de la convenció literària (i, per extensió, també artística) i deixa al descobert també el joc literari, punt de partida del joc metaficcional: «Metafiction suggests not only that writing history is a fictional art, ranging events conceptually through language to form a world-model, but that history is invested, like fiction, with interrelating plots which appear to interact independently of human design» (Waugh 1993: 48-49). Per això, Waugh planteja que «metafiction may concern itself, then with particular conventions of the novel, to display the process of their construction [...]. It may, often in the form of parody, comment on a specific work or fictional mode» (Waugh 1993: 4).

Al capdavant, doncs, del que es tracta és de fer veure que, mitjançant aquests procediments, l'autor crea «alternative linguistic structures or fictions which merely *imply* the old forms by encouraging the reader to draw on his or her knowledge of traditional literary conventions when struggling to construct a meaning for the new text» (Waugh 1993: 4). Segons l'estudiosa, la paròdia pot operar en la novel·la metaficcional a través de l'estil o de l'estructura. En la mesura que el text paròdic pren com a punt de partida «a previous work or genre» i hi inserta «a meta-

phoric version of this into the ongoing (metonymic) literary tradition» (Waugh 1993: 69), la novel·la metaficcional fa servir les convencions estructurals i els motius —els modes particulars— de la novel·la com a gènere, i els fa explícits, ahora que «lays bare the conventions that individual works of the mode share (which therefore define it) and fuses them with each other to extrapolate an 'essence'. This is then displaced through exaggeration and the substitution of a new content, so that the relationship of form to content, as in the joke, is itself laid bare» (Waugh 1993: 78). D'ací, doncs, que moltes de les novel·les metafictionals referencien sovint les formes populars dels gèneres de ficció: els estereotips dels personatges, els arguments o fins i tot les situacions que s'hi descriuen passen per ser també formes de representació cinematogràfica del segle XX (un dels contextos més reproduïts pels escriptors, segons Waugh (1993: 81)): la ciència ficció, les històries de por, de detectius, les relacions amoroses...

A través de la novel·la metaficcional, segons l'estudiosa, és possible entendre que la ficció literària mai no pot imitar o «representar» el món sinó que sempre imita o «representa» el discurs a través del qual hom construeix aquest món: «Metafiction not only eposes the inauthenticity of the realistic assumption of a simple extension of the fictive into the real world; it also fails *deliberately* to provide its readers with sufficient or sufficiently consistent components for him or her to be able to construct a satisfactory alternative world. Frames are set up only to be continually broken» (Waugh 1993: 101). Aquesta atenció per la construcció lingüística del discurs literari necessita l'aportació activa del lector: «Fiction is thus always incomplete, always to be completed by a reader» (Waugh 1993: 105).

Patricia Waugh dedica l'últim apartat del seu llibre a analitzar gradualment algunes de les pràctiques metafictionals més habituals en relació al context explícit. Hi inclou l'exploració de personatges com a rols de ficció, l'evidència de l'escriptura de l'obra literària o d'alguns dels components, la cerca de l'autor per part dels personatges i la descontextualització radical, en la qual «the logic of the everyday world is replaced by forms of contradiction and discontinuity, radical shifts of context which suggest that 'reality' as well as 'fiction' is merely one more game with words» (Waugh 1994: 136-137). Segons el grau de tensió d'oposició, aquest tipus d'estratègia es pot classificar en quatre categories: la contradicció macrotextual i mi-

crotexual (dins la qual inclou també la metàfora i la sinècdoque); la paradoxa (on s'hi inscriuen el dispositiu d'una història dins d'una altra història i la implantació de narradors); el *collage* metaficcional, això és, la barreja de mons ficticials alternatius dins del discurs literari, la qual cosa posa en perill l'estabilitat de la ficció; i l'«intertextual overkill», un recurs que centra l'atenció «to total anarchy, and simultaneously to the possible existence of a massive conspiracy, an underlying System or Text or Deep Structure which manically and insidiously proliferates itself through the linguistic diversity of its *surface* manifestations» (Waugh 1994: 145-146).

Òbviament, si els nivells narratius es disloquen i perden els seus referents tradicionals, s'obliga el lector a reinterpretar el text, valorar de nou el posicionament de l'autor i fer-ne una lectura diferent. D'acord amb aquests criteris inicials, doncs, podem parlar d'un canvi de normes i sistemes que exigeixen del lector una actitud plenament activa. I, més encara, aquest és un condició exigida per la pròpia novel·la: «la metanovela advierte al lector de que está leyendo, para, a continuación, hacerle ver que lo que lee es una novela» (Quesada 2009: 41).

Carmen Quesada insisteix en aquest fet i defineix la metaficció d'acord amb la relació que guarden realitat i ficció: «la realidad [en la metanovel·la] está presente, pero sin menosprecio para el arte; y el arte alberga a la realidad en su seno a modo de juego, sin pretensión alguna de trascendencia, tan solo insinuando la posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario de ficción». La funció específica d'aquesta condició no pot ser, doncs, una altra que «la de plantear la enraizada metáfora del mundo como libro, de la vida como sueño» (Quesada 2009: 43). Allunyada dels paràmetres calderonians, Quesada situa a la perfecció aquesta nova relació entre la realitat i la ficció, basada en la consideració d'aquests dos paràmetres dins d'una frontera comuna a partir de la qual s'expliciten —es defineixen— els no límits i, per tant, es difuminen les consideracions inicials d'aquesta divisió tradicional entre els dos mons, i se'n creen de noves.

Pere Ballart, al seu estudi *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994), encara que s'aparta de la denominació més estesa i empra la d'«ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo», també subratlla que aquest tipus d'ironies, entre les quals hem d'incloure la metaficció,

integran en el discurs textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria. Al llevar a cabo esa interiorización, que deja al descubierto el hiato entre ficción y realidad por el solo hecho de nombrarlo, la obra revela su carácter convencional, producto de un artificio compartido por la audiencia a veces demasiado irreflexivamente (1994: 348).

La novel·la de metaficcio, en definitiva, «es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación» (Dotras 1994: 27-28). A partir d'aquest punt, «al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad» (Dotras 1994: 28). Les expectatives canvien també gairebé obligatòriament. Si més no, amplien els conceptes i els consideren conjuntament o, almenys, no tan allunyats com en la tradició literària anterior. «Ficcio» i «realitat» acaben per ser, indefectiblement, plantejaments qüestionats pel lector, assumits pel narrador i presentats de manera complexa, doblement definida (pel que *és* plenament i pel que *s'interpreta* en relació amb el seu correlat).

Hem de tenir en compte que l'ús de la ironia respon a una voluntat relativitzadora —intel·lectual— del món, la qual denuncia tota una sèrie de construccions culturals que, altrament, determinarien aquesta mirada. Els recursos que la metaficcio posa a l'abast de l'autor permeten desautomatitzar els tòpics i les convencions narratives, fet que provoca una ruptura de nivells. És per això que Gregori considera que «el mecanisme metaficcional és de caràcter obertament irònic» (2006a: 139).

És la mateixa Ana María Dotras qui recull les cinc característiques principals de la metaficcio (1994: 28-30): el caràcter antirealista; l'autoconsciència; l'autoreferencialitat o reflexivitat autocrítica; el paper còmplice del lector; i la consideració eminentment lúdica. Respecte a aquest punt, hem d'afegir que entenem l'autoconsciència com ho fa, per exemple, Gregori, és a dir, com una «consciència de la textualitat, consciència dels agents de la comunicació literària (autor i lector), consciència del personatge i manipulació de diverses instàncies del relat, com el punt de vista i el temps» (Gregori 2011: 51). De la mateixa manera, considerem oportú

definir el concepte d'autoreferencialitat que, com apunta Simbor (2011: 172), no només afecta el procés creatiu de l'obra mateixa, sinó que també actua «sobre unes altres obres o sobre tot el gènere novel·lístic». Per una altra banda, quan parlem del component lúdic que caracteritza la metaficció ho fem no necessàriament en termes d'humor i comicitat, sinó d'implicació del lector en el transcurs de l'obra; és a dir, «autor i lector participen en el joc de la creació literària» (Simbor 2011: 172).

La metaficció té com a principals funcions el trencament de la il·lusió de realitat i el desvetllament de l'artifici. La mateixa Dotras recull tota una sèrie de mecanismes a través dels quals és possible constatar l'ús de la metaficcionalitat. Així doncs, considera metaficcional

la tematización abierta sobre las relaciones entre los diferentes elementos de la estructura comunicativa, al crear situaciones que posibilitan la reflexión teórica sobre distintos aspectos de la naturaleza de la ficción (entre otros, la relación entre el autor y su creación, entre la obra y el lector, el enfoque en el mismo hecho de escribir o en el lenguaje novelesco); la teorización del arte dentro del arte, el estudio de la naturaleza de la ficción y, en general, la tematización de diferentes aspectos de la creación literaria; la «mise en abyme» o duplicación interior (novelas dentro de la novela, desdoblamiento especular, estructura en cajas chinas o muñecas rusas) como técnica principal; la parodia; la intertextualidad; la ironía; el humor; la presencia autorial autoconsciente; la dramatización dentro de la obra del autor histórico; la intrusión narratorial para hacer comentarios sobre la propia narración; las alusiones directas al lector; el estudio de la figura del artista-protagonista de la novela que reflexiona sobre la obra creada o la que está escribiendo; la transgresión práctica o cuestionamiento teórico de determinadas convenciones literarias o el hacer explícitas las características, recursos, estrategias de ficción para señalar su arbitrariedad; el autor controlado por sus propias creaciones o la autonomía del personaje consciente de su propio estatus ficticio y la falta de control del autor; la manipulación del tiempo y del espacio narrativos; el enfoque sobre el lenguaje, llamando la atención sobre el lenguaje mismo, en la tematización abierta o de forma encubierta, (por ejemplo con un estilo buscadamente artificioso) (Dotras 1994: 30-31).

D'una altra banda, a pesar que Gérard Genette introdueix a *Figures III* el concepte de metalepsi, entès com tota vulneració de nivells narratius, és a dir, la «transgression délibérée du seuil d'enchâssement» (1972: 58), anys després, a *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004), analitza aquesta intrusió narrativa d'una manera que s'aproxima a la consideració de la metaficció que fa l'escola anglosaxona, en el sentit que abasta, a més de l'àmbit literari, els àmbits de la pintura, de la fotografia, del cinema o del teatre, entre d'altres, i la defineix com «une manipulation —au moins figurale, mais parfois fictionnel— de la relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même» (2004: 14).

De fet, el joc metaficcional se sustenta necessàriament en el pacte lúdic de la ironia, de la mateixa manera que la paròdia posa de manifest el caràcter convencional de l'obra artística i desvetlla la condició d'artefacte hipertextual de la novel·la.

1.3.3. La ironia hipertextual: la paròdia i el pastitx

El tractament de la paròdia, procediment d'un component estructural irònic considerable, tampoc no ha assolit encara un consens generalitzat, malgrat les diferents aportacions dels estudiosos. La multiplicitat d'opinions que s'hi han referit han provocat que, a hores d'ara, el terme de paròdia haja perdut la concreció significativa amb què va ser expressat en el moment de la seua primera aparició i, doncs, es confonga amb altres conceptes com el pastitx, el plagi o la sàtira. Per tant, abans d'abordar l'anàlisi de la narrativa trabaliana des d'aquesta perspectiva paròdica, és necessari concretar i delimitar el camp d'actuació d'aquest procediment, sobretot en relació al camp de la ironia.

La primera referència coneguda del concepte de paròdia es localitza, com en el cas del concepte de la ironia, en l'època clàssica i, més concretament, en la *Poètica* d'Aristòtil. En efecte, en el capítol segon, dedicat a la diferenciació de les arts pels objectes imitats, el filòsof distingeix una classificació dels gèneres literaris en funció de l'objecte (homes i accions nobles i baixos, millors o pitjors que nosaltres) i de llur mode d'enunciació (discurs dramàtic o narratiu). D'aquesta distribució,

doncs, naixen els gèneres de la tragèdia (representació dramàtica de personatges i accions nobles), l'epopeia (representació narrativa de personatges i accions nobles) i la comèdia (representació dramàtica de personatges i accions baixos). Ara bé, malgrat el que hom pugui suposar, Aristòtil no refereix cap gènere determinat al possible quart cas, això és, la representació narrativa de personatges i accions baixos; d'una altra banda, la conservació parcial del text impedeix conèixer també si el filòsof va associar la paròdia a aquest darrer cas. En canvi, si atenem a les indicacions d'Aristòtil, sabem que hi ha dos autors als quals atribueix l'existència del gènere paròdic: Hegemon de Taso i Nicòcares, les obres dels quals han desaparegut. Aquest fenomen ha provocat que els estudiosos hagen recorregut a altres vies per tal de resoldre el conflicte de significació que afecta la paròdia ja des dels inicis. Així, a partir del significat etimològic, l'estudiós Gérard Genette formula a *Palimpsestes* (1992), una sèrie d'hipòtesis sobre el que podria haver significat la paròdia en l'època clàssica i que, en qualsevol cas, suposaria un canvi en el text èpic. En proposa quatre: una simple modificació de dicció, una modificació textual mínima que donés al text una altra significació, una modificació estilística d'un registre nobles a un registre familiar i, finalment, la representació noble d'un personatge baix i risible (Genette 1992: 21-22). Tanmateix, l'absència d'arguments de pes que permeten garantir l'èxit d'alguna d'aquestes conjetures obliga Genette (1992: 26) a concloure que «la naissance de la parodie s'occulte dans la nuit des temps». Malgrat tot, encara podem trobar aquest descrèdit de la paròdia en molts estudis literaris actuals, fruit, com recorda Daniel Sangsue (1994: 8-10), d'una desvalorització, com a discurs degradant que té com a funció rebaixar la literatura que imita. Tanmateix, la literatura contemporània té en la paròdia (i també en el pastitx) una línia d'exploració ben interessant. Així, la paròdia s'ha deslligat d'aquest component burlesc que alguns estudiosos li han atribuït per passar a ser considerada «le procédé le plus adéquat au travail d'appropriation que l'artiste réalise à partir des matériaux artistiques hérités des générations qui l'ont précédé» (Schoentjes 2001: 237).

Les relacions d'un text amb altres textos, i la influència que aquestes acaben tenint en la construcció del sentit del text donen compte, alhora, de la mateixa condició de ficció del text. Aquest mecanisme va ser primerament encunyat com a

intertextualitat per Julia Kristeva, entès principalment des del punt de vista de la citació, l'absorció i la transformació d'altres textos (1969: 145).

Gérard Genette, per contra, dins *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1992), defineix com a *transtextualitat* el conjunt de relacions que un text pot establir amb altres textos, o dit d'una altra manera, «tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes» (1992: 7), mentre que la *intertextualitat*, per a l'estudiós francès, designa més concretament «une relation de coprésence entre deux o plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre» (Genette 1992: 8). Genette distingeix cinc tipus de relacions transtextuals —la *intertextualitat*, la *paratextualitat*, la *metaficcionalitat*, la *hipertextualitat* i l'*arxitextualitat*—, de les quals ens volem destacar ara la *hipertextualitat*, procés mitjançant el qual s'estableix una relació per transformació o per imitació entre un text B (*hipertexte*) i un text A anterior (*hipotexte*) «sur le quel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire» (Genette 1992: 11-12).

Dins d'aquest camp, Genette distingeix sis modalitats de pràctiques, que distribueix a partir de les combinacions entre dos tipus de relació (transformació i imitació) i tres tipus de funcions o règims (lúdic, satíric i seriós). Fruit d'aquestes combinacions, resulten sis tipus de relacions hipertextuals: la *paròdia* o transformació lúdica; el *travestissement* o transformació satírica; la transposició o transformació seriosa; el *pastitx* o imitació lúdica; la *charge* o imitació satírica; i la *forgerie* o imitació seriosa (Genette 1992: 33-40).

Més concretament, la *transformació*, tal com la defineix Genette, és un procediment que demana únicament «un geste simple et mécanique» (Genette 1992: 13) que pot implicar només la modificació de qualsevol dels components del text original: una lletra, una paraula, etc. La imitació, «plus complexe et plus indirecte», exigeix «la constitution préalable d'un modèle de compétence générique [...] extrait de cette performance singulière [...], et capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques» (Genette 1992: 13). D'aquesta reflexió inicial, extraurem també les respectives definicions de paròdia i de pastitx, tècniques que, segons l'estudiós francès, es desenvolupen a través d'un d'aquests dos procediments. Així doncs, hem d'entendre la paròdia com una representació literal d'«un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les

mots». Es tracta, doncs, d'«une citation détournée de son sens, ou simplement de son contexte et de son niveau de dignité» (Genette 1992: 24). Per una altra banda, Genette defineix el pastitx com «une série de variations (stylistiques et autres) sur un même thème (original, mais volontairement neutre ou banal), que chacune de ces variations transforme soit selon un principe mécanique de manipulation de type oulipien¹⁴, soit en le récrivant dans un style défini» (Genette 1992: 135). D'ací, recordem-ho, que Genette atorgue a la paròdia un caràcter de transformació del text, mentre que el pastitx estarà regit per la imitació.

Segons l'estudiós francès, la transformació es dona a partir de la distància amb el text de referència mentre que la imitació, que és també una transformació, «exige la constitution préalable d'un modèle de compétence générique [...] extrait de cette performance singulière [...] et capable d'engendrer un nombre indéfinible de performances mimétiques» (Genette 1992: 14-15). Dit d'una altra manera, «le parodiste ou travestisseur a essentiellement affaire à un texte, et accessoirement à un style ; inversement l'imitateur a essentiellement affaire à un style, et accessoirement à un texte» (Genette 1992: 89).

Per contra, Genette no aclareix la diferència entre els règims lúdic i satíric (més concretament, doncs, entre la paròdia i el *travestissement* o entre el pastitx i la *charge*), un aspecte que la bibliografia posterior s'ha encarregat de resoldre.

D'aquesta manera, l'aportació de Daniel Sangsue, en *La parodie* (1994) primer i més extensament dins *La relation parodique* (2007), l'hem de llegir també des d'aquesta línia encetada per Genette, encara que amb una definició menys restrictiva. D'entrada, l'estudiós francès rebutja el sentit «restrictive et péjorative» que ha rebut el concepte al llarg de la història i critica també que la relació errònia entre la paròdia i altres pràctiques literàries com el pastitx o la sàtira (Sangsue 1994: 7-8). Així, es planteja una revisió del concepte des de l'Antiguitat clàssica fins a les teories anglosaxones de Rose, Hutcheon i Hanoosh, exposades anteriorment, i el plantejament divergent iniciat pel francès Gérard Genette, punt de partida per a la constitució d'una definició operativa, això és, satisfactòria. És aquesta: «La parodie serait

¹⁴ L'estil *oulipienne* fa referència a la transformació textual amb funció lúdica (Genette 1992: 49-57); Genette fa referència a l'Oulipo, grup literari constituït per Raymond Queneau i François Le Lionnais, entre d'altres. Es tracta d'una tècnica caracteritzada per la transformació d'un text a partir d'una producció textual anterior de l'original, mitjançant recursos com l'absència de fonemes, el trasvàs fonètic de llengües, les traslacions lèxiques, etc.

ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier» (Sangsue 1994: 73-74). D'aquesta manera, Sangsue enllaça les tradicions clàssiques, favorables a veure la paròdia com un joc còmic, amb la pròpia dels pensadors de finals del XIX i inicis del XX (sobretot, el cas de Bakhtine), els quals analitzen la paròdia des del punt de vista satíric, i el formalisme rus, d'acord amb la mirada còmica.

A més, Sangsue dedica un apartat del volum a exposar quins són els objectes literaris més reconeguts i emprats de la paròdia: en primer lloc, les grans obres, és a dir, aquelles «œuvres reconnues, célèbres», les quals «soulèvent une admiration qui pousse le parodiste à rivaliser avec elles, mais elles suscitent aussi bien sa volonté de relativiser leur gloire [...]; elles [les grandes œuvres] lui permettent également de détourner à son profit une partie de cette gloire» (Sangsue 1994: 77). D'aquesta manera, el francès hi reconeix, simultàniament, el caràcter desmitificador i d'homenatge de la paròdia. A més, hi considera també els mites, el text bíblic, els contes populars, les faules, les tragèdies clàssiques, i centra l'atenció a les paròdies d'alguns escriptors mitificats, com són els casos de Racine, Corneille, Voltaire o Hugo. Finalment, dedica un apartat breu a revisar les condicions a través de les quals funciona la paròdia i en quins mitjans actua la paròdia. Sangsue (1994: 84) hi reconeix tres etapes: «il faut que le lecteur reconnaisse la présence, dans un texte, d'un autre texte ; qu'il identifie cet hypotexte et qu'il mesure l'écart existant entre cet hypotexte et le texte parodique», de manera que destaca també la necessitat que el lector reconega, això és, siga posseïdor d'una cultura i d'una memòria suficients per delimitar i identificar un hipotext. Així mateix, assenyala alguns indicadors que poden ajudar a la identificació de la paròdia, com els paratextos, les referències a altres paròdies dins de la mateixa paròdia, la presència de petites unitats paròdiques que posen al descobert la construcció del text, els comentaris per part del narrador o de l'autor mateix.

Sangsue reprèn la qüestió de la paròdia en *La relation parodique*, dedicat a estudiar la relació crítica entre l'hipotext i l'hipertext. Així, l'estudiós explica que «la démarche du parodiste est en effet semblable à celle du critique : il choisit une œuvre, juge de ses qualités et de ses défauts, en propose une interprétation, amis tout cela *en acte*, dans un “commentaire” qui se traduit par une réécriture ou une récréation de cette œuvre» (Sangsue 2007: 11). Seguint Genette, especifica ara «que la

parodie repose sur la relation d'une œuvre B (hypertexte) à une œuvre A (hypotexte) et qu'elle n'existe que lorsque cette relation est reconnue par le lecteur» (Sangsue 2007: 11-12), en un procés que, novament, conté tres etapes: el reconeixement de l'hipotext, la comparació entre ambdós textos i la percepció per part del lector dels diferents significats.

L'estudiós dedica la segona part del volum a l'exposició d'una sèrie d'estudis crítics específics sobre el grau d'actuació de la paròdia a diferents èpoques i sota models literaris. Així, de nou seguint l'anàlisi de Genette a *Semils* (2002 [1987]), Sangsue estudia l'ús del peritext paròdic, això és, el nom d'autor, els títols, els subtítols, els epígrafs i dedicatòries, els prefacs i els tòpics. A més, dedica capítols a parlar també dels prefacs paròdics i dels equilibris entre paròdia i mistificació, incongruència, humor negre, sàtira, relat de viatges, romanticisme de l'edat mitjana i l'excentricisme de fi de segle.

Per una altra banda, cal tenir en compte que la proposta genettiana que hem presentat ha estat discutida per autores com Margaret A. Rose (2000 [1993]) o Linda Hutcheon (1981, 1985a [1980], 1985b), les quals no comparteixen aquesta divisió entre transformació i imitació, de manera que, a grans trets, veuen la paròdia com un hipertext fruit d'un hipotext anterior entès no només com una obra completa sinó com un gènere, una escola, un moviment, un estil, un període, etc. Linda Hutcheon planteja en *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985b) una visió de la paròdia que consisteix a repetir formalment el text víctima amb un distanciament crític suficient que permeta que el text estiga més marcat per la diferència que no pas per la semblança amb l'objecte. La paròdia és, doncs, segons l'estudiosa, «a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...]. Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity» (1985b: 6); una imitació que guarda un marcat distanciament de el text parodiat respecte del nou text, pel caràcter lúdic amb les convencions del gènere que imita, i per les extenses repeticions amb diferència crítica (Hutcheon 1985b: 7). En canvi, Hutcheon elimina la noció d'efecte còmic. Segons l'estudiosa,

there is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke of *burla* or burlesque. Parody, then, in its iron-

ic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive (Hutcheon 1985*b*: 32).

El plaer de la ironia paròdica no ha de provenir, doncs, de l'humor en particular sinó més aviat «from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” (to use E. M. Forster's famous term) between complicity and distance» (Hutcheon 1985*b*: 32).

Amb la intenció de construir una definició de paròdia que pugui reunir, a més dels denominadors comuns del concepte al llarg de tota la tradició no només literària sinó artística i cultural i que, a més, siga operativa també per definir el concepte d'art paròdic modern, Linda Hutcheon planteja per al concepte de paròdia un llarg seguit d'intencions i d'efectes possibles anomenats «ethos», els quals, a més, fan del concepte «an important mode of modern self-reflexivity in literature» (Hutcheon 1985*b*: 34). Entre tots aquests efectes, Hutcheon en destacarà un, el de la ironia, precisament perquè «irony can be seen to operate on a microcosmic (semantic) level in the same way that parody does on a macrocosmic (textual) level, because parody too is a marking of difference, also by means of superimposition. [...] Irony's patent refusal of semantic univocally matches parody's refusal of structural unitextuality» (Hutcheon 1985*b*: 54). Un plantejament que trobem també a l'article dedicat a la relació entre ironia i paròdia que l'estudiosa va publicar a la revista *Poétique*: «La signification ultime du texte ironique ou parodique réside dans la superposition des deux niveaux, dans une sorte de double exposition (au sens photographique du terme) textuelle» (Hutcheon 1978: 472-473).

La *inversió* i la *transcontextualització* són, per a Hutcheon, els dos procediments mitjançant els quals la paròdia pren distància irònica dels seus models originals. A través del primer, el text parodiat o de segon nivell no esdevé «mocked or ridiculed» sinó com «an ideal or at least as a norm from which the modern departs» (Hutcheon 1985*b*: 5). D'altra banda, el segon consisteix a trobar un context que «takes on a new meaning [...] active, constructive, and indeed more creative than true to fact» (Hutcheon 1985*b*: 12). Respecte de l'objecte afectat per la paròdia, i ací

és on trobem una de les aportacions més importants: Hutcheon, a diferència de Genette, considera que la paròdia pot afectar de la mateixa manera les convencions d'un gènere, d'un estil, d'un període, d'un moviment, d'un artista, obres individuals o tota l'obra d'un autor (Hutcheon 1985b: 18).

Així, Hutcheon reconeix en la paròdia un estatus contradictori, ja que, d'una banda, pot semblar conservadora, pel fet que es tracta d'una reproducció dels models que són considerats una autoritat, i, d'altra banda, revolucionari, en la mesura que no els imita íntegrament, sinó que esdevé més aviat una transgressió (Hutcheon 1985b: 77). A més, en la mesura que, com sabem, l'estudiosa considera la paròdia com una de les tècniques d'autoreferencialitat a través de la qual «art reveals its awareness of the context-dependent nature of meaning, of the importance to signification of the circumstances surrounding any utterance» (Hutcheon 1985b: 85), recupera el concepte de metaficció per introduir algunes de les estratègies característiques d'ambdós conceptes, això és, la manipulació de veus narratives i les referències explícites de l'autor al lector del text com a tal.

D'altra banda, Hutcheon (1981: 147) assenyala que el que ajuda a distingir entre pastitx i paròdia és «le fait dans le pastiche c'est plutôt la similitude que la différence qui est signalée». Una «différence» que, com hem vist, després definirà en termes de «critical distance» (1985b: 6), oposició a partir de la qual fa veure el pastitx com una imitació que es dona dins dels límits del gènere del text model, mentre que la paròdia sí que en permet l'ajust, tot tenint present, però, que l'actuació del pastitx no està limitada a un sol text, sinó que pot imitar diversos textos, ja que «it involves what Daniel Bilous (1982; 1984¹⁵) calls the interstyle, not the intertext» (Hutcheon 2000: 38). El concepte d'interstil, introduït, en efecte, pel teòric francès Daniel Bilous (1983), feia veure el pastitx com una imitació no d'un text o d'una obra sinó d'un estil, raó per la qual hom no podia apuntar una relació intertextual i d'intertext sinó de relacions entre estils i, consegüentment, havia de parlar d'*interstyle* (Bilous 1983: 142).

Una altra estudiosa que ha relacionat paròdia i metaficció ha estat Margaret A. Rose qui, a *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern* (2000), dóna compte dels

¹⁵ Com anota Vicent Simbor (2013a: 74), es tracta d'una *errata* del text perquè el segon article de Bilous va ser publicat l'any 1983 i no el 1984, tal com recull correctament l'autora en la bibliografia final del llibre.

trets metaficcional de la paròdia pel fet de cridar l'atenció sobre la relació del text amb "altres textos", una proposta, a més, reforçada per autors com Bradbury, Lodge o Eco, els quals hi afegeixen un component humorístic o còmic (Rose 2000: 90-91). És per aquest motiu que Rose acaba definint la paròdia, com hem avançat més amunt, com un procediment que «can be attended not only by such meta-fictional reflections, but by other characteristics of parody such as its comic refunctioning of the work's preformed material» (Rose 2000: 92).

Ara bé, si podem dir que «la parodia es una de las estrategias metafictivas más habituales», la correspondència inversa no és igualment efectiva, de manera que «no toda la metaliteratura es paródica» (Quesada 2009: 73), raó per la qual hem optat per presentar la metaficció en un apartat distint del de la paròdia. En efecte, hem de tenir en compte que

todo texto paródico, por el hecho de tomar posición con respecto a otro u otros textos, es, de alguna manera, metaficcional, desde el momento en que esa acción supone un reconocimiento explícito de su adscripción al mundo del arte y la exhibición de dicho saber. [...] Cuando el texto paródico deja al descubierto las estructuras y convenciones de una obra previa o de un género, mostrando sus entresijos, adopta una distancia crítica que le confiere cierta superioridad, toda vez que vuelve consciente al lector de la existencia de tales *artimañas* y de la posición de la obra paródica con respecto a la tradición (Quesada 2009: 73).

Pere Ballart, novament, es distancia de la resta d'estudiosos i identifica la paròdia amb l'etiqueta d'«ironías de contraste entre el texto y otros textos». Tanmateix, hi explicita com a tret característic el fet que pose «subrepticamente en contacto la obra con otro texto cuya identidad el lector debe inferir en la anécdota, tono o estilo de aquello que lee» (Ballart 1994: 353) i hi posa de manifest el caràcter irònic de la paròdia precisament per «poner al descubierto la convencionalidad del objeto literario» (Ballart 1994: 355), la qual cosa l'uneix, com hem dit, a la metaficció.

1.4. La nostra proposta per a l'anàlisi de la ironia

Hem pogut comprovar, doncs, que hi ha una diferència notable entre la concepció de la ironia en la tradició clàssica com a trop, això és, com una figura retòrica basada en l'intercanvi o el desxiframent d'un sentit figurat omès, i la interpretació de la ironia com a modalitat discursiva d'àmbit textual, o fins i tot supratextual, si pensem en la paròdia, el pastitx o la metaficció. La revolució romàntica de Schlegel és la que incorpora a la ironia un caràcter filosòfic més elevat que imprimirà un caràcter discursiu de signe modal que afectarà la totalitat del text, base a partir de la qual s'han anat construint les diferents aportacions dels estudiosos al llarg del segle XX fins a l'actualitat i que hem desenvolupat a través d'un recorregut de caràcter cronològic, que ha seguit les principals aportacions teòriques, com són els casos de Douglas C. Muecke, Wayne C. Booth, Linda Hutcheon, Pere Ballart i Pierre Schoentjes. La nostra anàlisi, a més, implica la revisió dels conceptes lligats al d'ironia, com són els de paròdia, pastitx i metaficció, que hem analitzat a partir de les contribucions de Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Margaret A. Rose, Gérard Genette i Daniel Sangsue.

La nostra proposta, doncs, partirà, com també ho fa, per exemple, la de Ballart (1994), d'una classificació de les ironies segons el tipus de contrast que s'hi estableix. Així doncs, en primer lloc, tractarem els recursos mitjançant els quals s'expressa la ironia textual. En primer lloc, hi considerarem la ironia verbal, això és, aquella que expressa un desajustament entre allò que l'emissor pensa i allò que expressa; un joc l'abast del qual és únicament i essencialment lingüístic. Per dur-ho a terme, recorrerem a la classificació que Philippe Niogret ha proposat al seu volum *Les Figures de l'ironie dans À la recherche du Temps perdu de Marcel Proust* (2004), amb algunes adaptacions pròpies. Tot seguit, plantejarem l'anàlisi de les ironies de situació. En aquest cas, no es tracta d'un contrast provocat pel llenguatge sinó, com assenyala Muecke (1969: 40-43), es tracta d'una ironia que es basa en la disposició dels fets, una «contradiction flagrante avec ce qu'il [l'home] avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde» (Schoentjes 2001: 50). Dins d'aquest segon grup, distingirem, a més, entre la ironia d'esdeveniments o del destí i la ironia dramàtica, seguint els plantejaments de Douglas C. Muecke i Pierre Schoentjes. Aquesta ironia textual, però, es pot presentar en el text amb una tercera forma: a través del

distanciament irònic del narrador envers les seues criatures fictivals; en aquest tipus d'ironies, «el narrador actua com un déu que mou des de dalt els fils dels personatges-titelles i té bona cura de marcar les diferències respecte al comportament d'aquests fins arribar, si cal, a ridiculitzar-los» (Simbor 2015*b*: 9). És el que Vicent Simbor (2015*a*, 2015*b* i 2016) i Carme Gregori (2016), han convingut d'anomenar ironia del narrador o ironia narratològica. Per estudiar aquest tercer tipus d'ironia, comptarem amb els estudis de Simbor (2015*a* i 2015*b*), a partir dels quals diferenciarrem entre aquella ironia formada a partir del joc irònic de les funcions narrativa i extranarratives (funció ideològica, funció comunicativa, funció de control i funció testimonial) i aquella que és formada per altres recursos. En aquest segon cas, a més, seguint Niogret (2004: 81-116) i Simbor (2015*a*: 233-248), farem una distinció entre aquella que es desenvolupa a partir del discurs mencionat («ironia com a menció») i aquella que és presentada a partir del discurs reportat. La principal diferència entre ambdues ironies és que, mentre en la primera identifiquem dues veus (una, que emet l'enunciat i, l'altra, sobreentesa, que la jutja) que es confonen, perquè només hi ha un locutor i és feina del receptor escoltar aquesta segona veu i comprendre el pensament del locutor, en la ironia amb discurs reportat, ambdues veus no es confonen, perquè no hi ha dissimulació. En la ironia com a menció, doncs, seguint Niogret (2004: 81-98), considerarem els casos d'aprovació irònica, eco irònic i la imitació del llenguatge. En el segon cas, el que relaciona la ironia com a discurs reportat, inclourem els comentaris del narrador (entre parèntesis o no) i els recursos que connecten el narrador amb el llenguatge dels altres, com la pronúncia defectuosa, les faltes de vocabulari o de sintaxi i les particularitats del llenguatge.

D'altra banda, farem servir el concepte més emprat de metaficció per detectar els casos de desequilibri entre el text i el context comunicatiu, a través dels quals és possible detectar una transgressió de les convencions literàries tradicionals que afecten l'autor, el lector i el procés d'escriptura. A través de la metaficció, com sabem, es posa de manifest l'artifici del text i es deixa al descobert el procés de construcció de l'obra literària. En aquest cas, seguirem els plantejaments exposats per Linda Hutcheon, Margaret A. Rose i Patricia Waugh.

Finalment, ens dedicarem a l'anàlisi de la ironia que funciona en relació a altres textos. En aquest cas, seguirem els plantejaments de Gerard Genette i Daniel

Sangue, segons els quals, ja ho sabem, s'estableix una distinció entre paròdia i pastix com a pràctiques hipertextuals iròniques (i no intertextuals, com assenyala la teoria anglosaxona).

2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica

El projecte literari de Francesc Trabal, caracteritzat pel marcat component irònic, present en major o menor mesura en cadascuna de les propostes, s'origina a partir de les circumstàncies socials i culturals que també van motivar l'aparició de l'anomenat Grup de Sabadell l'any 1918, arran d'una mostra d'Art Nou Català a l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell (Bach 1992: 59, 2002a: 13-15). L'objectiu d'aquesta colla de joves benestants, entre els quals hi ha el mateix Trabal, l'hem d'entendre dins d'un sistema cultural i social més ampli i heterogeni; més concretament, es tracta de construir uns models i unes infraestructures culturals modernes a Catalunya, una circumstància que afectà directament el tractament de les plataformes culturals al servei de l'ideari del Grup: el *Diari de Sabadell* i l'editorial La Mirada. El prisma des del qual faran efectiva aquesta lluita tendirà, des dels inicis, a l'equilibri entre «l'humor provocatiu i l'activisme cultural» (Bach 2002a: 15), dos aspectes que s'aniran desdibuixant a mesura que el Grup vaja prenent consistència i s'integre en la vida cultural barcelonina.

Ens trobem, doncs, davant d'un col·lectiu caracteritzat per la pràctica d'un humor que els investigadors actuals han coincidit a definir d'absurd, de gratuït, de corrosiu i de desmitificador dels valors culturals establerts per una societat tancada i endarrerida, com era la sabadellenca de primeries de segle; un humor que, tanmateix, no és sinònim d'una proposta aïllada, marginal, sinó que connecta amb el projecte avantguardista europeu, precisament per l'activisme provocador i l'estètica transgressora (Bach 2002a: 15).

Aquesta formulació ajuda a enfocar les motivacions a partir de les quals es desenvolupen les excentricitats del Grup de Sabadell i permet entendre els fona-

2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica

ments de caràcter social i nacional que n'expliquen la incursió dins la vida cultural de l'època. És en aquest context on cal fixar el component irònic com un element vertebrador en l'obra de Francesc Trabal, la proposta del qual es caracteritza per una «voluntat d'innovació i, més encara, de provocació, tant en el terreny literari com en el de l'actuació personal» (Arnau 1987: 121). Aquest contrast entre renovació —o trencament de la tradició— i voluntat de continuïtat ja era observable als ulls de Josep Carner, en aquell moment una de les veus més reconegudes del panorama literari català, encarregat de prologar la primera aventura de caràcter literari del Grup i de Trabal, *L'any que ve* (1925); una proposta caracteritzada per una tècnica narrativa dirigida a «erigir l'humorisme en doctrina literària i gairebé en una ètica, i convertir la ironia en un pur instint compensador» dels avenirs de la societat en què s'emmarcava, com apunta Lluís Montanyà (1977: 104).

Miquel Bach (1992) distingeix dues etapes en l'activitat de la Colla de Sabadell: la primera, des dels orígens fins a la publicació de *L'any que ve*, caracteritzada per un humorisme provocatiu, amb el *Diari de Sabadell* com a pal de paller de les reivindicacions; i, tot seguit, una segona etapa que coincideix amb els primers contactes entre membres del Grup i l'avantguarda francesa de Cocteau i del Grup del Sis, moment en què comença a perfilar-se la creació d'una obra literària personal més o menys humorística i, el que més ens interessa ara, «despleguen tota una estratègia per al reconeixement de l'obra treballiana —de la qual poc o molt se senten còmplices o comparteixen paternitats— dins els rengles del Noucentisme, l'ideari renovador i vindicatiu del qual havien col·laborat a difondre i a instaurar a la seva ciutat nadiua» (Bach 1992: 72). Parlem doncs, com diu Pere Ballart en un article dedicat a resseguir la força de l'humor en la literatura catalana dels segles XIX i XX a *Serra d'Or*, d'un escriptor capaç d'elaborar «creacions originals i enginyoses» amb un fort «esperit crític contra la classe pròpia» (Ballart 2013: 26).

L'anàlisi d'aquestes dues etapes ens permetrà, d'una banda, resseguir la trajectòria cultural del Grup i, més concretament, l'actitud adoptada en l'expressió d'aquest discurs, afectat per un fort distanciament irònic que es farà més evident a mesura que, n'augmente progressivament la presència en les plataformes de difusió creativa i literària.

2.1. *Dels orígens a L'any que ve: la ironia com a actitud*

Els antecedents que expliquen el caràcter declaradament reivindicatiu del Grup estan estretament relacionats amb l'estancament cultural i artístic que havien provocat les distintes institucions i associacions de Sabadell durant els anys de la Primera Guerra Mundial. L'estiu de 1915, Joaquim Folguera inaugurava una exposició d'Art Nou Català al Centre Català de Sabadell que aconseguí fer visible la decadència i el tradicionalisme cultural de la ciutat i que, l'any 1918, era punt d'encontre de les consciències d'un grup de lletraferits benestants, cultes i insatisfets: la futura Colla de Sabadell. Aquest petit grup de joves, conegut inicialment amb el denominatiu de «*Coro de Santa Rita*», estava format en aquells moments per Antoni Vila Arrufat, Ricard Marlet, Lluís Parcerisa, Joan Oliver i els germans Josep M. i Francesc Trabal. Més tard, s'hi van afegir Armand Obiols, Miquel Carreras i Joan Garriga (Bach 2002a: 13-15; Marrugat 2008: 17-20 i 34-41).

Les activitats del grup, que tenien com a principals objectius el desig de construcció d'un país modern a través de l'humor provocatiu i la ironia, s'inauguren en forma de col·laboracions en les revistes *L'ai ai*, de la qual només ens ha arribat el títol —bastant il·lustratiu—; i *Juventut*, revista de la Congregació Mariana de Sant Lluís de Sabadell, on Francesc Trabal va publicar un conte i un article en un número especial dedicat a la memòria del Dr. Sardà i Salvany.

L'any 1916, un grup d'amics que s'havien conegut a l'Acadèmia Catòlica de Sabadell —entre els quals hi haurà Francesc Trabal, Josep M. Trabal i Lluís Parcerisa, promotor del projecte— va aconseguir crear un òrgan d'expressió impresa propi, *Fulla Salau*, de distribució gratuïta, que només va arribar als dotze números, després que Trabal, sota el pseudònim «L'Ebis», publicés un article ardit contra la Banda Municipal (Bach 1985: 16; 1991: 68).

A partir d'aquest moment, l'estratègia d'aquest grup revoltat i alhora culturalment compromès es desenvoluparà dins d'un activisme que estendrà la seua popularitat per la ciutat i que anirà consolidant el tarannà de la Colla a través d'un humor gratuït i corrosiu, desmitificador dels valors culturals establerts, amb què intentaran «bastir una cultura nacional, moderna i cosmopolita que ajudaria a vertebrar el país» (Bach 2002a:15). El primer acte d'aquesta agrupació social i cultural fou el

2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica

campament de set dies a la Font del Saüc, a la muntanya de Sant Llorenç del Munt, l'estiu de l'any 1919, on el Grup improvisà una escenografia en què Joan Oliver i Antoni Vila Arrufat, a banda i banda d'un ase, obrien una processó —cadascun amb un bastó enlairat traspasant una barra de pa a mode de para-sol— que Trabal va recrear amb «cançons improvisades —lletra i música—, en un andalús sui generis, veritables peces populars, sense trampa, nues de tot atractiu volgut i meravelloses en la seva matussera puresa» (Oliver 1999a: 21). L'acampada es va acabar amb un arròs a la cassola amb les deixalles com a companatge. Més endavant, entre 1920 i 1922, i sota el segell d'Edicions *No me obvides* —nom al·lusiú a la llegenda de la flor blava del miosotis dels Jocs Florals—, ells mateixos publicaren i vengueren mitja dotzena de romanços, paròdia dels romanços populars, a la plaça de Sabadell dins d'un paraigua obert i posat de cap per avall, amb títols com «Himno General de la Jamancia Libre» o «Romance del tranvía de Sabadell» (Bach 1991: 68; 2002b: 66-69).

Simultàniament a aquesta acampada, i després del tancament de la *Fulla Salau*, Francesc Trabal iniciarà les seues col·laboracions a *La Veu de Catalunya*, on escriurà columnes i glosses sobre l'actualitat cultural sabadellenca, i l'any 1919 ja és possible trobar-li algunes ressenyes, primer de teatre i després sobre temes musicals, al *Diari de Sabadell* (Bach 1991: 68).

L'11 de novembre de 1919, Francesc Trabal donà una conferència a l'Acadèmia de Belles Arts, *Les ciutats solitàries de Catalunya*, un dels primers actes significatius per a la cultura del país duts a terme pel Grup. La comunicació, que partia de l'article d'Eugeni d'Ors «Les veus amigues», predicava la necessitat de crear i propagar la reivindicació d'una cultura unitària, una campanya que, paral·lelament, ocupava Trabal a *La Veu de Catalunya* amb diverses glosses sobre els «solitaris de Catalunya» i que va fer nàixer una federació d'Associacions de Música que unia diverses localitats del país i de la qual Trabal en va ser el secretari. Aquesta conferència fa veure en la proposta de Trabal «el que hi ha de continuïtat i de ruptura respecte del Noucentisme en els seus projectes» (Balaguer 2001: 7) i que es desenvolupa, no ho oblidem, més enllà de l'estratègia política de la Lliga; ara, es tractava de crear una infraestructura que no fos únicament un guiatge de l'activitat política (Balaguer 2001: 7-8), alhora que defugia, ja ho hem dit, el conservadorisme cultural de base vuitcentista en què estava estancada la societat sabadellenca.

De fet, el caràcter compromès i de resistència cultural del Grup arran del cop d'estat de Primo de Rivera, amb el perill d'anihilació de les plataformes polítiques i culturals assolides amb la Mancomunitat de Prat de la Riba que això comportava, és també el motiu pel qual Joan Oliver, Armand Obiols i Francesc Trabal començaran les seues col·laboracions al *Diari de Sabadell* al voltant dels anys 1923 i 1924 (Bach 1992: 71). Tanmateix, la relaxació del govern del règim els va fer tornar a la plagasitat de les accions provocatives a través d'un humor basat en un seguit d'estirabots que volien ser una reacció a les normes de censura promulgades pel poder polític. És en aquest moment on situem la segona acampada, d'una major volada, que va reunir la Colla a Cala Pola, on, entre altres acudits, van estendre una llarga catifa des de la porta de l'habitatge a la sorra i es banyaren arran de mar en una banyera de zenc. Novament, Joan Oliver destaca Trabal com el protagonista d'aquelles aventures, «qui representava aquell “teatre viu” amb més serietat i una riquesa inexhaurible de recursos i de gags improvisats, desconcertants» (1999a: 22).

L'any 1924, el consell de redacció del *Diari de Sabadell* inclourà Oliver, Obiols i Trabal en les seues files, de manera que el Grup comptarà amb un òrgan d'expressió d'un abast molt més ampli. El *Diari* es converteix, doncs, en el seu centre d'operacions i aviat comencen a aparèixer escrits, notes, cartes i notícies sense signar amb els títols més inversemblants: «Bèèèè», «Ara que ve l'istiu», «Un que hi era»; Francesc Trabal farà nàixer el seu pseudònim més prolífic, *Senyor Banyeta*, amb el qual va firmar cròniques imaginàries, com unes «Informacions del Sr. Banyeta» (1924), des d'on es relata un incendi que, al capdavall, resulta ser a l'infern; o notícies inventades, com un partit de futbol entre el «CD Prosa i Vers contra Pintura Decoratiu FC» (1924), signada per Llum de Peu, del qual no sabem qui n'és el guanyador per «no augmentar la pena» dels perdedors (Bach 1991: 72-73).

A mesura que el Grup anà consolidant el seu poder al *Diari*, també s'hi multiplicaren les mostres d'humor càustic, com l'enquesta dirigida als lectors —que sovint contestaven ells mateixos amb la barreja de pseudònims que tenien preparats— sota la pregunta «La mataríeu, o no la mataríeu...?» i que, al llarg del novembre de 1924 va plantejar qüestions melodramàtiques sobre la decisió de «matar l'enamorada torturada pels terribles sofriments d'una malaltia inguarible si ella us ho demanava». Amb aquesta mateixa línia de suplantació i d'inventiva s'escriviren les

2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica

cròniques de la Volta a França, aparentment traduïdes dels diaris francesos *Le miroir des sports* i *Les sports quotidiens*, que s'estenen a explicar qüestions personals i humanes i fugen de la «fredor» de les classificacions i de l'estricta crònica esportiva, per a endinsar-se en la pura imaginació (Bach 1991: 75). L'1 de desembre de 1924 apareix *La Veu de Sabadell*, diari «d'una absoluta independència» i allunyat de «traves i compromisos polítics» (1924: 1) que, tanmateix, avivà una enemistat intensa amb el Grup de Sabadell (Marrugat 2017: 228-236).

«Les pedres miraculoses», un conjunt d'articles inacabats sobre una miraculosa pluja de pedres en un barri extrem de la ciutat, va posar punt i final a la llibertat d'espai per a l'expressió humorística de la Colla que, a partir de la segona meitat del 1925, va haver de traslladar aquest humor a una secció menys perceptible d'«Informació general» de l'actualitat cultural i social sabadellenca, des d'on continuaren el seu devesall de tergiversacions, com els anuncis de casaments i prometatges entre fills de famílies burgeses que tothom sabia enemistades; les cròniques detallades d'actes mai no celebrats; els carros encallats «quedant una roda al lloc de l'altra»; o els objectes perduts i dipositats a la «Quefatura» de policia que més endavant analitzarem amb deteniment (Bach 1991: 75).

L'editorial La Mirada, nascuda la tardor del 1924 al Marquet de les Roques durant un berenar que aplegà, per una banda, personalitats com Josep Carner, Guerau de Liost i Carles Riba i, de l'altra, Obiols, Oliver i Trabal com a capdavanters de la Colla, es consolidà gràcies a la subscripció de capital i els tiratges reduïts de bibliòfil, i serví d'empresa de difusió de les propostes provocatives del Grup (Bach 2002c: 86). Posteriorment, hi van editar autors de renom com Carner, Guerau de Liost, Carles Riba, Rovira i Virgili, Josep M. de Sagarra o Joan Sacs. Tanmateix, va ser un projecte de curta duració que va acabar «quan la colla s'havia dispersat o havia perdut la compacitat indispensable per a mantenir una obra d'aquesta naturalesa», un moment que Joan Oliver (1978: 47) situa al voltant del 1935 però que, en realitat, tingué lloc més o menys quan el *Diari de Sabadell* havia deixat de ser factor de cohesió del Grup, això és, a finals de l'any 1925. Tot i això, és cert que les publicacions a La Mirada continuaren fins a 1930, any de publicació de les *Estances* de Carles Riba i de *Judita*, del mateix Trabal.

Fruit d'aquestes provocacions i com a punt de culminació, l'any 1925 també, es va publicar a Sabadell *L'any que ve*, la primera aportació literària de Francesc Trabal, acompanyada d'un pròleg de Josep Carner i d'il·lustracions d'alguns dels membres del Grup: Antoni Vila Arrufat, Ricard Marlet, Lluís Parcerisa, Josep Maria Trabal, Joan Oliver, Armand Obiols i Miquel Carreras. Un volum que, a més de ser el tret d'eixida del projecte editorial encetat per la Colla de Sabadell, el d'Edicions La Mirada —enfront de la «Biblioteca Sabadellenca», estretament lligada a les directrius de la Lliga (Martín 2006)—, també volia ser projecció de l'actitud del Grup envers la societat de l'època de la mà d'un manifest en forma de llibre constituït per una sèrie d'acudits il·lustrats amb un traç volgudament infantil i d'un humor aparentment gratuït, amb uns peus que reproduïen diàlegs que, en la majoria dels casos, semblen trets de context. La presentació pública del volum, a més, es va fer amb el llançament literal del llibre pel balcó del Casino dels Senyors (Bach 2002a: 23) i es venia amb una faixa estretament lligada que impossibilitava de veure'n el contingut abans de comprar-lo.¹⁶

2.2. *L'any que ve: la ironia com a referent programàtic*

Un dels elements més destacables de *L'any que ve* és precisament l'autoria del pròleg, amb l'aval indiscutible de Josep Carner, una de les figures més emblemàtiques del Noucentisme que, d'aquesta manera, veia reconegut el seu mestratge dins el procés de consolidació del Grup i, més encara, es convertia en una peça clau ideal per a assolir els objectius de modernitat i civilitat absoluta que exigien de la societat catalana els joves sabadellencs, titllats per Carner de «barcelonins amb perspectiva» i presentats com a «Confraria de l'Humor Suprasensible». Al pròleg, Carner avala aquesta «nova escola sabadellenca», interessada en la publicació d'obres «francament contemporànies» i que se situava contra la ciutat de Sabadell «que tants de catalans han vist disfressada de grisa o de banal» (Carner 1983: 7); alhora, assenta els antece-

¹⁶ Pensem que és rellevant destacar, com ho fa també Pinell (1983: 21), que els primers intents narratius de Trabal coincideixen amb el nou clima cultural i literari creat a partir del famós assaig de Carles Riba «Una generació sense novel·la», publicat a *La Veu de Catalunya* el mateix any 1925, així com dos esdeveniments de connotada rellevància: l'any 1928, Edicions Proa inicia la publicació de la col·lecció «A Tot Vent», encara vigent, dedicada exclusivament a la novel·la, una data que coincideix, a més, amb la institució del Premi Joan Crexells, destinat a reconèixer la millor novel·la catalana de l'any.

2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica

dents humorístics de la proposta en els escriptors catalans Robert Robert i Francesc Pujols i, sobretot, en l'il·lustrador Xavier Nogués, conreador d'un humor que incideix en els defectes col·lectius dels catalans, que «va més enllà del fer riure o somriure» i que, al capdavall, «convida a salvar-nos de la vulgaritat, l'amargor i l'estultícia, mitjançant la ironia i una sornegueria intel·ligent» (Vélez 2014: 17). Carner aprofita ara la connexió entre diàleg i il·lustració, entre literatura i pintura, per fer veure el naixement d'allò que identificarà com a «Humor Indeliberat, Difós, Secret, dins l'Automatisme Tradicional de les Paraules Òbvies» (Carner 1983: 7), un humor que es torna cap al lector i que fa explícits els usos fossilitzats del llenguatge i el component automatitzat que duu associat. En definitiva, parlem d'uns mecanismes que resulten evidents en la utilització d'una sèrie de fórmules concretes dins d'uns contextos determinats i que Trabal presentava en estat pur. Carner fa evident la filiació del Grup amb l'ideal noucentista de modernitat i de classicisme, un guiatge d'admiració que, ahora, serveix de motivació a les accions que des d'aleshores haviem de donar a conèixer el Grup:

Crec que el Vallès ha tingut quatre o cinc Atenes; no sé si fóra escaient, em penso que no, de recaptar aquest títol, que té l'obligació d'ésser una mica britànica, una mica russa, una mica nord-americana, i no cal dir que una mica parisenca. Quan hom no pot escombrar el detritus, la higiene recomana que almenys hom aprofiti el temps per a obrir de bat a bat les finestres. Que, si cal, les meves paraules esparvillin (sic) encara les mil curiositats de Sabadell. Que la cara ciutat faci d'innovadora, i de crítica, i de maquinadora. Tot podem, cobejosament, esperar-ho d'ella d'ençà que els autors de *L'any que ve* i editors de «La Mirada» han empalat el nostre primer —de fora a dins— defecte col·lectiu amb la llança de l'Humor Suprasensible (Carner 1983: 11-12).

Carner defensa l'ús de la ironia com un element clau i difusor d'aquest nou «Humor Suprasensible», ahora que el defensa contra el que ell considera «la pitjor de les nostres tares congènites», la obvietat: «Els Castellans són, cadascú, Tot-un-Cavaller. Els Bascs són Tot-d'una-peça. Els Aragonesos són Francs. Nosaltres encara som pitjor: som Obvis. La ironia en nosaltres és un instint compensador, una

defensa natural contra l'elefantiasi insuportable de la nostra Obvietat» (Carner 1983: 9).

Carner distingeix el sentit tràgic de l'existència, característic dels *Capricis* de Goya, de la ironia civilitzada de Xavier Nogués, plantejada des del rebuig de la visió negativa de la realitat, la qual cosa determina i també condiciona una *mirada* humana i un caràcter força intel·lectuals, perquè obvia conscientment la imatge del món que l'envolta i se centra només en allò que és essencial:

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 tergiversades, mai, però, verament tòxiques (Carner 1983: 8).

La ironia, per a Carner, és l'alternativa intel·ligent i civilitzada que fa contemplar el món com un enteranyinat des del qual, enfront d'un món on «el visible és governat per l'invisible», el Grup de Sabadell projecta «una llum elegantíssima, depuradora», «una crítica civilíssima, una causticitat reconfortant». Al capdavall, es tracta de provar la poca resolució d'una actitud que, fins ara, no ha eixit gaire «de la preciosa Obvietat» i que, en conseqüència, no sap respondre a les demandes que atorga el valor comunicatiu del llenguatge i que ara, amb *L'any que ve*, es posen en evidència. El distanciament irònic proposat per Carner, plantejat des de la «superació de l'indigenisme al natural, de l'Obvietat» (Carner 1983: 10), permet despullar el text de tots els seus artificis i concebre el procés de creació literària com un fenomen complex de construcció humana destinat a donar coherència a una realitat que no en té. Aquest fet involucra directament autor i lector en el procés creador a partir d'una instrumentalització —al capdavall, una manipulació conscient— del context comunicatiu, a penes tènueament presentat, que construeix un discurs sustentat en la parla, reforçada pel gest i la situació. L'explicació del narrador i la interpretació que d'aquesta informació en fa el lector no ajuden a conèixer el món sinó que més aviat

són la base d'una imatge constituïda a partir del conjunt de condicionants socials i culturals de l'emissor, així com una evidència dels mecanismes de representació d'aquesta *realitat*.

Per tant, hem d'entendre la proposta col·lectiva de *L'any que ve* com una evidència dels desencaixos que es produeixen entre text i context, entre allò que diem i la situació comunicativa en què ho diem, per una banda, i el que voldríem dir i el que hauríem de dir, per una altra. Una circumstància comunicativa que recorda l'*eiron* i l'*alazxon* del teatre grecollatí i que juga a *allò que és* i *allò que sembla que és* però que ara vol anar més enllà i arriba a qüestionar, fins i tot, el mateix acte de l'expressió lingüística —metalingüística, ens atreviríem a dir, en ocasions— en relació no només a la situació comunicativa dins la qual té lloc l'acte lingüístic sinó també al conjunt de relacions extralingüístiques que determinen l'ús del llenguatge en termes d'efectivitat.

Els acudits que s'inclouen dins *L'any que ve* i que es distribueixen en quatre capítols sense títol marcats amb xifres romanes, incideixen tots, d'una manera o d'una altra, en aquesta qüestió, de manera que el volum «planteja [...] una reflexió sobre els usos de la llengua i, en definitiva, comença a formular un problema central a la seva activitat: les relacions llenguatge-realitat» (Balaguer 1996: 73). És, per dir-ho d'alguna manera, un llibre que actua de mirall per al lector i que, alhora que es torna cap al lector, també ho fa sobre si mateix, ja que és capaç de sobreposar-se a les situacions comunicatives que explicita i n'accentua el grau d'adequació i coherència extralingüístiques.

En aquest sentit, un dels mecanismes que més productivitat demostra és el que posa en evidència la relació entre l'ús figurat i l'ús literal del llenguatge, com per exemple queda de manifest en el diàleg següent:

—¿Com te dius nen?

—Qui, ¿jo?

—Sí home. ¿Doncs a qui vols que ho digui?

—Oh, em creia que no ho digués en sentit figurat (Trabal 1983a: s. p.)

L'escena, que representa un senyor i un nen, il·lustra un diàleg que en realitat es converteix en un despropòsit, si tenim en compte que, d'entrada, la pregun-

ta ja resulta ambigua: l'ús del pronom «te» pot donar compte alhora de com es diu el nen «a ell mateix» o com l'anomenen els altres. Per això, el nen, que contempla aquesta doble possibilitat i en tria una —diu «jo» i no «a mi», amb la qual cosa fa present l'elecció de la primera opció—, desfà l'ambigüitat formulada pel senyor. Tanmateix, se'n crea una altra, perquè ara el senyor identifica el nen com a «home» i es pensa que el nen li ha preguntat a qui va dirigida la pregunta. D'aquesta segona pregunta, però, el nen en dedueix l'apel·lació directa i, aleshores, reconeix i fa explícit el problema: el contrast entre l'ús literal i l'ús figurat del llenguatge. El joc, en aquest cas, es basa en l'expressió d'unes fórmules lingüístiques fossilitzades —buides de contingut literal— que el nen no percep com a tals, de manera que el lector assisteix a dues lògiques diferents, dos (mono)diàlegs mancats de sentit (Balaguer 1996: 72).

Una escena semblant, la d'un senyor que visita la cosina i el fill d'aquesta, evidencia el conflicte que provoca l'acceptació d'aquestes fórmules lingüístiques:

Un senyor visita una seva cosina.

—I doncs, ¿què tal Maria? —I van enraonant.

—Mira nen, hi ha el teu oncle. —Déu lo guard!

—Hola maco, què, ¿ja estudies força?

—Sí, Senyor. —Oh!, ja pots preguntar-li el que vulguis, ja, —diu ella— és molt aplicat.

—¿Sí? Veiam. Digues: ¿quan fan vuit i vuit?

—I el nen, decidit, diu: setze! (Trabal 1983a: s. p.)

D'entrada, l'encert del nen al problema plantejat pel familiar de la mare és, en realitat, molt més complex si tenim en compte que la formulació no és correcta: vuit i vuit no poden fer res en termes matemàtics, si és que parlem de xifres numèriques; en tot cas, la pregunta s'hauria de formular en termes adequats al context, això és, en expressions relacionades amb les operacions aritmètiques: sumar, restar, multiplicar, dividir... perquè sabem que, com assenyala Balaguer, vuit i vuit «de fer, fer no *fan* res» (1996: 72). El diàleg, amb un component netament irònic, posa de relleu el conflicte entre la forma gramatical d'una expressió aritmètica i el resultat que se'n deriva, fruit d'una interpretació figurada del llenguatge —interpretar el verb

fer com a sinònim de *sumar*— que, altrament, representaria un grau d'abstracció superior a la capacitat que pot assumir un nen.

En altres ocasions, el narrador manipula, qüestiona o replanteja el significat de fórmules lingüístics, tòpics o frases fetes. Un exemple del que diem ens el dóna l'acudit que obre el volum i que s'il·lustra amb el dibuix d'un lladre que dispara contra un senyor. La frase, lapidària, és ben il·lustrativa: «*El ferit*: Pum!». El text posa en evidència la relació entre el llenguatge i les conseqüències que pot tenir en la realitat, potser en relació a la construcció del tòpic literari: si identifiquem algú com *el ferit* és necessari que algú altre li provoqui alguna ferida.

Un cas semblant, fins a cert punt, és el que mostra un diàleg entre dos homes davant d'un fanal:

—Bufa.

—No puc.

—Doncs, mira, anem (Trabal 1983a: s. p.).

Ara, l'exigència del primer emissor es trenca per la impossibilitat de realització d'aquell a qui correspon apagar el llum, de manera que el primer, conscient que «no cal dir res més!», rebenta les expectatives del lector i convida el company a marxar sense parlar-ne. D'aquesta manera, l'autor dóna compte d'una mostra d'ús inconvenient de la llengua, no pel que es diu sinó perquè l'expressió d'allò que es diu, el mer fet de dir-ho, no respon a una situació comunicativa eficaç sinó que és formulada a partir d'una estructura lògica interna de l'emissor que escapa del procés de comprensió del receptor.

Per tant, hem d'entendre que «no hi ha cap voluntat de mostrar-nos, a través d'uns procediments de deformació humorística, unes actituds o conductes circumstancials rebutjables, sinó els problemes que ens pot arribar a plantejar l'ús d'un instrument molt insuficient que no tenim més remei que forçar per tal que accomplixi les nostres necessitats» (Balaguer 1996: 73). Aquest és, a grans trets, l'objectiu principal que Francesc Trabal perseguirà en el procés d'escriptura de cadascuna de les seues novel·les posteriors i que, d'alguna manera, volia fer veure dins d'una continuïtat de les particularitats argumentals exposades a *L'any que ve*.

L'any que ve és molt bo, cregueu-ho o no. Què pagaria jo per tornar-lo a fer? He provat de continuar-lo, he provat de fer-ne un segon volum: volem creure que m'ha estat impossible? [...] Les meves novel·les, per exemple, no són, sinó simples assaigs. Són exercicis, si volem, a quatre mans, però que per força han d'esgarriar les orelles acostumades a una afinació perfecta. *L'any que ve* no pot estar més afinat, i sobretot sempre serà just el títol (*Diari de Sabadell*, 22-3-1931).

Un títol que, val a dir, també respon a la intenció de qüestionar la necessitat comunicativa (i alhora, insuficient) de l'ésser humà de relacionar llenguatge i realitat i que, en aquest cas, assegura l'actualitat permanent del llibre: «En Trabal un dia m'ho deia: “*L'any que ve* continuarà sent sempre l'any que ve, mai no serà l'any actual ni l'any passat, sempre serà el que ve”» (Casals 1981: 7).

No és estrany, doncs, que Francesc Trabal reivindicés el reconeixement d'aquesta primera obra de grup fins el darrer moment, més enllà de *Temperatura*, que va ser la seua darrera novel·la publicada: «L'única cosa que estic orgullós d'haver escrit és el meu primer llibre [...] Me l'estimo cada dia més i gairebé ningú no el coneix. És allà on tinc exposat el meu propòsit. De tota la vida que he volgut fer una novel·la com *L'any que ve* no he pogut. Ho he provat, sense rubor he anat publicant llibres» (Triadú 1981: 57-58).

Francesc Trabal, al capdavant, planteja a *L'any que ve* una perspectiva que té a veure amb una concepció de la novel·la ja no com a mirall de la realitat sinó com a reflex de l'ésser humà, de l'individu, però no entès a la manera psicològica, sinó com «un dels instruments de creació de símbols i signes que distancien l'home modern de la vida» (Balaguer 1996: 83), que crea una imatge apaivagadora que alhora també es torna un punt de fugida de la realitat.

En aquesta línia convé que entenem, per exemple, la resposta que Francesc Trabal va donar a l'enquesta que el periòdic *Clarisme* va dur a terme des del 31 de març fins el 19 de maig de 1934 perquè «els nostres autors màxims» respongueren a la pregunta «Què enteneu que és o ha d'ésser una novel·la?». La pregunta, naturalment, no era gens gratuïta; ans al contrari, buscava la implicació dels escriptors en la crisi de models que vivia la nostra literatura aleshores (Castellanos 2005). L'èxit fou, certament, considerable: 32 intel·lectuals de l'època van dir-ne la seua. Òbvia-

ment, molts d'aquestes respostes anaren en la línia d'interpretació de la simbiosi ficció-realitat. D'altres, però, tractaren de veure-hi un nou tarannà. Podríem destacar, a mode d'exemple, la resposta de Carles Soldevila: «La novel·la no ha estat mai un gènere ben definit com l'epopeia, la lírica o la tragèdia. Ha estat, i resta, un gènere-magatzem, un gènere-basar on caben moltes coses i molt contradictòries. No trobo cap motiu vàlid per llevar-li aquest caràcter. Els magatzems segueixen essent necessaris; cadascú s'hi proveeix del que li manca» (1934a: 4). De les tradicionals, destaquem, en primer lloc, la de Domènec Guansé: «Una novel·la sembla que és la narració, amb finalitats estètiques, d'uns fets més o menys carregats d'observació o de fantasia. [...] Tota la resta entra en l'estratègia del joc d'escacs o queda, en el millor cas, en poema frustrat» (1934a: 4). Aurora Bertrana, per la seua banda, responia més explícitament a aquesta unió necessària entre ficció i vida que hom exigia al gènere narratiu:

La vida és una novel·la de molts volums, que cada ésser humà assaboreix com a principal protagonista.

La novel·la és una vida, o la part d'una vida, que arrabassa el llegidor de la seva pròpia novel·la i el duu durant unes hores a un nou món, on la vida pròpia s'esborra per fondre's en les vides dels protagonistes.

Històric o imaginari?... Mentida o veritat?... Què hi fa? El cas és *viure*, en la nostra pròpia vida o en la dels altres.

Sabeu on s'atura la realitat? Sap ningú on comença la imaginació?

Vida-novel·la.

Novel·la-vida.

El bon novel·lista és aquell qui fa oblidar al llegidor la seva pròpia novel·la (1934b: 2).

La resposta de Trabal, però, trenca qualsevol expectativa i afirma: «No ho sé» (1934c: 2). En aquesta línia lúdica havia respost també Carles Sindreu, amic del sabadellenc, el qual havia dit en la primera secció de respostes: «No ha d'ésser una noval·la; tampoc una novl·la; però molt menys una novel·la, i per res del món una novul·la» (1934a: 4), una resposta que era immediatament replicada pel mateix setmanari amb un joc lingüístic semblant: «Si CLARISME tenia en aquest número la secció de *Tabola* i si els seus redactors posseïem la finor d'ironia que caracteritza Car-

les Sindreu, li respondríem així: “Una PEPA no ha d’ésser mai una papa; tampoc una pîpa; però molt menys una popa; i per res del món una pupa”». En una altra ocasió, ja en terres xilenes, Luís Meléndez inclourà també Francesc Trabal en una reflexió sobre la idoneïtat estructural de la novel·la. En efecte, en l’edició de *La Nación* del 10 de novembre de 1946, l’escriptor i crític xilè es pregunta quina estructura ha de seguir un text per ser considerat una bona novel·la. És interessant destacar l’opinió que mereixia per a Meléndez els plantejaments de Trabal: «Francesc Trabal sostiene otro concepto que puede llevar demasiado lejos: el de que un buen autor debe llevar todos sus personajes al último extremo. En la práctica resulta imposible e intolerable» (Meléndez 1946: 1). Per contra, el crític situava el Proust de *La prisonnière* (1925) com l’exemple d’escriptor equilibrat entre la descripció d’accions i els pensaments psicològics dels personatges literaris. Així, encara que la conclusió final porta Meléndez molt lluny de Trabal, és interessant destacar l’opinió de Trabal com una continuació directa dels plantejaments revolucionaris iniciats durant els anys 20 amb el Grup de Sabadell.

El fet és que, com assegura Josep M. Balaguer, estem davant d’una obra transcendental, en el sentit que no respon als costums i regles que regien el context cultural de l’època —encara menys si considerem el marc grisenc i monòton que caracteritzava la ciutat de Sabadell, amb escasses expansions culturals o festives— però que, en definitiva, volia ser la carta de presentació d’un grup basat en dues constants aparentment contradictòries: «a) una clara tendència a l’estirabot i a la plagasitat; b) una voluntat de construcció cultural força respectuosa amb determinats elements, personatges, institucions i programes de la tradició catalana recent» (Balaguer 1996: 67). Parlem, per tant, d’un grup que, basat en un humor provocatiu i corrosiu, desenvolupa una iniciativa col·lectiva de caràcter fortament humorística —i progressivament marcada pel component irònic—, alhora que se sent part d’un compromís actiu que té com a principal motivació la desmitificació dels valors culturals establerts per la societat de l’època per a regenerar una cultura, la catalana, estancada en un esdevenir cultural encara fortament influenciat pels preceptes encara latents dels corrents de pensament del segle XIX. Comptem amb dos exemples il·lustratius d’això que diem i que, a més, ajuden a marcar els límits del que el Grup anomenava «humorisme». Es tracta de dos comentaris paral·lels de l’any 1925,

2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica

d'Armand Obiols i Joan Oliver, sobre dues novel·les contemporànies que inclouen el terme «facècia». Com apunta Maria Campillo (1996: 114-115), convé llegir-los a través «d'unes actituds literàries que no són desmitificadores gratuïtament, sinó que operen contra unes formes literàries que encara perviuen [...]. I contra unes altres formes que afecten les concepcions estètiques en general, també —cosa igualment preocupant— la idea o visió del món que sembla emanar-ne»; més enllà, doncs, de l'acudit fàcil o l'absurd injustificat. Per això, Joan Oliver, en parlar de *Les facècies de l'amor*, de J. Puig i Ferrater, afirma que

Una gran part del mal del senyor Puig i Ferrater ve de no saber què vol dir “facècia”. Potser té pasta de novel·lista, però ara com ara li manquen —i ens sembla que no les tindrà mai —moltes coses. De moment no escriu prou bé. Sembla que l'estilogràfica pesa més que ell. [...] Després, no és elegant. Ésser elegant no vol dir tractar assumptes elegants, sinó tractar tots els assumptes elegantment. En tercer lloc, en Puig no sap fer broma. Això és una gran desgràcia. Sense posseir el sentit de l'humorisme, avui un novel·lista no pot pretendre d'ésser profund (Oliver 1925: s.p.).

En aquesta mateixa línia, s'expressava Armand Obiols, aquesta vegada sobre la novel·la de Tomàs Roig i Llop, titulat també *Facècies*:

Després de Dostoievski o de Proust hauria d'ésser impossible a un jove autor llançar-se amb un llibre de l'esperit de *Facècies*, tan extemporani [...]. El Tomàs Roig i Llop no és un humorista. L'humorisme és una cosa més seriosa del que sembla. Els tres o quatre articles finals del llibre de Roig demostren a bastament que el jove autor no sap encara que l'humor o la ironia, és una pura qüestió de profunditat (Obiols 1925a: s.p.).

2.3. De *L'any que ve a la desfeta del Grup: la ironia com a resistència*

Després de la publicació de *L'any que ve*, les accions col·lectives al *Diari* disminuïren i es reduïren a la secció d'«Informació general», espai des d'on Trabal, amb l'epígraf *D'un dia a l'altre*, continuà pel seu compte el seguit de provocacions fins a 1928. Per una altra banda, alguns membres del Grup —sobretot, Joan Oliver i Armand Obi-

ols— sí que continuaren amb aquesta plagasitat irònica. Joan Oliver, per exemple, començà a publicar aleshores contes i poemes des d'una perspectiva satírica, a més d'articles de crítica literària o ressenyes breus, entre d'altres.

A finals de 1926, però, s'observa un canvi en l'estil de redacció de les col·laboracions al *Diari*, ara ja amb un caràcter més allunyat de l'estirabot que, per contra, vol incidir en l'actualitat i en el rerefons cultural de l'època. Armand Obiols, per la seua banda, ha anat gestant durant aquesta època el seu rigor de crític literari amb un estil elegant, rigorós i sarcàstic al mateix *Diari*, juntament amb una producció poètica propera al simbolisme europeu.

Durant tot aquest temps, a més, el Grup comptà amb una seu, el Casino dels Senyors —en realitat, un espai que parodiava el *Círculo Sabadellés*, el casino dels rics de la ciutat—, un local de dues plantes farcit d'extravagàncies que es va instituir també durant el 1926. La sala de reunions era decorada per un drac amb la llegenda «Estem voltats de pocavergonyes» i els llibres de la biblioteca, dedicats pels respectius autors, eren clavats pel mig a la paret amb claus d'enllatar. Habitualment, descansaven en seients de barberia i les taques de floridura de les parets estaven emmarcades. Al pati tenien erigit un «monument a la cosa» i tenien una habitació dedicada al «museu de les coses robades», petits objectes de poc valor sostrets per ells mateixos a gent rica (Oliver 1999a: 17). El safareig, sense aigua, servia de guardaro-
roba, i al passadís d'entrada hi havia una gran prestatgeria que impedia el pas a qualsevol persona que no fos prima, una paròdia de la faula bíblica dels escollits (Balaguer 2002: 18).

El Grup, amb una dispersió aparent que es deixa veure en l'activitat del *Diari* després de la publicació de *L'any que ve*, recuperarà el caràcter combatiu la primavera de 1926 quan Ricard Vinyes, pianista de renom europeu, arriba a Sabadell a donar un concert a l'Associació de Música. Vinyes fou el revulsiu a partir del qual Francesc Trabal i el Grup asseguraren els pressupòsits teòrics de l'humor que havien practicat i que ara els posà en relació amb l'anomenat Grup dels Sis —format per Milhaud, Poulenc, Auric, Honegger, Durey i Tailleferre— i, més encara, amb Cocteau. Fruit d'aquestes noves relacions, l'any 1927, Francesc Trabal donà una conferència al Conservatori Lliure de Marsella sobre l'humor català, un acte en què Pierre G. Bourgoïn, deixeble de Milhaud i crític musical, interpretà «al piano algunes peces

humorístiques de compositors catalans», Mompou i Blancafort (Bach 1992: 59). En aquesta conferència, Trabal incidí sobre dos punts: per una banda, en el reconeixement internacional del seu humor en relació amb la «música pura» dels joves avantguardistes francesos i la «poesia pura» de Valéry, al centre dels quals calia afegir-hi el que ell anomenava «humorisme pur», el de *L'any que ve* (Cabot 1929: 7). En segon lloc, reivindicava per al seu humor un component noucentista que havia de permetre «tornar l'humor a una simplicitat mediterrània perduda, humanitzar l'humor i donar-li una vida nova per injecció d'essències clàssiques, hel·lèniques» (Rouquette 1927: s.p.). En aquest punt, hem de recordar l'apreciació que remarca Josep M. Balaguer sobre la definició que fa Obiols de l'humor —en aquest cas, impur— de Trabal, un humor «no basat en la dimensió estrictament literària, de manera que l'autoreferencialitat del text pot trencar-se i donar als procediments paròdics la possibilitat de convertir-se en satírics» (Balaguer 1995: 48), un fenomen que, segons Obiols, «recolza sobre un fet fonamentalment tràgic: la fallida de la llibertat, la servitud de l'home», de manera que converteix «els obstacles sobrehumans que s'oposen a la lliure determinació d'un individu en obstacles nimis». Aquest procediment és el que, a ulls del crític, permet convertir un fet tràgic en còmic, una transformació que considera plena d'«ambigüïtat» i, per tant, impura (Cabot 1929: 7). Enfront d'aquest concepte d'«humor impur» hem de situar el d'«humor pur», això és, el que està creat a partir de les possibilitats del llenguatge o, en altres paraules, aquestes del crític Domènec Guansé, reticent a la novel·lística trabaliana, «un humor intranscendent, que no accepta de posar-se al servei de cap causa, i que es limita a “ser” per ell mateix, substituint la fantasia per la realitat» (Guansé, 1994a: 161).

D'aquesta conferència, Miquel Bach ressalta dos fets que cal tenir en compte i que marcaran molt notablement el caràcter programàtic del Grup: «l'un, l'aparició a *L'Éclair* de Marsella i a *Le Feu d'Ais* [...] de les ressenyes de la conferència, que ens proporcionen els únics textos teòrics [...] de l'humor trabalesc, i, l'altre, la relació directa amb Bourgoïn i, de retop, amb Pierre Rouquette [...] i els grups occitanistes» (Bach 1992: 59). Les relacions de Trabal amb el cercle de Cocteau i els Sis promourà l'aparició al *Diari*, dies més tard, de la sèrie «Les tendències de la jove música francesa», un conjunt de ressenyes encarregades a Bourgoïn que més tard van ser redactades pel mateix Trabal. Més endavant, també arribaran les

col·laboracions literàries amb Pierre G. Bourgoïn a *L'Ascensió. Òpera còmica en globus*, uns quants mesos abans que Carner publicqués *El giravolt de maig* (1928), amb música d'Eduard Toldrà, així com el ballet *El rapte de les Sàbines* (1931), amb música de Manuel Blancafort.

Miquel Bach, en aquest punt, aprecia una necessitat per part de Trabal de buscar «l'homologació de la seva obra i de la seva praxis humorístiques dins el Noucentisme i, de retruc, la fusió d'aquell dualisme plagasitat-iniciativa cultural, que havia informat els seus primers anys, i els de tota la Colla, d'activitat pública i periodística, en un sol producte cultural» (Bach 1992: 61). Aquesta circumstància durà associada, segons la seua proposta, «la progressiva deshumorització de les seves obres», un fenomen que, als nostres ulls, pot ser interpretat en termes d'un procés evolutiu de la proposta literària que condiciona també, en gran mesura, el tractament del component irònic.

L'any 1928, el Diari incorpora a la redacció noves veus que aparten el protagonisme de la Colla, fins que, el 1929, la mort de Josep M. Castellet i Pont, director del Diari, sembla posar també punt i final als articles i a les col·laboracions del Grup, presents només amb la veu d'un Trabal cada vegada més arraconat en una secció que rebia el títol de «Notes i comentaris», menys literària. La declaració de la República, després de la caiguda de Primo de Rivera, transforma el *Diari* en un mitjà d'expressió combatiu que desplaça les columnes de creació i la informació cultural i que, alhora, acaba de tancar «un període que d'alguna manera havia justificat l'actuació de la Colla» (Bach 1992: 63) i que, tanmateix, mantindrà vigent aquesta voluntat de construcció i de compromís col·lectiu, malgrat la situació política, present en la creació i la gestió de l'Agrupació d'Escriptors Catalans, el Servei de Biblioteques del Front i la Institució de les Lletres Catalanes. L'arribada de l'exili i la desfeta de les estructures culturals i literàries que havien promogut, els va dur, definitivament, a «creuar la ratlla, ell [Obiols] i sis escriptors més, [...] a peu, per la muntanya, cap a les Illes i el Voló, sense diners ni vitualles» (Oliver 1999b: 23). Així, la guerra civil i el posterior exili van interrompre les possibilitats de la cultura catalana per continuar un projecte que fos homologable a les altres cultures europees (Molas 1983: 145). Josep-Anton Fernández (2008: 36) descriu ben encertadament la situació

de desemparament i desprestigi que va patir des d'aleshores la cultura catalana quan afirma que

per dir-ho sintèticament, la cultura catalana, com a camp de producció, distribució i consum de béns culturals (és a dir, com a conjunt d'escriptors, intel·lectuals i artistes, crítics, tècnics, científics, periodístiques, mestres d'escola, professors d'universitat, i públic consumidor de productes culturals, institucions, publicacions, espais, llocs de trobada, símbols, llenguatges, pràctiques socials, hàbits, etcètera, tots ells identificats en major o menor grau amb el projecte de construcció d'una cultura nacional), va ser abolida oficialment *en tant que catalana*.¹⁷

2.4. *Després de L'any que ve: el narrador transformador i la renovació literària*

En els dos apartats anteriors hem parlat de la coincidència de publicació de *L'any que ve* amb el debat sobre la crisi de la novel·la i del paper de l'escriptor com a artista que sofria la cultura catalana i, més exactament, amb els intents de represa del gènere iniciats el 1925 després de la desaparició del Noucentisme i la manca de punts de referència (Castellanos 2005: 7; Yates 1975).¹⁸ En aquest mateix període, Armand Obiols, membre del Grup de Sabadell i amic de Francesc Trabal, tracta de centrar el problema en les relacions que s'estableixen entre la realitat i la ficció com a mitjà de representació; en altres paraules, entre vida i literatura. Com encerta a dir Balaguer (2006: 46), l'article reivindica el paper de la novel·la com a «expressió dels “autèntics” problemes de l'home en la seva pugna amb un món hostil i inexplicable, dominat per l'atzar o una contraposició de forces de la qual la literatura hauria de ser la representació». Armand Obiols encertava a destacar-ne els punts bàsics:

¹⁷ La cursiva és de l'autor.

¹⁸ Volem fer notar, per l'interès plantejat per l'escriptor, l'apunt de J. M. Balaguer (2006: 44) sobre la pèrdua de pes de la literatura a favor de la política, fenomen que s'observa també en la crisi del llibre com a objecte que Francesc Trabal ja va advertir al *Diari de Sabadell* en dues ocasions. La primera, el 20 de maig de 1930, quan, alarmat, diu: «Alerta que la política no ens faci perdre el llegir! Alerta que la política no ens faci perdre l'escriure» (Trabal 1930: *s.p.*); l'altra, poc més d'un any després: «L'equilibri de la cultura de la nostra terra no pot fer-lo perillar cap batzegada cap a l'esquerra ni cap a la dreta. La nostra cultura ocupa el massís central del nostre panorama i entre tots haurem d'ajudar a consolidar-la» (Trabal 1931: *s.p.*).

El concepte que fins a darrera hora l'home s'ha fet dels altres ve directament en el fons d'aquesta novel·la [la francesa]. La glòria de l'home rau essencialment en el fet d'ésser l'animal que amb més facilitat es deixa entabanar, però al capdavall jo crec que convèncer un home és simplement entabanar-lo d'una manera acadèmica. L'home, per altra banda, té una pregona necessitat inconeguda de deixar-se convèncer. Creiem, amb raó, que més val tenir un sistema — que com a tal sistema ja és una cosa absurda— que ens simplifiqui les coses, que no tenir-ne cap. El problema essencial de l'home és un problema de comoditat. Un llibre sense capítols i sense taula de matèries avui ja és una cosa inadmissible. Per això la novel·la que ve a ésser com un índex de l'home és un article de primera necessitat. [...] El fet és que veiem la vida a través de belles invencions humanes. La literatura no copia la vida, sinó que la inventa. [...] Després la vida confirma les invencions humanes perquè l'escruteu amb ulls que han deixat l'idíl·lica (sic) imparcialitat. [...] De la literatura nosaltres en traiem els vidres de colors que ens tenyeixen la vida, que ens la simplifiquen, que ens l'ordenen (Obiols 1925b: 2).

L'aparició de la primera novel·la en solitari de Francesc Trabal, *L'home que es va perdre*, coincidirà —no gratuïtament— amb l'aparició del Premi Crexells de novel·la, que premiava la millor obra de l'any, a imitació del Goncourt francès (Casacuberta 1995: 23). Trabal, malgrat la recepció no gaire positiva de *L'any que ve*, se'n sentia engrescat, i «incitat» per aquesta primera convocatòria del Crexells, escriu la primera novel·la en solitari, *L'home que es va perdre*. Guansé ens ofereix un resum del procés de creació de la novel·la, la qual, tanmateix, no acabava d'ajustar-se als gustos de l'època:

Sense ni adonar-se de les prevencions que suscitava, Trabal, entretant, els en llegia fragments [de la novel·la] que els feien dubtar, que els desconcertaven [a Obiols i Oliver]. Mig de bona fe mig per facècia, van començar a aconsellar-lo, a fer-li suggeriments. Ell ho acceptava tot, ho arplegava tot i tirava endavant en una mena de cursa de cec. El resultat fou *L'home que es va perdre*: un monstre. Però la cosa no era massa clara, perquè Trabal, escriptor improvisat, sabia infondre un caient natural a la frase, treia un gran rendiment d'un lèxic reduïdíssim, i no era ni l'humor ni la fantasia —la novel·la és plena d'esclats— el que li

2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica

fallava. A més, els seus amics embolicaven la troca i els esnobs començaven a meravellar-se (Guansé 1966: 208).¹⁹

El Premi Crexells d'aquell any, el primer a celebrar-se, quedà desert. S'hi presentaren divuit novel·les; la de Trabal aconseguí únicament un vot en blanc.²⁰ Posteriorment, Josep M. Balaguer (1996: 85) ha fet notar que «bona part dels tipus d'atacs que ha rebut la novel·la només són comprensibles si es fan des de posicions que acaben atribuint-li unes funcions i característiques que són les que no hauria de tenir o que no pot assumir». En efecte, si tenim en compte les condicions del gènere i les exigències que la intel·lectualitat catalana i, més concretament, el jurat del premi literari va demanar per premiar la novel·la de l'any, resulta evident que estem al davant d'una «*mala comprensió* del gènere o una posició *malèvola*» (Balaguer 1996: 85).²¹ El mateix autor n'era plenament conscient, i ho reflectia així en l'entrevista que oferia a Just Cabot a *La Publicitat* del 20 d'octubre de 1929 juntament amb el seus dos inseparables companys, Oliver i Obiols:

Autor com sóc del llibre [*L'home que es va perdre*], quasi editor, em faig mecànicament responsable de tot allò que pugui haver-hi de no reeixir. Altrament no em dol gens haver de fer aquesta declaració. Em doldria si m'hagués proposat d'escriure una novel·la dintre el to normal que aquest gènere té a Catalunya. N'hi ha prou amb recórrer el llibre per veure que no ha estat aquest el meu propòsit. [...] Un lector de novel·les de casa nostra es posa sempre davant un llibre amb un gruix considerable de prejudicis sobre el gènere. Tot allò que no s'adiu perfectament amb els seus prejudicis, l'irrita. *L'any que ve* podia salvar-se i de fet no se salvà, per la seva mateixa brevetat. Si ara hagués tallat, com aleshores, els ponts, s'hauria produït una veritable catàstrofe. He hagut d'emprar alguns elements novel·lístics tradicionals. *L'home que es va perdre* és, així, un llibre

¹⁹ Encara més, el crític dóna compte del rebuig generalitzat que va rebre la proposta del Grup (Guansé 1966: 208): «Un pròleg ambigu de Josep Carner, amb el qual hom no sabia si es rifava de l'autor o dels lectors, ho encapçalava. El públic català, no avesat encara a les plagasitats d'aquesta mena, que veuria després multiplicar-se, quedà estupefacte. "Ves, en què perden el temps!", deia la gent de seny. I Martí Esteve, que aleshores dirigia "La Publicitat", se'n sentí tan indignat, que prohibí als redactors de parlar-ne».

²⁰ Sobre la data i les polèmiques que envoltaren el Premi Creixells vegeu especialment l'article de Margarida Casacuberta (1995).

²¹ La cursiva és de l'autor.

d'aclimatació. La qüestió és que quan els lectors adquireixin la meua segona novel·la arraconin una mica tots els prejudicis sobre el gènere (Cabot 1929: 7).

Vist des d'aquesta perspectiva, Trabal deixa de ser el narrador «espontani» i «instintiu» amb què la bibliografia l'ha caracteritzat (Pinell 1983: 23; Guansé 1966: 206; Oliver 1999a) i, altrament, passa a adoptar un paper més compromès amb l'actualitat que l'envolta. En altres paraules, assistim a les inquietuds d'un escriptor entusiasmada per la renovació cultural i literària:

Els escriptors sentien el pes d'una enorme responsabilitat. La novel·la es tornava testimoni, transcendental i metafísica. Però fou contra aquesta tendència que Trabal, impulsat pel seu temperament d'humorista, tractava de reaccionar. Compromès tant com qualsevol altre per la seva actitud, pels seus articles i comentaris radials, no creia en les virtuts de la literatura de compromís. Per a ell la novel·la s'havia de mantenir al marge dels conflictes socials i personals i gairebé al marge de la història. Efloració arbitrària, només per la sensibilitat, havia de ser un testimoni del seu temps (Guansé 1994b: 158).

Per això, Guansé atribueix a cadascun dels components unes qualitats diferents que són, alhora, també complementàries i que ajuden a construir el paper atributiu d'aquella «piràmide inexpugnable» basada en «el sentit de l'humor i [en] un concepte esportiu de la literatura i del patriotisme»:

Trabal era la imaginació fèrtil, en constant moviment, l'impulsor del grup. En provenien les principals pensades, l'ou de la larva. Obiols era el teoritzador, la intel·ligència brillant i estàtica. Oliver, més gris en aparença, era el lent i parsimoniós executor que feia viables les pensades insòlites de l'un i les teories estrambol·lades de l'altre (Guansé 1966: 207).

L'èxit d'aquesta «imaginació fèrtil» es va veure traduïda en la publicació de sis obres més: *Judita* (1930), *Quo vadis, Sànchez?* (1931), *Era una dona com les altres* (1932), *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933), *Vals* (1935) i *Temperatura* (1947). Tanmateix, propostes de classificació que, com la de Pinell (1983), condicionen en gran mesura —i perjudiquen, en el cas de Trabal, com veurem tot seguit— la interpretació de l'obra de l'escriptor com a unitària i, per contra, dibuixen una frag-

2. El projecte cultural del Grup de Sabadell: una actitud irònica

mentació que, en moltes ocasions, és forçada i desemboca en conclusions no del tot encertades, com la que afirma Miquel Bach quan diu que els diferents intents de Trabal per aconseguir el Crexells van tenir com a principal conseqüència «la progressiva deshumorització de les seves obres» (Bach 1992: 61). Per contra, aquesta tesi doctoral aspira a demostrar la presència constant i, fins i tot, creixent de la ironia en l'obra narrativa del sabadellenc a través de l'ús dels diferents mecanismes textuais, metaficcionalis i hipertextuals.

3. La ironia en *L'home que es va perdre*

3.1. Introducció

Quatre anys més tard de l'esvalot social provocat per la publicació de *L'any que ve*, el manifest programàtic que donava a conèixer l'entramat humorístic que havia de caracteritzar des d'aleshores el Grup de Sabadell, Francesc Trabal va publicar *L'home que es va perdre*, la seua primera novel·la en solitari, gràcies també al patrocini d'Edicions La Mirada, projecte de difusió editorial promogut des de la Colla. És per això que, d'acord amb la proposta que han assentat la gran majoria d'estudiosos de la novel·lística trabaliana (Oller 1973 i 1977; Montanyà 1977; Pinell 1983; Bach 1985, 1991, 1992, 1999*a*, 1999*b*; Arnau 1985 i 1987; Martí-Olivella 1985; Llopis 1987; Rosselló Bover 1989; Balaguer 1996 i 2001; i Simbor 2013*a*), hem optat per considerar *L'home que es va perdre* com la primera de les obres de Francesc Trabal, sobretot si tenim en compte que *L'any que ve* és, en realitat, un manifest rere el qual s'havia de constituir el projecte cultural i nacional del Grup de Sabadell. Domènec Guansé, en parlar de la publicació de *L'home que es va perdre*, ressaltava que «aquest humorisme excèntric de Trabal es va manifestar temps enrere en una col·lecció de dibuixos i anècdotes deslligades» (Guansé, 1994*a*: 161). Una visió que, fins i tot, va conservar en dedicar-li un retrat literari l'any 1958, un any després de la mort de l'escriptor sabadellenc, «Francesc Trabal, *in memoriam*»:

Coincidia l'efervescència política del moment amb una gran efervescència literària, car eren moments de renovació en les arts i en les lletres i es promovien vives discussions en els cenacles, en les revistes i fins i tot als diaris. *L'any que ve*, de Trabal, encapçalat per un substanciós pròleg de Josep Carner, contribuï a

3. La ironia en L'home que es va perdre

atiar-les. Construïa una mostra d'humor gratuït i, si més no, serví per a presentar l'original personalitat del seu autor (Guansé, 1994b: 157).

D'altra banda, Armand Obiols, en parlar d'*Una tragèdia a Lil·líput*, el recull de narrativa breu de Joan Oliver²² i comparar els diferents tipus d'humorisme que diferenciaven Carner d'Oliver, ressaltava que

si l'humorisme de Josep Carner es decanta vers la primera zona, el de Joan Oliver és (si exceptuem, en un altre pla, com ha remarcat amb gran sagacitat Carles Riba, *L'any que ve* de Francesc Trabal, un dels pròlegs possibles i potser necessaris a *Una tragèdia a Lil·líput*) un exemplar, probablement únic a Catalunya, situat a la segona zona (Obiols 1928a: 5).

De fet, Obiols va ser un dels pocs crítics que, en publicar-se *L'home que es va perdre*, tenia més interès a remarcar l'humorisme singular de Trabal, nascut en part des dels diàlegs de *L'any que ve*:

L'home que es va perdre és una novel·la humorística sense precedents en la nostra literatura; sense precedents en cap literatura, gosàriem dir. La pura essència de l'humor, que en aquest llibre es dilueix en acció novel·lística i informa unes quantes figures, cal cercar-la en *L'any que ve*, primer llibre de Francesc Trabal (a partir de Balaguer, 1995: 53n).

Les consideracions de Guansé i Obiols van en la línia encertada. La renovació del model novel·lístic encetat per Francesc Trabal a *L'home que es va perdre* es concentra, d'una manera singularíssima, a *L'any que ve* a través de la fugacitat i l'enginy d'uns acudits que, com hem dit més amunt, fan servir el distanciament irònic com a recurs contrastiu que posa de manifest la pobresa de les relacions llenguatge-realitat com a mètode de coneixement del món. A *L'home que es va perdre*, com veurem més endavant, Trabal recupera alguns dels motius i temes de *L'any que ve*, així com també alguns recursos literaris, com el de la ironia, modalitat discursiva que tindrà una presència destacable en el conjunt de la seua obra literària. La decisió d'analitzar *L'home que es va perdre* com a punt de partida de la proposta novel·lística

²² Tindrem ocasió de revisar amb deteniment aquesta obra d'Oliver en parlar de *Judita*, la segona novel·la de Trabal.

de *Trabal* es fonamenta en els límits imposats pels convencionalismes del gènere, la qual cosa ens permet diferenciar entre els articles literaris, les formes narratives breus—dins la qual inclouríem *L'any que ve*, així com el seguit d'acudits publicats al *Diari de Sabadell*— i l'estrictament novel·lística, inaugurada amb l'edició de *L'home que es va perdre*.

Passem ara, doncs, a presentar l'argument de la novel·la. El relat comença quan Lluís Frederic Picàbia, el nostre protagonista, perd la promesa, Sílvia, segons sabem per la carta que aquesta li envia. Lluís Frederic, a partir d'aquest moment, se sent completament esfondrat i decideix deixar l'imperi industrial que l'ha ocupat fins aleshores al càrrec de Tomàs, el seu ajudant, i marxar de viatge. Uns dies després d'haver tornat, foll de melangia i atrapat per la imatge de Sílvia, Picàbia se n'adona que ha perdut una cigarrera d'or, l'únic record que conserva de la seua estimada. Serà aleshores quan organitzarà una campanya de recerca que mobilitzarà mig món i que l'ocuparà tres mesos. En trobar-la, gràcies a un avís de diari que li remet un agent d'anuncis desconegut, un sentiment estrany comença a formar-se dins seu, el qual desembocarà en un joc de perdre i trobar que primer afectarà els objectes més corrents (deu paraigües, tres màquines fotogràfiques, divuit bastons, dos monocles, una maleta...) però que després, convertit en un negoci a l'engròs, acabarà per fer víctimes els elements més dispars: una mecanògrafa, una casa al bell mig de la Cinquena Avinguda de Nova York, tres elefants a la ribera d'un riu o mil vuit-cents Fords a Hondures, al mig d'un autòdrom. Per dur a terme aquesta aventura frenètica, Picàbia comptarà amb l'ajut de Carles Costa, un jove visionari ex-futur-tintorer amb qui farà raó social, sota la supervisió del General Puh Nien-xà, un prestigiós home de negocis que cercava algun negoci d'absoluta discreció. Tots plegats (amb l'excepció de Costa, que acabarà atropellat per un tramvia després d'haver quedat pres d'amor de la filla del General, Yang-Ho-Tsi), planejaran la major pèrdua de la història: cinc mil criatures orfes de raça asiàtica apareixen als afores de Tampico, Mèxic. Després d'allò, l'estructura empresarial s'esfondrarà i junts, Picàbia (convertit en Al Pershing després d'escapar de l'amenaça de la presó), el General, i dos socis més, Levine i Miller, volaran a Estocolm on, després de fer desaparèixer primer les joies de la Corona sueca i, després, el Palau de la Presidència d'Estocolm, Picàbia es retrobarà amb Sílvia i els dos reviuran novament l'amor perdut. Tanmateix, aquest

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

amor idíl·lic no durarà gaire, ja que Puh Nien-xà i Miller idearan un pla contra Picàbia que, en primer lloc, inclourà la pèrdua de Sílvia (raó per la qual Lluís Frederic embogirà i, en trobar-la i no reconèixer-la, l'acabarà matant) i, finalment, afectarà directament Picàbia, el qual decideix *perdre's*, és a dir, desaparèixer del món i evadir-se, de manera que, sense saber com, apareix a les portes d'un cinema argentí i entén que, ara sí, s'ha perdut definitivament.

Si considerem l'aportació de Trabal des de la perspectiva de l'anomenat «humor pur» tal com l'entén Obiols, això és, aquell que està creat a partir de les possibilitats que permet el llenguatge (Balaguer 1995: 48), *L'home que es va perdre* és en realitat una reflexió al voltant de la multiplicitat de significats que pot donar el verb «perdre(s)» en cada situació comunicativa —o en cada accepció lèxica—, així com les locucions que es formen a l'entorn d'aquesta forma. És ací, doncs, on hem de fixar el camp d'actuació del contrast irònic. L'ús del pronom (o no) és, per tant, essencial, i afegeix al recurs un seguit de possibilitats encara més interessants que més endavant tractarem d'explicar. Abans d'encetar l'anàlisi de la novel·la des del punt de vista del tractament de la ironia, però, volem donar compte de dos antecedents que d'alguna manera tenen a veure amb la temàtica que desenvolupa *L'home que es va perdre* i, a més, són també una mostra interessant de l'ús d'una modalitat literària que també evidencia, com *L'any que ve*, els usos del llenguatge com a hàbits a través d'un conjunt de mecanismes automatitzats —figurats— que no donen compte del sentit real amb què l'estem fent servir.

L'anàlisi que encetarem tot seguit té com a principal objectiu dibuixar les línies d'actuació de la proposta literària irònica de Francesc Trabal present en la seua primera novel·la, *L'home que es va perdre*, així com el seguit de recursos i tècniques que fan possible aquesta lectura de l'obra.

3.2. *Les «pèrdues» del Diari de Sabadell*

Entre març de 1926 i juliol de 1928, coincidint amb una de les èpoques més brillants del Grup, és possible trobar al *Diari de Sabadell* una sèrie de petits anuncis, dins la secció d'«Informació general», que poden ajudar a entendre el rerefons programàtic de la Colla i, alhora, permeten dibuixar el prisma amb què Trabal va concebre

l'argument de *L'home que es va perdre*, el qual es va publicar, ho hem de recordar, el 1929. Joan Oliver, en recordar la figura del seu fidel company d'aventures, ja menciona aquests escrits implícitament:

La redacció del *Diari de Sabadell* fou un dels nostres més eficaços centres d'operacions. Publicàvem falses notícies «de societats» —entre d'altres el prometatge de l'hereu d'un Montagut i la pubilla d'un Capulet—, ressenyes d'actes no celebrats, amb els noms dels possibles i gairebé inevitables concurrents. [...] Un imaginari enviat especial al «Tour de France» firmava uns reportatges setmanals sobre la popular competició, inventats de cap a peus, però molt més amens que els autèntics. Ens empescàrem un cas de bruixeria, amb entrevistes i totes les circumstàncies que podien donar-li interès i versemblança (Oliver 1970: 151).

Fins i tot, arriba a recordar les conseqüències que aquesta mena d'escrits solia produir en els lectors del diari:

Com és fàcil de suposar, aquests excessos donaren molt de joc i produïren disgustos i conflictes. Però els propietaris del periòdic eren de la màniga ampla i ens tenien simpatia, i, d'altra banda, nosaltres compensàvem aquestes facècies amb uns editorials sobre política local, sempre ben engiponats i, quan convenia —per exemple, en temps d'eleccions—, vibrants i «valents» (Oliver 1970: 151).

Parlem, per tant, d'un conjunt d'escrits —en aquest cas, d'anuncis de pèrdues però podien ser esqueles, prometatges, cròniques, ressenyes, notícies, etc.— escrits des d'una intenció lúdica que donen compte d'una sèrie d'objectes perduts i dipositats a la «Quefatura» de policia. La sèrie comença, de manera discreta, en l'edició del 21 de març de 1926, on, sempre dins d'aquesta secció d'«Informació general», s'anuncia que «Ahir al matí es trobà una quantitat en efectiu; la persona que l'hagi perduda pot passar per la Rambla n.º 5 on fetes degudes demostracions li serà retornada» (1926: *s.p.*).²³ La proposta, que hem de llegir des d'una perspectiva irònica, es planteja des de la impossibilitat de fer «degudes demostracions» que assegurin

²³ A pesar que els anuncis esmentats apareixen sense autoria, Miquel Bach (1991: 75), basant-se en un comentari d'Oliver (1970: 151), els assenyala com a part de l'acció del Grup. En la bibliografia final, els hem citat dins l'apartat d'obres de creació.

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

que s'és propietari d'«una quantitat en efectiu» que no s'especifica. D'aquesta manera, la troballa queda invalidada, si tenim en compte que l'important és conèixer els detalls d'allò que s'ha perdut. Aquesta indefinició de l'objecte extraviat contrasta clarament amb les estrictes condicions que s'exposen a l'hora de recuperar-ho i, més encara, si tenim en compte que l'anunci es publica a una secció d'«Informació general». En la mateixa pàgina, apareix una altra pèrdua: «En la quefatura de Policia i a disposició dels qui s'hi considerin amb dret, hi ha un carretó de mà i un pràctic» (1926: *s.p.*). El contrast irònic, més notable en aquest cas, s'explica a través de la disparitat dels objectes perduts, sobretot en el segon cas, el del pràctic, en què es perd una persona —sí és que una persona pot arribar a perdre's— per definició, coneixedora «d'un indret determinat de la costa, d'un port o d'un riu» que «embarca en una nau que ha de passar-hi per tal d'assessorar el capità» (DIEC 2017). Aquest és el primer cas en què apareix una persona que *s'ha perdut*, com li ocorre també al protagonista de *L'home que es va perdre*.

Molt sovint, publicaren anuncis de pèrdues que s'encavallaven unes rere les altres i establien connexions, per tal de donar la sensació que es tractava d'objectes realment trobats a disposició de qui els hagués perdut. És el cas d'un be, trobat primer en l'edició del 12 de juny de 1927 («A les Oficines de Policia hi ha, a la disposició de qui l'hagi perdut, un be» [1927a: *s.p.*]), el qual, dos dies després, encara busca amo, ara junt amb un clauer: «Demés d'un be, hi ha a les Oficines de Policia a la disposició de qui també l'hagi perdut un clauer contenint diverses claus» (1927b: *s.p.*). Més encara, l'anunci de l'edició del dia 2 de juliol de 1927 advertia que «En les oficines de la Policia hi ha un porta-monedes i un altre be. Qui ho hagi perdut pot recollir-ho» (1927c: *s.p.*). El plantejament irònic, ara, està reforçat pel pronom «altre», que connecta amb l'anunci anterior i trenca les expectatives del lector, que troba perdut «un altre be» quan el que importa vertaderament és saber si és o no és el be que ha perdut.

Fet i fet, els diferents anuncis de pèrdues presentats per la Colla de Sabadell tenen a veure amb aquesta voluntat de posar de manifest les convencions del gènere, ja que a través dels límits imposats pel llenguatge, el discurs periodístic tracta de posar ordre a allò que coneix i ho explica sense tenir en compte en quina mesura allò que diu s'ajusta o no a la *realitat* que vol contar; per tant, «accedim a una explica-

ció, a una organització en el llenguatge d'allò que ha passat» (Balaguer 1996: 74). L'atac, doncs, no se centra en la llengua sinó en l'ús que en fan els usuaris i, de rebot, també en el gènere. Com afirma Balaguer, «l'ideal en un diari, allò que desfà el parany, allò que mostra l'honradesa de qui escriu és explicar directament mentides o, si voleu, introduir la consciència sobre el caràcter ficcional d'allò que s'hi escriu» (Balaguer 1996: 74). La publicació d'aquests anuncis, en realitat, planteja un contrast entre l'autoritat que representa la publicació —en principi, entenem que tot allò que es publiqui en un diari és cert i, per tant, real— i el caràcter absurd i sovint hiperbòlic amb el qual estan escrits molts d'aquests anuncis. L'atac, doncs, es basa en fer explícits els límits entre l'expressió de la realitat i l'expressió de la ficció, totes dues possibles i reals a través de la llengua. Conseqüentment, la ironia, plantejada en termes de paròdia —això és, d'imitació lúdica—, dóna compte del contrast entre la realitat —en termes de veritat— atribuïda a les informacions del diari i la ficció dels anuncis, gràcies a l'ús de tècniques com la hipèrbole o l'absurd. El lector, doncs, en descobrir aquest desequilibri, desfà les expectatives que tenia respecte de les convencions que regulen el gènere i, d'aquesta manera, dóna compte de «l'honestedat» dels autors de què parla Balaguer (1996: 74); així, els autors tracten de fer evident, a través de la paròdia, l'artifici mitjançant el qual s'ha construït el discurs. Un dels casos més clars en aquest sentit és el de la pèrdua d'un plànol, presentat de la següent manera: «Passant pels carrers de Gràcia (des del número 3), Dr. Sardà, Baixa Església, Carnisseries, plaça Dr. Robert i Rambla, fins a la Impremta Montaner, s'ha extraviat un plànol embolicat amb un número de "La Vanguardia". S'agrairà i gratificarà la seva devolució en aquesta Administració» (1927*d*: *s.p.*).

La pèrdua del plànol és, alhora, la pèrdua del tret que el defineix i, d'alguna manera, li dóna més sentit d'ús, això és, servir d'orientació precisament a aquell qui «es perd» o «es pot perdre». Resulta evident, doncs, que per trobar el plànol siga necessari explicitar quin és el recorregut que s'ha anat fent. El contrast, en aquest cas, com en el cas anterior del pràctic, es planteja des de la paradoxa de veure com s'ha perdut un objecte que, com el plànol, serveix per orientar-se i, en definitiva, trobar-se.

Aquesta tècnica de manca de concreció en la descripció de l'objecte trobat recorrerà la major part dels anuncis de pèrdues, de manera que podem localitzar

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

com a perduts o trobats «una manta i un sac de verdura» (1927*d*: *s.p.*), «una llançadora, una roda de recanvi d'automòbil, un gos i una bossa per a nena» (1928*a*: *s.p.*), «una canal de llauna» (1928*b*: *s.p.*), o «una arracada, [...] alguns sifons i un vestit de bany d'home» (1928*c*: *s.p.*).

Encara volem destacar-ne dos exemples més. El primer és del darrer número de la sèrie i pertany a l'edició del dia 24 de juliol de 1928. Ara, el Grup explota el recurs fins al seu punt més àlgid i adverteix el lector de la pèrdua d'«un clauer amb claus», d'«un cadenat amb claus» i, el que rebenta les expectatives serioses de l'anunci, «un colom missatger» (1928*d*: *s.p.*). A més de seguir amb el joc del clauer i el cadenat (l'objecte important dels quals és precisament el que està presentat en segon terme, les claus), el joc humorístic se centra en la incongruència de la sèrie, això és, després de la pèrdua d'objectes lògics, apareix la referència d'un ésser viu, un colom missatger, que també és un animal que convencionalment entenem que no es perd.

El segon anunci té a veure amb una de les escenes de *L'home que es va perdre* que més endavant comentarem, en realitzar l'anàlisi de la novel·la. Tanmateix, ara ens interessa veure'l per la disparitat de motius que deixa entreveure: «Dissabte, a les tres de la tarda, es perdé un paquet contenint dues escriptures, en el tros comprès entre el Centre Industrial i l'interior del baixador subterrani dels Ferrocarrils de Catalunya. Es gratificarà a qui dongui (sic) compte de la troballa a l'Administració d'aquest Diari» (1928*a*: *s.p.*). Aquest anunci manifesta, principalment, els diferents significats que pot prendre el verb *perdre*(*s*), i que, en aquest cas, es relacionen amb la pèrdua d'«una casa de vint-i-quatre pisos de la “*Fifth Avenue*» (Trabal 1983*b*: 62) a *L'home que es va perdre*. Una pèrdua que, val a dir-ho, es fonamenta sobre un ús metonímic, ja que el que es perd —en el sentit literal de fer desaparèixer— no és la casa sinó les escriptures «de propietat», les quals tenen en ambdós casos una repercussió directa en l'habitatge, que es queda orfe de propietari.

3.3. *L'article «Un que es perd»*

Un altre cas que es pot plantejar des de els termes argumentals en què també ho fa *L'home que es va perdre*, és l'article «Un que es perd», publicat per Francesc Trabal dins

la secció «D'un dia a l'altre» el 24 de març de 1927 al *Diari de Sabadell*. L'article, que forma part d'un recull d'articles que Miquel Bach va publicar amb el títol d'una altra de les seccions de *Trabal* (1985), *De cara a la paret*, és un exemple clar de la reflexió al voltant del llenguatge i, més concretament, de la funció del verb «perdre(s)» dins del text. L'article comença amb una reflexió al voltant de l'aprensió que sentim quan ens trobem sols, cosa de la qual l'autor del text sembla no ser-hi massa conscient. La raó principal és que, segons llegim, estar sols ens enfronta amb la nostra identitat i això acaba plantejant un problema no gens fàcil de resoldre, el d'estar d'acord amb un mateix (Balaguer 1996: 77):

Tots tenim una especial tendència a ésser cauts com més isolats quedem entremig de la vida quotidiana social, en una cambra, en un indret poc familiar, en una sala d'espera o en un vagó de tren. Molts moviments, molts gests, que inconscientment fem davant de gent, ens en guardarem bé prou quan la gent no hi és. Tenim la impressió que un ull vigilant (i no precisament el de la Providència, en la qual sovint no pensem pas) àvidament està a l'aguait per veure què farem i què deixarem de fer. La permanència en un lloc en aquestes circumstàncies ens posa per això tan frenètics que moltes vegades, sols, ens ruboritzem, tenim sobresalts i, si goséssim, cridaríem allò del «jo vull anar a casa» que devíem fer quan érem petits (Trabal 1985: 166).

El conflicte es planteja encara més espinós quan, tot seguit, en el moment en què ens vol contar una anècdota, buida de sentit després del discurs transcendent anterior, l'articulista acaba perdent el fil de l'argumentació i acaba reconeixent que *s'ha perdut*. Llegim-ho amb més deteniment:

Això o, si som més valents —i, en dir valents, volem dir és despreocupats, a la manera de dir-ho el poble—, ens passa allò altre tan curiós d'espifiar-la en el moment culminant de la giragonsa. Recordo perfectament no fa pas gaires dies que, trobant-me a casa d'uns amics meus i en l'absència del qui cercava, m'entretenia fent un solitari de mah-jong (molts no podrien fer aquest solitari, diguem entre parèntesi, sense donar-nos importància, però), m'entretenia fent un solitari de mah-jong (ara sento que ha entrat *algú* que fa un solitari de serra vella —com passen els temps, ai Senyor!—), deia que (a veure si podré acabar)

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

m'entretenia fent un solitari de mah-jong... i ara no sé el que anava a dir...
(Trabal 1985: 166).

En realitat, però, com assegura Josep M. Balaguer, «això també s'ho creu ell perquè, de fet, pròpiament no hi havia fil argumental, sinó estricta constatació d'un fet» (Balaguer 1996: 77). En efecte, assistim a una escena en què la pèrdua no resol el conflicte sinó que, per contra, l'agreuja. La negació intrínseca de l'autor per assumir la pèrdua, entesa des de la perspectiva d'aïllament del món, acaba per *perdre'*, primer a causa d'un canvi bruscat de registre que provoca la narració d'una anècdota que contrasta amb la reflexió inicial, més profunda, i, tot seguit, més explícitament, quan assegura haver perdut el fil del que volia contar quan, en realitat, no ens estava contant res; per tant, a l'autor, com adverteix al text, li passa «allò altre tan curiós d'espifiar-la en el moment culminant de la giragonsa» i acabem la lectura sense resoldre l'important del cas, si és que n'hi ha cap. Novament, l'ús del pronom — «un que *es perd*» — dona compte, alhora, de dues situacions paral·leles: en primer lloc, la d'algú que no acaba de situar-se en un afer determinat i, per tant, «*es perd*», i també la d'algú que ha errat el camí i no ha arribat on volia, com si s'hagués *trobat* — fixem-nos en la força de significat que pren ací el verb antitètic — en un espai desconegut. El contrast, doncs, és desenvolupa a través d'una narració en què un home inicia una recerca per buscar-se a ell mateix i no se n'adona que ho està fent a través del procediment de *perdre's*, argument sobre el qual està construïda també la novel·la *L'home que es va perdre*.

3.4. *El conte «Vida, passió i mort d'Alcibiàdes»*

L'any 1925, en l'*Almanac de les Arts* de Sabadell, Francesc Trabal publicà el conte «Vida, passió i mort d'Alcibiàdes», un relat que convé posar en relació també amb l'argument de *L'home que es va perdre*. El text, que duu com a subtítol «Exercici sobre un tema d'Armand Obiols», conté elements que, en efecte, connecten amb la primera novel·la de l'escriptor sabadellenc i, encara més, és possible detectar una sèrie de característiques en el personatge que fan pensar també en una anticipació del protagonista de *Quo vadis, Sánchez?*.

D'entrada, la veu del narrador extra-heterodiegètic ens presenta el protagonista, Alcibiàdes, un jove de vint-i-tres anys amb una vida que es resumeix en un seguit d'anècdotes la més interessant de les quals és «que [...] matà una criatura amb un Ford» (Trabal 2003: 15), un fet que, com veurem més endavant, protagonitzarà una de les escenes més interessants de *Quo vadis, Sánchez?*, per la transformació que s'opera en el protagonista a partir d'aquest moment. Així doncs,

Alcibiàdes havia arribat a aquesta edat sense haver tingut pròpiament vida. Què podria explicar de la seva vida? Els notables que havia anat col·leccionant? Les vegades que havia estat malalt? Les excursions que havia fet? I a qui ho explicaria tot això, si no trobaria ningú que li fes gràcia. [...] Alcibiàdes no podia, doncs, parlar de la seva vida, i coneixent-s'ho, havia agafat el costum d'oblidar cada dia més la manera com havia passat els anys (Trabal 2003: 15-16).

El protagonista, «un home com els altres, [...] fet de la mateixa pasta», decideix, doncs, descobrir el món a través d'una exploració dels sentiments adormits, convençut que «has d'obrir de bat a bat l'arca de les teves passions i ofegar-les en el mar revolt del món sense pensar què pot costar-te» (Trabal 2003: 16). Afortunadament, aquesta transformació personal dóna aviat els fruits que esperava, un esdeveniment que el mateix narrador anticipa com a «nosa inesperada»: Alcibiàdes coneix una noia, l'Antònia, amb la qual estableix una amistat tan intensa que

oblidà inconscientment tot el seu programa: Alcibiàdes convertí la seva vida en una ombra d'Antònia. Quan els tràfecs materials quotidians deixaven pensar-li d'altres coses, Antònia li prenia el temps i l'anava burxant, burxant, fins torturar-li íntimament l'existència. Alcibiàdes, al darrera l'Antònia no es preocupava del canvi que dins seu s'anava efectuant. Sense voler revoltar les seves passions, elles soles es revoltaven i li feien giravoltar el cervell fins al punt de fer d'Alcibiàdes un home apassionat (Trabal 2003: 16-17).

Aquesta relació entre Alcibiàdes i Antònia sembla créixer amb el temps, almenys per al primer, fins al punt que considera que «la seva vida era Antònia» (Trabal 2003: 17), un fet que, com veurem tot seguit, també li ocorre a Picàbia amb Sílvia. Un dia, arran d'una festa estival, Alcibiàdes decideix demostrar a Antònia l'amor que sent per ella. En efecte, «tingué la gran pensada. No, ell no havia de par-

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

lar, no sabia què dir ni en sentia ganes. I acostant-se ben bé a l'Antònia, li prengué la mà i sense mirar-li els ulls hi posà els llavis» (Trabal 2003: 18). Tanmateix, la reacció d'Antònia esdevé absolutament contrària del que Alcibiades esperava. Li dóna una bufetada a la cara i, a més, li espeta:

— Saps què penso, ara?

— No.

— Penso, i ja fa temps que m'hi fixo, que vostè ve amb mi només que per divertir-se (Trabal 2003: 19).

D'aquesta manera, Alcibiades perd l'amistat d'Antònia i, alhora també, la gana de menjar: «La veritat era que Alcibiades s'anava acabant. Les últimes paraules d'Antònia l'havien colpit i no les podia pair. No podia comprendre com Antònia s'havia fixat que “ell anava amb ella per divertir-se”. Què deuria voler dir?» (Trabal 2003: 19). La recerca d'una explicació lògica a aquest esdeveniment destrueix l'existència d'Alcibiades, fins al punt que «anà perdent el món de vista, les seves passions s'havien tornat les seves fantasmes, i la seva vida —aquella seva vida que somiava— li començava a fer nosa. La seva vida el distreia de veure clar tot el seu món» (Trabal 2003: 19). Així doncs, l'única manera idònia que troba el protagonista per afrontar la frustració que imposa la insatisfacció del desig amorós és, com veurem en el cas de *L'home que es va perdre*, la de desaparèixer; així doncs, en una escena que parodia l'escena bíblica de la *pietat* de la Mare de Déu amb el seu fill, posteriorment reproduïda iconogràficament, Alcibiades «abocà a la falda de sa mare els darrers mots de la seva vida: —Si per un si de cas vegéssiu l'Antònia, digueu-li, si us plau mare, que sí, que era veritat allò que jo hi anava per divertir-me, però, digueu-li que per divertir-me a la meva manera. —I acabat de dir això callà per sempre» (Trabal 2003: 20).

A través del títol, el conte estafà el que habitualment s'empra per encapçal·lar el relat bíblic dels darrers dies de Jesús. La mort d'Alcibiades, però, no pot ser llegida com a redempció sinó, i d'ací l'efecte paròdic, com a «salvació» particular al fracàs d'una experiència amorosa, un conflicte que també ocuparà el Picàbia de *L'home que es va perdre*.

3.5. *Les ironies textuals*

És moment, doncs, d'analitzar els exemples d'ironia més representatius de la novel·la de Francesc Trabal des d'una perspectiva irònica, alhora que delimitem el camp d'actuació que els diferents tipus d'ironies tenen en el text treballat.

En la part dedicada a definir el marc teòric, ja hem dit que les ironies textuals són aquelles en què l'element de contrast es planteja a l'interior del text a través d'un desequilibri entre diferents parts d'aquest mateix text, això és, entre qualsevol dels elements que el conformen. Dins d'aquest primer grup d'ironies, distingirem, doncs, entre les ironies verbals i les ironies de situació, dins les quals diferenciarem les ironies d'esdeveniments o del destí i les ironies dramàtiques.

3.5.1. La desautomatització del llenguatge com a mecanisme de la ironia: el verb *perdre*

Una de les ironies més notòries de *L'home que es va perdre* sobre la qual creiem que se sustenta la novel·la és la que posa de manifest la precarietat del llenguatge com a instrument de coneixement del món, gràcies a l'exploració dels diferents i diversos usos del verb «perdre(‘s)». Aquesta perspectiva d'ús del llenguatge des de la qual podem llegir *L'home que es va perdre*, —l'«humor pur» treballat, recordem-ho—, demostra el caràcter d'hàbit —de convenció— de la majoria dels nostres actes comunicatius, posant-los en evidència com una sèrie de mecanismes absolutament automatitzats. D'aquesta manera, com ressenya Josep M. Balaguer, *L'home que es va perdre*, a través de l'exploració dels sentits del verb *perdre(‘s)*, subratlla «els desencaixos, els equívocs que es podrien produir i a vegades no es produeixen entre allò que diem i/o la situació en què ho diem, per una banda, i el que voldríem dir i/o el que tocaria dir en aquella situació, per l'altra» (Balaguer 1996: 70). En altres paraules, aquestes de Maria Dasca (2016: 440), «*L'home que es va perdre* giravolta a l'entorn del tema de la pèrdua com a mòbil vital d'un personatge. La ficció evoluciona a través d'una estratègia acumulativa, que esdevé eficaç a través de la superposició de situacions cada cop més exagerades, centrades en un mateix motiu: perdre». Un joc semàntic, doncs, que

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

s'inicia ja en el títol, constituït per un seguit de referències hipertextuals que més endavant analitzarem. La nostra tasca, ara, consistirà a analitzar quins són els diferents usos de «perdre» en la novel·la i de quina manera l'autor va travant aquest pacte lúdic en clau irònica amb el lector.

La novel·la s'enceta, com ja hem dit, amb la pèrdua de l'estimada, segons es desprèn de la carta que aquesta li adreça al seu estimat Lluís. Per al protagonista, doncs, el «joc» de perdre comença amb la pèrdua del vincle amorós que l'uneix a Sílvia. És, per tant, una pèrdua dolorosa que, tanmateix, no s'ha desencadenat per una justificació sòlida sinó a través d'un fet completament anecdòtic que Sílvia no s'està de ressenyar: «L'escena de la corbata, d'abans d'ahir, ha aconseguit fer-me veure clar tot el que no m'havien pogut revelar els dos anys de festeig amb tu» (Trabal 1983*b*: 13). Aquesta primera pèrdua, d'acord amb la proposta del *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC, es correspon a la primera accepció del terme, definit de la següent manera: «no tenir més al món, a la vora nostra (una persona que ha mort, ens ha abandonat, s'ha allunyat per sempre)» (DIEC 2017).

A aquesta primera pèrdua sentimental, que provoca un trasbals enorme en la vida de Picàbia, se n'afegeix una altra, de caràcter econòmic, amb un significat diferent que ara té a veure amb la segona accepció: «veure desaparèixer, deixar de conservar (quelcom susceptible de minva o destrucció)» (DIEC 2017). El nostre protagonista, davant la situació que viu, decideix deixar el negoci familiar al seu empleat Tomàs, perquè «el que em sabria greu és veure que cau» (Trabal 1983*b*: 18). Aquestes dues pèrdues fan perillar del tot l'estabilitat de la vida de Picàbia, que es veu a ell mateix «com un sense feina ara, [...] al mig del carrer amb les mans a les butxaques» (Trabal 1983*b*: 17). Fixem-nos, però, que en aquest segon cas, la pèrdua no és explícita, sinó que és la veu del personatge la que recupera el significat a través d'un altre verb, el de «caure», en el sentit d'«anar a parar a una situació dolenta, trobar-s'hi tot d'un cop» (DIEC 2017).

Un cop torna Barcelona i a casa seua, Picàbia se sent ara «alliberat d'una pila de noses, i semblava que acabés de recobrar una llibertat que ja creia perduda» (Trabal 1983*b*: 21). Novament, el sentit que es dóna al verb «perdre» ací té a veure amb la definició que hem exposat unes línies més amunt i que, d'alguna manera, concep la pèrdua com l'absència d'un element de manera inconscient. El record de

Sílvia, però, li retorna amb una forta intensitat, tanta que «feia témer els servents que el voltaven, els quals eren els únics que descobrien l'estat de Lluís Frederic, que, de seguir així, irremissiblement perdria el cervell» (Trabal 1983*b*: 23). El verb «perdre», en aquests dos darrers casos, el de les pèrdues d'entitats immaterials com la llibertat i el seny (entès com a pèrdua de l'enteniment), correspon un altre cop a la segona accepció proposada pel *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC, «veure desaparèixer, deixar de conservar (quelcom susceptible de minva o destrucció)» (DIEC 2017). L'obra, doncs, mostra una recurrència semàntica, la del verb «perdre», i dels seus diferents usos que, com veurem tot seguit, serà present al llarg de tota la novel·la

Més endavant, Picàbia se n'adona que no troba la cigarrera d'or que li va regalar Sílvia, de manera que «cercà en va totes les altres butxaques, obrí calaixos, furgà dintre el pensament on l'havia deixada, on l'havia perduda! ON L'HAVIA PERDUDA!» (Trabal 1983*b*: 24). La pèrdua s'ha realitzat ara sobre un objecte material i s'ha produït com un fenomen inconscient, involuntari per part del subjecte, el qual, a més, pateix el fet com un acte dolorós, tal com passa amb la pèrdua de Sílvia. És per això que Picàbia decideix regirar mig món: «Però allò no podia quedar així! La cigarrera s'havia de trobar! Calia que sortís! Avisaria la policia, armaria un escàndol, s'hi jugaria la vida, donaria recompenses, regiraria el món, però la cigarrera calia que sortís!» (Trabal 1983*b*: 24).

Assistim, aleshores, al relat de la recerca de la cigarrera que, com sabem, «dugué un tràngol nou a la vida de Lluís Frederic» (1983*b*: 25). El protagonista, abandonat a la seua dissort i dominat per l'evolució de la recerca de la cigarrera, acaba *perdent* la noció del temps i del viure fins que, després de tres mesos, un agent d'anuncis desconegut li mostra l'anunci de la trobada d'una cigarrera en un diari — com els que podem llegir al *Diari de Sabadell*. Picàbia, alegre amb la troballa, també se sent trasbalsat perquè se n'adona que la pèrdua de la cigarrera ha ocupat tot el seu espai vital: «Però, ¿és que realment feia tres mesos que havia perdut allò? ¿I havien passat tres mesos d'ençà d'aleshores» (1983*b*: 26). L'efecte és vertaderament dur per al protagonista, que «no podia recordar com havien passat, què havia fet, en què s'havia entretingut, a què els havia dedicat [els tres mesos]...» (Trabal 1983*b*: 26). Amb la pèrdua de la cigarrera —i sobretot, amb el temps que inverteix a localitzar-la—, Picàbia s'oblida de fer qualsevol altra cosa i, per tant, quan la troba, com que la

3. La ironia en L'home que es va perdre

cerca de la cigarrera ha ocupat tota la seua vida, «perd» el sentit de la vida. Per tant, el contrast, ara, es dóna a través d'una reinterpretació del verb *perdre*, de manera que la pèrdua de la cigarrera és també la *pèrdua* de Picàbia, en el sentit que l'objecte desaparegut i trobat emmena Picàbia a la destrucció vital: «I ara que tenia la cigarrera, ¿què? ¿Què en faria, què n'havia de fer, ara? ¿Per què l'havia cercada? ¿Per què, com un foll, li havia hagut d'anar tres mesos al darrera? ¿Perquè s'hi havia lliurat amb un ímpetu tan insensat?» (1983*b*: 26-27). Assistim, doncs, a una doble pèrdua: per una banda, física, la de la cigarrera, que acaba trastornant el personatge; i, psicològica, la del protagonista, el qual, per evitar l'assumpció de la pèrdua de la cigarrera i, d'aquesta manera, també la del darrer record de Sílvia, també acaba perdent la noció del viure, substituïda per l'impacte de la pèrdua i l'afany exclusiu de recuperar allò que ha perdut. Per això, una vegada ha trobat la cigarrera, la seua vida, en principi, queda buida de significat. Picàbia, temptat per l'atracció d'una passió que substituesca l'amor perdut i done sentit ple a la seua vida, decideix abocar-se al joc de perdre i trobar:

—¿I si la tornés a perdre?

Ja està. Com una bala, inesperadament, inconscientment, sense control, la idea havia sortit i ara flotava per l'espai majestuosa i bella com una bomba de colors, que esclata així com una agulla la toca, com la rialla en què Frederic esclatà tot sol, foll davant la monstruositat temptadora que acabava de veure inflar davant seu:

—¿I si la tornés a perdre? (Trabal 1983*b*: 27).

Ràpidament, la idea s'escampa i afecta altres objectes:

»¿I si perdés una altra cosa?

»¿I si perdés altres coses?

»Perdre, perdre, PERDRE!

»I després trobar-ho. Trobar-ho tot. Perdre i trobar! Inaudit! Arravatador! Ultraatrait! Perdre i trobar! (Trabal 1983*b*: 27).

El «joc», ja instituït, fa evident el contrast entre l'organització lògica del món, que veu la pèrdua com un acte forçat, al marge de la iniciativa del subjecte, i la

decisió conscient de Picàbia, fruit d'una inquietud vital. En realitat, però, com bé diu Josep M. Balaguer, assistim a un fenomen molt més complex que afecta la pròpia experiència del protagonista, el qual «es busca a ell mateix i no s'adona que ho fa a través del procediment de *perdre's*» (Balaguer 1996: 77). Per aquesta raó, la idea guarda també un alè transcendentalista que la veu del personatge no amaga: «¿Qui ho deia que el món és pesat i trist? Perdre i trobar, quin goig la vida, quina meravella aquest món nostre, quina felicitat de viure i viure perdent i trobant coses!» (Trabal 1983*b*: 27).

S'ha instituït, per tant, el «joc» de perdre (i trobar). Picàbia posarà en marxa les seues primeres pèrdues conscients. Tanmateix, la voluntat del nostre protagonista de *perdre* toparà amb la de la lògica social de *trobar*, un contrast que activa la interpretació irònica, primer amb l'intent fallit de pèrdua de la cigarrera, *trobada* perquè «així que el seient es trobà lliure (era un d'aquells seients amb molla que es tiren amunt quan hom no hi seu) s'esquitllà en l'aire i se sentí un sorollet de quelcom que cau a terra, quan Lluís Frederic ja era al capdamunt del rengle de butaques» (Trabal 1983*b*: 29). El joc paradoxal és evident, juntament amb la força del verb *trobar-se*, en el cas de la butaca que «es troba lliure» i que provoca, alhora, la localització de la cigarrera. Mirem-ho:

Encara no havia arribat al vestíbul, que, un infant, amb la cara triomfadora, l'estirava per l'americana.

—Miri, senyor: li ha caigut això... (Trabal 1983*b*: 29)

La reacció de Picàbia, lluny d'alegrar-se'n, passa en canvi per un declarat rebuig, de manera que «no pogué controlar el rubor que li encengué les galtes. Féu una ganyota espantosa que volia ser afable a l'infant inoportú i servicial, i sortí atropelladament del cinema com si acabés de fer un crim» (Trabal 1983*b*: 29). Acte seguit, i dins d'un bar, Picàbia torna a provar de perdre la cigarrera. Per a fer-ho, aprofita «un moment "oportú"», l'atropellament d'un ciclista a la porta del cafè, per deixar la cigarrera i el paraigua abandonats entre l'encoixinat del respatller i el seient. L'intent torna a frustrar-se per l'imprevist d'oblidar el paraigua. El narrador ens ho adverteix: «Però el perdé el paraigua» (Trabal 1983*b*: 30). Ara, «perdre» passa a ocupar una altra significació, relacionada amb l'accepció d'«emmenar a la destrucció, a la

ruïna moral (algú) corrompent-lo» del *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC (2017). La càrrega irònica és, en aquest cas, molt visible. La pèrdua conscient de la cigarrera contrasta fortament amb la pèrdua inconscient del paraigua —que, alhora, és la més habitual convencionalment parlant— i, doncs, la que desbarata el pla ordit pel protagonista:

—Dispensi, ¿no es deixa pas el paraigua? (Un cambrer radiant.)

—Efectivament, moltes gràcies (Trabal 1983*b*: 30).

La localització del paraigua fa témer a Picàbia que també s'estenga a la cigarrera i provoqe una situació de ridícul, de manera que «demés del paraigua, prengué *encara* la cigarrera, afectant una precipitació lamentable» (Trabal 1983*b*: 30).²⁴ Més endavant, dins d'un tramvia, decideix tornar a provar de perdre la cigarrera: «Cada mes llegia als diaris els objectes trobats en els tramvies: ¿quina ocasió millor? Hom troba als tramvies i als taxis centenars de coses rares. O aleshores o mai» (Trabal 1983*b*: 31). La idea de perdre la cigarrera al tramvia, doncs, l'atrau, i més encara si tenim en compte que «no és pas de creure que algú baixés furient darrera seu empaitant-lo per dur-li la cigarrera» (Trabal 1983*b*: 31). L'adequació de la lògica social a la seua voluntat és, doncs, la que determina la possibilitat real de perdre. Tanmateix, l'accés massiu al tramvia i la impossibilitat de Picàbia per poder sortir sense que ningú no se n'adone el fan desistir. L'últim intent, però, es converteix en el definitiu. Dins d'un taxi, i sense «perdre el temps», Picàbia se n'adona que «havia perdut, efectivament, la cigarrera» (Trabal 1983*b*: 31). El contrast, ara, també és evident: la pèrdua, inicialment concebuda conscientment s'ha desenvolupat ara, per contra, d'una manera inconscient. Una situació que, com veurem més endavant, encaixa a la perfecció dins del que anomenarem ironia del destí i que, ara, contrasta voler perdre i no poder amb perdre «sense voler». La reacció de la víctima és, en aquest sentit, diferent de la lògica: en lloc de preocupar-se per trobar-la —raó que ha ocupat, recordem-ho, les primeres pàgines de la novel·la—, ara se n'alegra.

És en aquest moment que la novel·la es dedicarà a resseguir «el joc de perdre i trobar», un joc que cada vegada pren més forma i amplia l'abast: «havia perdut la cigarrera, esca del pecat, havia perdut deu paraigües, un rellotge de polsera,

²⁴ La cursiva és de l'autor.

una pinta de la seva mare al Cel sia, tres màquines fotogràfiques, divuit bastons, dos monocles, una maleta, quatre impermeables, tretze pipes, tres carteres... No havia passat el temps en va» (Trabal 1983*b*: 35). En aquest cas, l'obra amaga la definició en l'ús d'una locució sinònima a «perdre el temps», és a dir, «no emprar útilment, no aprofitar» (DIEC 2017). El joc, però, tan atractiu en un primer moment, corre el perill de tornar-se monòton amb la repetició si no l'elabora com un repte més ambiciós, ja que «perdre un anell i, sense un esforç personal divertidor dels lleures quotidians, recuperar-lo com per art d'encantament, no era pas un panorama prometedor de gràcies infinites» (Trabal 1983*b*: 36). El contrast, doncs, es basa precisament en aquest «esforç personal divertidor», en l'art de perdre i trobar des d'una perspectiva lúdica. És per això que Picàbia decidirà «eixamplar el camp d'operacions» i convertir aquest joc en un negoci: decideix llogar un pis i muntar unes oficines, «preparades per treballar en el que fos» però sense ordenar absolutament res als empleats que ha contractat. Al cap de deu dies, Picàbia ha decidit quin serà el seu següent cop: perdre la senyoreta Virgili, una de les mecanògrafes, enviada a fer un encàrrec al carrer d'Assaonadors. Com que passen les hores i la mecanògrafa no torna, Picàbia envia a buscar-la tres ex-repòrters, un dels quals adverteix que la senyoreta Virgili no ha arribat a la seua destinació i que, òbviament, ningú no sap on es troba. L'acabament del capítol il·lustra notablement l'actitud de Picàbia amb la que mostra tota la dependència, la qual ix desesperadament a buscar la mecanògrafa, i adverteix que es tracta de la nova pèrdua organitzada per Picàbia.

El capítol següent, destinat a narrar la història de la mecanògrafa, ens ho confirma:

Al portal del número del carrer d'Assaonadors que Llucieta cercava, un automòbil l'esperava feia estona, i, així que ella intentà demanar per qui buscava a la porteria, d'una estrebada fou llançada damunt el seient encoixinat de l'automòbil, que prengué immediatament una carrera folla (Trabal 1983*b*: 42).

La pèrdua de la mecanògrafa, doncs, és en realitat un segrest. En adonar-se'n, Llucieta «perdé una mica el món de vista, més del trasbals que d'espant». La locució introdueix un nou ús semàntic del verb «perdre», ara entès com a sinònim d'«atordir-se», d'«ofuscar-se», (Espinal 2006: 1530). El joc, descrit en termes de facè-

cia, com ja se'ns ha avançat anteriorment, imita ara la forma del segrest. Els guàrdies que aturen el cotxe en veure'ls, però, no entraran en aquest joc i, doncs, associaran el segrest amb el delictes, i no amb el joc. És aleshores que, «com tres criminals, com tres poca-vergonyes, els feien les preguntes més maquiavèliques per veure si queien en contradicció reveladora» (Trabal 1983b: 44). Finalment, acaben revelant el nom del «criminal». Lluís Frederic, assabentat de la «“catàstrofe”» en què s'ha convertit el seu pla, sense «temps per perdre» (Trabal 1983b: 44), decideix marxar a França. Aquesta nova locució introdueix també un nou significat, el de no «entretenir-se» (Espinal 2006: 1530). En aquest sentit, l'escena en què pren el tren és força reveladora i també capta l'atenció dels usos del mot «perdre»: «Mancaven minuts, travessà la porta de sortida a les andanes i, suant materialment d'angúnia, *guanyà el vagó*, sentint que un tou d'aigua li xopava el darrera dels genolls de tant córrer» (Trabal 1983b: 45).²⁵ Ara, el contrast entre l'oposició guanyar/perdre introdueix, en relació a l'antònim, una nova accepció de «perdre» que té a veure precisament amb «no ésser a temps d'agafar (un mitjà de transport)» (DIEC 2017). Durant el transcurs d'aquest viatge coneixerà Carles Costa, un company de viatge casual que intentava «guanyar-se la vida tot sol, treballant d'una manera o altra» i que veurà en Picàbia una opció de negoci extraordinària.

—¿I ara pensa continuar perdent coses?

—¿Què sé jo? Ara no he tingut ni temps de fer-me cap propòsit. La qüestió era marxar, escapar-me del perill que corria... Altrament, allí era impossible de continuar. Tothom em coneixia, no podia treballar ni podria perdre's una pipa, que no vinguessin a dur-me-la a casa. I després, i aquesta és la veritat, començava a cansar-me'n (Trabal 1983b: 50).

Ara, el «joc» de perdre ha adquirit les característiques de qualsevol joc monòton i, a més, queda anul·lat, com hem dit, per la imposició de la lògica social de trobar allò perdut. Tanmateix, Costa proposa a Picàbia fer «el diguem-ne negoci a l'engròs»:

—Tinc un projecte fantàstic. Amèrica, que com sabeu és l'únic indret del món digne de viure-hi avui dia, ens acolliria amb els braços esbatanats! ¿No sou ric?

²⁵ La cursiva és nostra.

¿No heu descobert la idea del perdre, que és una idea fenomenal? ¿Per què no anem a Amèrica i en quatre dies trasbalsem l'univers? Podem perdre coses es-tupendes, sensacionals... Podem perdre cases, monuments, trens, morts...

—¿Cases?

—Sí, cases, vaixells, canons, clavegueres, diputats i ministres, podem perdre gairebé continents, estels, potser Sants... (Trabal 1983*b*: 51).

D'aquesta manera, el negoci de perdre (i trobar) farà víctimes ambdós socis. La proposta de Costa reviu el projecte i fa renàixer en Picàbia la passió de perdre i trobar com a solució a la recerca del sentit d'existència:

Tots dos, estesos damunt els coixins de primera, clogueren els ulls, però fou per veure de més a prop —els veien dintre seu— tots aquells objectes que ja havien sortit amb lluentors estridents: perdre cases, perdre Sants, perdre clavegueres... Senyor, Senyor, quines coses més monstruoses, però quina temptació, quina temptació provar-ho i sortir-se'n! Sobretot sortir-se'n! Perdre una monja! Un vagó de tren, la via de tota una línia, un bosc, la mar, perdre la mar... la mar gairebé deu ésser impossible... (Trabal 1983*b*: 51).

Relacionat amb aquesta darrera voluntat, la de perdre la mar, més endavant trobem una conversa sobre el vaixell en què els dos socis conversen a l'entorn d'aquesta idea. La reflexió és interessant perquè, novament, es planteja en termes d'un joc on el mar no hi té cabuda, precisament perquè no permet la recuperació de l'objecte perdut. Fixem-nos-hi:

—És dolorós. Fixa't la mar. Qui sap on va parar i qui sap fins on arriba per aquí sota!

—És bonic precisament jo diria...

—No, és dolorós. No pots aventurar-t'hi.

—...

—No pots aventurar-t'hi perquè, després, ¿qui ho troba?

—Aaaara! No hi queia. És clar. És difícil, gairebé deu ésser impossible (Trabal 1983*b*: 54).

La conversa, lluny de plantejar-se des d'un efecte lúdic, dona compte en canvi d'aquesta doble interpretació de perdre que ha anat soscant la novel·la i que,

3. La ironia en L'home que es va perdre

ara, es planteja en relació a la mar. Picàbia, immers en el negoci a l'engròs de perdre, tem perdre's en la mar mentre busca l'objecte perdut.

El joc de perdre i trobar, però, continua, arran d'una estilogràfica que Costa veu en mans d'un passatger i que és exacta a la que ell té. Del que es tracta, doncs, és de fer «perdre» les estilogràfiques i trobar-les alhora. La multiplicitat de referents trobats provoca en la víctima un estat de *pèrdua* que hem d'entendre en termes d'estupefacció, de manca de discerniment, una accepció que el *Diccionari de la llengua catalana* defineix com «no acabar de situar-se en un afer, en una situació» (DIEC 2017). Així doncs, «amb una poca gràcia lamentable», Picàbia i Costa simulen un petit accident que fa perdre l'estilogràfica del passatger (en realitat, és Picàbia qui la pren i simula una relliscada que, suposadament, fa voleiar papers i estilogràfica, de manera que el passatger no sap on pot haver acabat). Després, és el mateix Picàbia qui deixa l'altra estilogràfica, la de Costa, al terra, sota el seu peu. Així, quan el viatger reclama al capità si algú ha trobat una estilogràfica com la seua, el capità li'n presenta dues, exactes, i el viatger no sap distingir quina és la seua:

—¿No semblen iguals?

—Efectivament, no sé pas quina és la meua.

—¿Vostè no sap conèixer-la?

—No, senyor. Ho confesso.

—¿A quina hora l'ha perduda? (Trabal 1983b: 57)

La pèrdua de l'estilogràfica, doncs, desemboca en una altra, molt més colpidora, la del viatger, el qual desconeix quina de les dues estilogràfiques pot ser la seua. Per tant, el passatger se sent perdut en no poder identificar (això és, trobar) la seua ploma.

L'endemà, la cosa encara es complica més: es perd un rellotge i hi ha dos passatgers —Picàbia i Costa— que diuen que és seu, de manera que els dos són sotmesos a un interrogatori sense resultats clars, ja que ambdós asseguren haver perdut el rellotge que ara està en mans del capità. Tanmateix, l'assumpte queda sense resoldre i «aquell misteri no pogué aclarir-se, com no pogué aclarir-se el misteri de les estilogràfiques» (Trabal 1983b: 58). Un cas implícitament sense resoldre que es descriu però que no és designat com a «perdut» i que provoca, novament, un esclat

d'alegria en els dos socis, els quals «reien, reien llargament, mirant-se» (Trabal 1983b: 59).

La següent pèrdua té lloc en el moment en què Picàbia i Costa, instituïts ja en raó social, s'instal·len en una oficina de la Cinquena Avinguda de Nova York, capital econòmica i comercial a nivell mundial, amb el propòsit de no «realitzar cap acte punible». S'inicia el «“negoci a l'engròs”» amb la pèrdua d'una casa de vint-i-quatre pisos. La pèrdua, en aquest cas, és de caràcter metonímic, ja que el que es perd literalment és l'escriptura de propietat d'una casa. El procediment és el següent: Costa subordina un (cap de) turc perquè adquirisca una casa i li dona diners perquè marxe del país cap al lloc més llunyà possible. En el moment que el turc ha marxat, Costa es disfressa «d'italià passat per aigua» i, amb l'ajuda d'un dependent que controla que la pèrdua es faci efectiva, deixa abandonat en un vagó del metro un paquet amb les escriptures de compra-venda. Després de cinc minuts, una nena troba els papers i els ensenya a sa mare, una fornera que reacciona bruscament i acaba també perdent els papers, ara figuradament, i donant una puntada de peu a la seua filla. La gent del voltant, en recollir la nena del terra, pensant que el paquet és d'ella, li'l dona a la mare, que de seguida ho nega: «—No ho vull això. No és pas meu. ¿Què m'expliquen a mi?» (Trabal 1983b: 63). És aleshores quan es forma un aldarull immens que arriba als diaris americans i que té com a objectiu *trobar* el propietari. En aquest cas, «perdre» té un ús semàntic doble: el de «no tenir més al món, a la vora nostra (una persona que ha mort, ens ha abandonat, s'ha allunyat per sempre)» (DIEC 2017), per la pèrdua del propietari, en parador desconegut, raó per la qual un diari advertirà com a titular que «“El propietari d'una casa de la *Fifth Avenue* es deixa al metro els documents acreditatius de la seva propietat i després no és trobat [...]”» (Trabal 1983b: 63); i l'altre, el de «deixar de tenir (una cosa que una contingència ens ha pres, s'ha emportat, ha fet anar a raure a un indret que desconeixem)» (DIEC 2017), per la pèrdua de les escriptures que, a través del recurs metonímic, inclou també la pèrdua de la casa, com en el cas de l'anunci del *Diari de Sabadell* que hem vist abans.

A partir d'aquest moment, s'encetarà un seguit de pèrdues que, en tots els casos, se centraran en els objectes més dispersos: un tren de vapor format per una màquina, un furgó i catorze cotxes, perduts en una carretera; un collaret valorat en

200.000 dòlars que es perd en una església catòlica de Memphis, un circ completament muntat, aparegut als afores d'una petita vil·la de Texas, divuit avions de diversos tipus que es troben en diferents camps d'arreu del món... Totes aquestes pèrdues posen de manifest la inadequació de l'objecte perdut amb l'espai en què és trobat, així com la «dificultat» de perdre'ls, pel volum i la complexitat (a excepció del collar).

El negoci encara es veu més i més reforçat quan entra en joc el General Puh Nien-xà, un home de prestigi que cerca «algun negoci que impliqués una absoluta discreció per part dels col·laboradors o aliats» (Trabal 1983b: 67). Un negoci, per tant, en què es perda el seu rastre (un nou ús, aquest implícit, dels múltiples significats del verb «perdre») i ningú no en puga saber res. Costa li ofereix, òbviament, l'ideal: el negoci de perdre objectes. En aquest moment, «els diaris ja havien obert una secció dedicada a pèrdues» (Trabal 1983b: 68) i els nostres protagonistes continuen la seua línia de noves pèrdues que, com hem assenyalat anteriorment, es caracteritzen per la incongruència entre l'espai i l'objecte perdut i la complexitat de les pèrdues, de manera que es tornen gratuïtes als ulls del lector: un rengle de butaques al mig d'un carrer, màquines de calcular en un camp de bàsquet, tres elefants a la ribera d'un riu, joiells, batans, manuscrits d'obres de novel·listes famosos... tot sembla seguir el seu ordre fins que, un dia, Costa és cridat per Picàbia al seu despatx: ha de marxar a la Xina. Però Costa ja no és el jove il·lusionat en fer créixer el seu propi negoci sinó que ara s'estima més prioritzar l'amor envers Joana que el negoci de perdre:

—¿Saps què significa anar a la Xina? ¿Saps què significa partir d'ací una estona i deixar-te? Significa, Joana, deixar obert aquest amor que ara podríem cloure! Estic las de fer una vida estúpida com la que he fet fins ara, que no ha dut profit a res ni ha servit per resoldre'm cap camí honorable! Estic fatigat de perdre coses, Joana! Mai com ara no he tingut tan a la vora la felicitat i ara no puc avenir-me a perdre-la! M'has de jurar que vols ésser meva... (Trabal 1983b: 78)

Costa torna a dibuixar, doncs, una pèrdua que, en realitat, és molt més profunda i afecta la pròpia identitat. Costa, decidit a *trobar-se*, se n'adona que està cansat d'un negoci que, en realitat, no l'ha ajudat a res. Per tant, el risc de *perdre* la

felicitat el mou a deixar el joc de les pèrdues. En aquest cas, «perdre» és definit en termes de «veure desaparèixer, deixar de conservar (quelcom susceptible de minva o destrucció)» (DIEC 2017). En relació a això, cal fer notar com les pèrdues, com és natural, només afecten les coses que es posseeixen, raó per la qual, ara que Costa té la felicitat, és quan tem perdre-la.

Tanmateix, Costa marxa a la Xina, on es reuneix amb el General, el qual li encomana la tasca de ressenyar les estadístiques dels asils de beneficència de la província. És allà on torna a insistir en el fet que «el “negoci a l'engròs” de perdre coses començava a cansar-lo» (Trabal 1983b: 83), fins que troba Ho-Mand, la filla del General, i s'enamora bojament. Unes línies més amunt, el narrador ja ens advertia del canvi d'humor que l'exotisme de la Xina produeix en Costa, palès a través del «somriure, que era l'única cosa que mai no hauria pogut perdre» (Trabal 1983b: 83), això és, «veure desaparèixer, deixar de conservar (quelcom susceptible de minva o destrucció)» (DIEC 2017). La contemplació de la nuesa de Ho-Mand produeix en Costa un efecte «absolutament oposat al que temia el venturós confeccionador d'estadístiques» (Trabal 1983b: 87) i, en tenir l'ocasió, li confessa que «mai no havia tingut una visió més angelical, més divina» (Trabal 1983b: 89). Tant és així que acabarà per definir-la com «la doneta a qui més adorava de totes les persones i de totes les coses i de tots els records i desigs que li venien a la memòria» (Trabal 1983b: 91) i reconeixerà que «l'estimava amb tota la seva passió i amb totes les seves forces» (Trabal 1983b: 92). De tot plegat, acabem per deduir que l'estima *perdudament*. Aquest nou cas de «perdre», que el lector interpreta a partir de les reaccions de Costa davant les trobades amb Ho-Mand, recupera un dels usos semàntics de «perdre», que el *Diccionari de la llengua catalana* també s'ocupa de recollir com a «bojament» (DIEC 2017). L'amor és, doncs, tan encisador que Costa oblidarà la raó per la qual ha viatjat a la Xina, fins que Picàbia li ho recorda i l'adverteix que el treball corre pressa i que «quan arribaràs ací em trobaràs nedant entremig de triomfs ostensiblement definitius» (Trabal 1983b: 93), alhora que l'informa de les pèrdues que s'estan esdevenint i que ara, afecten un quadre de Miró, el qual ha estat reproduït mitja dotzena de vegades per provocar en la propietària el mateix sentiment de *pèrdua* que el del passatger de les estilogràfiques. Més encara, també el General l'ha d'amenaçar perquè marxe a la Xina: «La meva filla no la perdreu pas si feu el que fa tants dies

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

hauríeu d'haver fet» (Trabal 1983*b*: 97), on «perdre», novament, té el significat de «no tenir més al món, a la vora nostra (una persona que ha mort, ens ha abandonat, s'ha allunyat per sempre)» (DIEC 2017).

L'emoció de Costa, ja ho hem dit, no és la mateixa i fa la impressió que, d'alguna manera,

tot aquell plaer que abans En Costa sentia a pensar en aquestes coses ara comprovava que positivament s'havia acabat. Aquelles ratlles explicant aquella facècia no aconseguiren sinó fer-li badar la boca en un badall inacabable... i deixà la carta damunt del llit. En Picàbia, pensava En Carles, l'ha agafada ben forta! És extraordinari! Ara potser aquesta mania és ja una mica pesada. Tant perdre, tant i tant! Quines ganes d'embolicar la vida, si la vida és una cosa molt simple: una mica de sol, una mica d'amor, una mica de fum i un licor ben perfumat per amorosir els llavis... ¿què hem d'anar a buscar més, en aquesta vida? I no perdre coses d'aquesta manera insensata, per res, per matar el temps, això, per matar el temps... (Trabal 1983*b*: 94).

El fragment és força revelador perquè ens fa veure que Costa, en realitat, s'ha *trobat* i, gràcies a Ho-Mand, ha descobert el que és el sentit de l'existència per a ell, gràcies a l'amor que el redimeix del seu passat i l'encara a un futur del tot prometedor. És per això que arriba a entendre el joc de Picàbia com una obligació — encara que, recordem-ho, fou ell qui va iniciar-lo — i decideix que vol trencar amb aquesta dinàmica que l'avorreix i li amarga la vida. Per això, torna en tren a trobar l'estimada i, en el moment que es troben, es perden «entendrits, besant-se, sentint botre l'un sobre l'altre llurs cors joves» (Trabal 1983*b*: 100), un altre dels usos implícits de «perdre» que ve reforçat pel context i que té a veure amb el sentit de «perdre el món de vista», abstrets de tot el que no siga ells i el seu amor, fins que «la veu d'una botzina de taxi els tornà a la realitat» (Trabal 1983*b*: 100). I just quan decideixen anar a casa i començar junts aquesta nova vida, un tramvia atropella Carles Costa quan aquest anava a creuar la via. L'amor idíl·lic, doncs, s'esvaeix, Ho-Mand *perd* el seu estimat i Picàbia *perd* el seu millor amic. El nou ús de «perdre» ara té a veure amb l'accepció de «no tenir més al món, a la vora nostra (una persona que ha mort, ens ha abandonat, s'ha allunyat per sempre)» (DIEC 2017). En el cas de Picàbia,

però, el dol no és tan gran perquè descobrim que «En Miller havia estat el seu segon», de manera que ha *trobat* un nou company d'aventures, amb el qual aconseguirà realitzar la major de les pèrdues: cinc mil criatures xineses (provinents dels asils que Costa havia xifrat) apareixen perdudes als afores d'una petita vila de Mèxic. L'emoció de Picàbia es fa visible a cada moment, i el perill que el puguen descobrir és la raó per la qual pensa a desaparèixer (*perdre's*). Aquella mateixa nit, la casa de Picàbia i les seues oficines són assaltades per la policia, que els seguia la pista. Al cap de dos dies sense saber-se res dels trànsfuges, Picàbia, Miller, Levine i el mecànic Jim Krugger volen junts cap a Estocolm, on, per contra, seran rebuts com autèntics herois nacionals després d'aconseguir la proesa aèria de fer una «travessia de Terra-nova fins a Suècia» (Trabal 1983*b*: 109). Per no ser reconegut, Picàbia canvia el seu nom per Al Pershing, amb la qual cosa *perd* momentàniament la seua identitat. Malgrat aquest canvi, el joc de perdre no cessarà; durant la desfilada de personalitats (en automòbil), el cap de la inspecció General se n'adonarà que «damunt la testa de la Minerva del Ministre de l'Aire, havia anat a espetegar la Corona del Rei. La Corona reial autèntica» (Trabal 1983*b*: 115). L'esglai és, doncs, notable, i «aquella nit el Primer Ministre Handers ja no pogué aclucar l'ull, no traient-se del cap com rediable la Corona havia pogut perdre's» (Trabal 1983*b*: 115). La intencionalitat irònica, amb l'ús del pronom amb funció reflexiva o pronominal, és clara i dóna compte, alhora, dels múltiples sentits del verb *perdre's* que, en aquest cas, té a veure amb l'accepció de «desaparèixer» (DIEC 2017). D'aquesta manera, per tant, Trabal torna a posar de manifest la inestabilitat semàntica del terme i la precarietat del llenguatge com a instrument de coneixement del món.

La incomoditat dels visitants en el país és cada vegada major, i el joc de perdre corre el risc de ser descobert. La desil·lusió es fa present en l'ànim de Picàbia i «quan pensava en aquells temps que era feliç perdent una cartera, i que ara ni perdent 5.000 criatures es calmava el seu esperit, li voltava el cap i els ulls se li fonien enllà de l'espai com anhelant que fugissin sols i que ja no tornessin» (Trabal 1983*b*: 121-122). Miller, de fet, proposarà a Picàbia «entrenar novament llur vida en les aventures que tanta de glòria els havien portat», és a dir, el mateix joc de perdre, però Picàbia ja no té la il·lusió temptadora de les primeres vegades. Miller, en canvi, no cedeix i recorda Picàbia que «hi ha unes pèrdues que no hem assajat encara: fer

3. La ironia en L'home que es va perdre

perdre la memòria a algú o fer perdre el seny» (Trabal 1983*b*: 122). Novament, la lectura del fragment en clau irònica ens planteja un conflicte semàntic al voltant del verb «perdre» i que, en aquest cas, se centra en les locucions «perdre la memòria», és a dir, «oblidar» (Espinal 2006: 1006), i «perdre el seny», que Espinal recull amb el significat d'«ofuscar-se», d'«embogir» (Espinal 2006: 1530) i que també podem definir en termes de «veure desaparèixer, deixar de conservar (quelcom susceptible de minva o destrucció)» (DIEC 2017). L'avanç de la novel·la, així com de la desesperació dels protagonistes, passa per experimentar noves pèrdues (en realitat, nous significats de *perdre*, fruit de la fossilització d'estructures lingüístiques). Ací és on comença el joc de perdre, ara que Miller presenta una «ja visible neurastènia» que, d'alguna manera, contagiarà a la resta. La pròxima pèrdua involucra, novament, el General Puh Nien-xà, amb l'ordre que, en la guerra que acaba d'esclatar al seu país, «es posés immediatament al front de qualsevol d'aquells bans i que preparés la batalla més fenomenal possible, i, just en el moment de lliurar-la, perdre-la» (Trabal 1983*b*: 123). El contrast amb la lògica bèl·lica és, en aquest cas, molt clar. Miller demana al General perdre una batalla, i no guanyar-la. El desig d'establir el conflicte no és, per tant, aconseguir la victòria sinó perdre-la. Alhora, però, Picàbia a Suècia es veu feliçment immers en una altra pèrdua: «perdre el Ministeri de la Presidència, una nit que hi estigués reunit el Consell de Ministres en ple» (Trabal 1983*b*: 123). L'èxit d'ambdues pèrdues, però, els obliga a fugir per a no ser enxampats, donant per tancada l'etapa transcorreguda a Suècia. Escapen en un transsiberià, on Miller descobreix que Lluís Frederic comença a entusiasmar-se per una «idea»:

—Després d'aquesta, oh Miller!, voldria trobar la «definitiva»! La insuperable! Voldria tant com fer perdre el món, sinó que ja veig que això no pot ésser! Voldria trobar la manera de no haver de preocupar-nos més a cercar idees noves. Perdre tot el que ens volta fins a trobar-nos sols, és a dir, sol. Que en fa de temps que hi penso: trobar-me sol, totes les coses perdudes a la meva vora! Només jo al món, jo tot sol. Sense res ni ningú. L'amo del món, però sense món. No sé si pots comprendre'm... (Trabal 1983*b*: 127)

Podem dir que és la primera vegada que Picàbia pensa a *perdre's* o, el que és el mateix, a *trobar-se* perdent-se. Aquest contrast, d'un abast clarament paradoxal,

motiva la lectura de les claus iròniques que hem anat fent fins ara i, en aquest cas, planteja el conflicte —la paradoxa— d'algú que necessita perdre's per trobar-se, després d'haver estat immers en un negoci de pèrdues que li ha impedit precisament descobrir la seua identitat.

Tanmateix, aquest desig es veu truncat amb l'aparició (la troballa) de Sílvia —just quan Picàbia estava «a punt d'abastar l'ideal cobejat de sentir-se'n al marge [del món]» (Trabal 1983*b*: 130)—, un amor boig i obsessiu que li fa «perdre el món de vista», és a dir, el fa «embogir» (Espinal 2006: 1530). Tant és així que els seus companys de negocis, Miller i Puh Nien-xà no dubtaran a solucionar el conflicte, ja que «no podien avenir-se a perdre-les [les riqueses de Lluís Frederic] per una poca solta com era aquell retrobament sentimental que els rebentava» (Trabal 1983*b*: 135), de manera que planegen una nova pèrdua: «perdre Sílvia i aleshores, de seguida, això sí, és clar, trobar-la. [...] Però el joc devia consistir a donar-li l'aparença formal que ells no hi intervenien. Fer-se creure a ells mateixos, si de cas, que Sílvia s'havia perdut ben bé per casualitat...» (Trabal 1983*b*: 143). Novament, el plantejament irònic és notabilíssim, pel joc semàntic desenvolupat a partir del sentit de *perdre's* que ací pren el sentit de fer desaparèixer Sílvia. L'acció, enfront del desig de Picàbia, es planteja a favor del General i Miller, ja que Sílvia, víctima d'un «joc tan innocent», es perd. Aquest fet, però, rebota directament en Picàbia, que, acte seguit, comença a *perdre's*, ara en el sentit psíquic de perdre el seny, i enceta una cerca «“en terra i en cel” sense ningú, però, que pogués dir-li: “Ara et cremes”, “ara et refredes” i esprement tots els procediments que altre temps havien estat infal·libles» (Trabal 1983*b*: 145). El joc, convertit «en una cosa més seriosa», arriba al punt que desitjaven Miller i el General: Picàbia comença a *trobar* múltiples Sívies que no són la seua, i comença a tornar-se boig: «Si semblava sufocada la desgràcia, no trigà d'aparèixer la tragèdia: l'endemà, Lluís Frederic, després d'un sens fi de petites tremolors, descobrí que *aquella* Sílvia no era la seva, i que una altra *Sílvia* havia profanat llur cambra nupcial» (Trabal 1983*b*: 148).²⁶ La follia de Picàbia arriba, doncs, al punt desitjat per Miller i el General: Picàbia s'ha perdut, ha perdut l'enteniment amb una cerca que, ara sí, posa de manifest l'objectiu amb què es va iniciar, això és, el de perdre i trobar per a donar sentit a la vida, després de la *pèrdua* de l'estimada: «ja no era la follia de

²⁶ La cursiva és de l'autor.

retrobar la seva dona per trobar-la a ella, per a ell. Sinó que guanyava interès dintre seu aconseguir desfer aquell joc. [...] Volia saber-se triomfador damunt tot el que l'empenyia a tants de fracassos: volia trobar la Sílvia perduda per trobar-la, simplement. Per saber-se triomfador, només» (Trabal 1983*b*: 150). Al capdavall, el que realment desitja Picàbia és trobar Sílvia per trobar-se també ell mateix, és a dir, per *perdre's*. Com molt bé ha assenyalat Josep M. Balaguer, «quan Picàbia intenta trobar sentit a la seva vida troba un mecanisme, perdre i trobar coses, però aquest no pot acomplir tota la seva eficàcia si l'individu no es perd a ell mateix» (Balaguer 2001: 18). El desig de trobar-se, en Picàbia, és, paradoxalment, el de *perdre's* i «saber-se triomfador», superar els sentits que el llenguatge atorga a la realitat. Per això, en trobar Sílvia, la vertadera Sílvia, l'acabarà perdent, ara sí, definitivament:

—És ella!

I obrí els ulls que semblaven que haguessin d'esquinçar-se.

—És ella!

I s'hi llançà com una fera, a mossegades, no deixant-la moure sota els seus braços folls, i llançant crits salvatges.

Sílvia perdé el coneixement, i aviat la blancor dels llençols fou esquitxada de sang, les dents de Lluís Frederic arrencant-la d'aquell cos flongíssim...

Quan el servei de l'hotel entrà a la cambra, l'esglai de veure aquella terrible escena fou més fort que l'esperit, i Lluís Frederic com un orangutà ferotge els saltà damunt fent-se escàpol (Trabal 1983*b*: 156).

Anotem, en primer lloc, un nou sentit de «perdre» que, en aquest cas, afecta la capacitat de raonar, com un nou exemple de «veure desaparèixer, deixar de conservar (quelcom susceptible de minva o destrucció)» (DIEC 2017), preludi del que s'esdevindrà tot seguit. Perduda Sílvia, ara sí literalment —no només en sentit figurat— Picàbia no pot sinó veure «la seva única salvació: Perdre's! PERDRE'S!» (Trabal 1983*b*: 157), una pèrdua entesa en un sentit literal, que anirà a càrrec de Miller i Puh Nien-xà i que consisteix a «perdre-us i que ningú mai més us trobi, que no hi hagi ningú interessat a buscar-vos» (Trabal 1983*b*: 158). Així doncs, els seus companys preparen Picàbia per a perdre's, «vestit miserablement, sense afaitar», «en una

ciutat que no coneguem i on ningú us conegui». Avars, resolen, és clar, els conflictes de béns econòmics, que hereten sense vacil·lacions i fan perdre, literalment, Picàbia:

I fou així que, un dia, arribava a Buenos Aires, duent les maletes de Puh Nien-xà i d'En Miller, el malaurat Lluís Frederic; al qual abandonaren en la porta d'un cinema a l'hora que una avalanxa de gent en sortia.

Brut, estripat, i amb cinc «pesos» a la butxaca, fou empès per aquella multitud, d'entre la qual algú li posà a les mans alguna moneda que reboté amb dignitat per terra.

[...]

S'havia perdut! ¿On era? ¿Per quan? ¿D'on venia? ¿On anava?

D'aleshores ençà, Lluís Frederic Picàbia, l'home que es va perdre, ha voltat mil pobles i ha travessat encara dotzenes de vegades les mars i les muntanyes (Trabal 1983b: 158-159).

La pèrdua de Picàbia és, doncs, el punt culminant que, en realitat, resol el conflicte. En el moment en què el protagonista de la novel·la assumeix el mecanisme i decideix *perdre's*, es posa punt i final a la novel·la. En aquest sentit, doncs, com adverteix Balaguer (2001: 18), «no és només que es perdi un tal Picàbia, sinó que perdem un personatge de novel·la».

En aquest sentit, Josep M. Balaguer no dubta a veure en la novel·la un rerefons estètic que té a veure amb el rebuig a determinats tòpics de la modernitat, alhora que «aquests tòpics fan impossible que les novel·les habituals, pur realisme psicològic, puguin ser considerades modernes» (Balaguer 2001: 18). Més concretament, Balaguer centra la seua anàlisi en la construcció de la novel·la des de la impossibilitat d'unir un personatge de ficció com Picàbia amb les premisses de versemblança de la novel·la moderna:

Una novel·la implica una noció de caràcter perquè es construeix sobre la base d'uns personatge que s'han de manifestar a través d'una història, i per tal que la novel·la compleixi les mínimes regles de versemblança aquest personatge és una acumulació de trets al voltant d'un nucli de sentit que explica l'estabilitat i els seus canvis, i el lector els ha de percebre a través d'un desplegament narratiu temporal. Per això Picàbia no pot representar un dels tòpics de la modernitat

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

tat fins que interioritza el mecanisme, i aleshores la novel·la s'ha d'acabar (Balaguer 2001: 18).

Al capdavall, el debat es planteja en termes d'una relació entre escriptor i lector que té a veure amb la controvèrsia entre realitat i ficció, que Balaguer s'encarrega també d'explicar-nos:

En la novel·la el pacte és que se'ns explica una cosa que no ha passat, el que se'ns exposa és una ficció, i es fa a través d'un acte comunicatiu que forma part d'aquest mateix àmbit de la ficció. Tanmateix, la novel·la conté sempre una explicació del món. [...] Això es pot fer des de diverses concepcions del món, del jo, de la forma de conèixer-los i de manifestar-se, i de la relació realitat-llenguatge, i això donarà lloc a diferents models narratius. Però siguin quines siguin aquestes concepcions, en tots els casos resulta que una narració de fets ficticis ens vol donar una certa explicació de la realitat. Es tracta d'una pretensió que, segons com es miri o segons el sentit que se li vulgui donar, resulta impossible, no perquè allò que s'explica sigui fals, en el sentit que són fets que no han esdevingut, sinó perquè la ficció, la història [...] no s'expressa al marge de les regles i, per tant, té una lògica interna que no és la de la realitat (Balaguer 1996: 79-80).

El conflicte entre realitat i ficció —entre realitat i llenguatge, en el cas de *L'home que es va perdre*— no es dona per la ficció de la història sinó perquè el procediment mitjançant el qual es narra aquesta ficció té un entramat lògic que no es correspon amb el de la realitat, completament desconeguda per inexplicable i impredecible. A la novel·la, Picàbia entén el mecanisme de perdre i trobar quan *es perd*, això és, quan assumeix la lògica interna a partir de la qual es desenvolupa el joc lúdic. Aleshores, si el protagonista de la novel·la *es perd* —això és, desapareix—, també ho fa des del punt de vista narratiu i, doncs, l'autor s'ha de veure obligat a posar punt i final a la novel·la. Això passa —i d'ací el nucli sobre el qual se sustenta la interpretació irònica— pels usos convencionals del mateix llenguatge, la qual cosa impedeix «l'assoliment de l'autèntica realitat, és a dir, la surrealtat, en el llenguatge» (Balaguer 1996: 85). L'atac, doncs, no se situa en la línia de flotació de la llengua com a instrument mitjançant les quals establím les distintes situacions comunicatives sinó que

centra l'atenció en les característiques i potencialitats que els usuaris donem al llenguatge i que en si mateix no té. Per això, Picàbia, com a *Homo fictius*, segons els atributs que assigna Armand Obiols als personatges de novel·la, «és molt més comprensible que un personatge de debò. Els mots, malgrat llurs profunditats oceàniques, responen a coses comprometedorament concretes. El món de la novel·la és un món sense misteri» (Obiols 1928b: 519). És per això que Picàbia, indefectiblement, atrapat com ha de quedar pels usos convencionals de «perdre», *es perd* entre el món de la novel·la. Com adverteix Ardolino (2016: 379-380), «els constants *coups de scène* ens allunyen, mentalment, de la lògica “terapèutica” segons la qual el protagonista havia emprès el seu itinerari, això és, la presa de consciència de l'equació “perdre = oblidar” —on “oblidar” significava “no sofrir”». La continuació mecànica del procediment, però, en el cas de Trabal, amb la coincidència quasi paradoxal entre l'oblit de la raó primària de l'inici del joc i l'èxit del resultat n'activa la lectura irònica i la projecta «cap a la condició de principi filosòfic i metafísic o, per ser més precisos, a aspiració ontològica. Concretament, a la dissolució del jo i del seu dolor» (Ardolino 2016: 380).

3.5.2. La resta d'ironies verbals

Hem vist com Francesc Trabal construeix el sentit de *L'home que es va perdre* a partir de la rendibilitat semàntica que permet l'ús del verb «perdre» i de quina manera aquesta exploració de caràcter eminentment lingüística ha de ser llegida en clau irònica. Però Trabal també fa ús de la ironia a través d'altres recursos. Hem de recordar que hem definit les ironies verbals com un recurs en què es fa present un desajustament —un contrast, podríem dir també— entre el que diu l'emissor i el que interpreta el receptor i que Ballart (1994) determina que es pot aconseguir mitjançant diferents procediments retòrics, els més freqüents dels quals són l'antífrasi, la lítote, la *reductio ad absurdum*, la hipèrbole i els jocs lingüístics. Per la seua banda, Pierre Schoentjes (2001: 148-150) proposa una sèrie d'indicadors entre els quals trobem els desviaments de sentit, això és, la lítote, la hipèrbole i l'oxímoron, que entén en termes d'antítesi.

3. La ironia en L'home que es va perdre

Per classificar els recursos mitjançant els quals identifiquem la ironia verbal en *L'home que es va perdre*, seguirem la distinció que estableix Philippe Niogret, dins el seu *Les Figures de l'ironie dans À la Recherche du Temps perdu de Marcel Proust* (2004) entre la ironia *in absentia* i la ironia *in praesentia*. Segons l'estudiós francès, la primera es caracteritza per «une inversion sémantique, mais seul le sens inversé est présent dans l'énoncé», de manera que «le sens suggéré doit [...] être décelé par le récepteur grâce aux indices que lui fournit l'émetteur», és a dir, una antífrasi; en canvi, en la ironia *in praesentia* «le sens suggéré est alors présent dans l'énoncé à côté du sens inverse» (Niogret 2004: 39). En altres paraules, es tracta de dos elements antitètics, un d'irònic i l'altre que contradia el primer i que en restableix el sentit.

a) La inversió semàntica

Dins d'aquest camp, estudiarem, en primer lloc, els jocs de mots irònics. En aquest cas, hem de referir-nos als jocs de mots en què hom fa servir un mot elogiós, o neutre, o netament crític «dans son sens figuré, dans son sens dénoté ou dans son sens connoté» (Niogret 2004: 27). Dins d'aquesta categoria, l'estudiós francès identifica també com a irònics aquells jocs lingüístics que consisteixen a «employer un terme ou une expression comportant deux sèmes, alors que seul le premier est approprié», de manera que «[e]n choisissant ce terme, le locuteur laisse entendre que le deuxième sème s'applique aussi» (2004: 30). D'altra banda, Luque Durán defineix el joc lingüístic com «una manipulación inteligente de materiales lingüísticos con el objetivo de causar sorpresa o risa en el hablante» (2007: 92). Ara bé, com hem vist anteriorment, no es tracta només d'un producte còmic, sinó que «en realidad se trata del desarrollo individual y colectivo de una conciencia metalingüística y una toma de conciencia del papel del lenguaje con respecto a la realidad y al conocimiento de esta realidad a través del lenguaje» (Luque 2007: 92). Des d'aquesta proposta podem interpretar l'escena de la pèrdua de la casa de vint-i-quatre plantes de la Cinquena Avinguda de Nova York, venuda per Costa a «un turc mort de gana» (Trabal 1983b: 62), reformulació irònica del cap de turc, això és, «persona a qui hom fa responsable d'alguna cosa sense ésser-ho» (DIEC 2017). Una cosa semblant ocorre quan Jaume Sans, barber del rei de Suècia, li conta a Picàbia que «sóc català com vós, encara que

aquí, de vegades, hagi de fer el suec» (Trabal 1983*b*: 118). El joc lingüístic, marcadament irònic, té a veure amb la locució «fer el suec», això és, «fer el desentès» (Alcover i Moll 2002).

b) La frase contradictòria

Oriol Dauder i Oriol Giralt defineixen l'antítesi com una «oposició de dues oracions, dos sintagmes o dos mots aïllats de sentit contrari», mitjançant la qual «es contraposen dos pensaments o dues idees amb els mateixos efectes que el clarobscur i el contrast en la pintura». A més, adverteixen que «el seu efecte és més fort com més gran és la simetria entre els elements antònims [...] en què es recolza» (Oriol i Oriol 1996: 33). Una mostra del funcionament d'aquest recurs amb intenció irònica es localitza quan Picàbia prova totes les maneres possibles de perdre la cigarrera d'or i es troba amb «una dama la proximitat de la qual li valgué esguards de sol·licituds equívokes amb somriures reveladors d'un “comerç” autèntic, indubitable» (Trabal 1983*b*: 30). El funcionament de l'antítesi es planteja a partir del contrast antitètic entre el grau de certesa que tenen les «sol·licituds equívokes» i el «“comerç” autèntic, indubitable».

Un altre exemple el trobem en el moment en què Picàbia es planteja complicar el mecanisme del joc de perdre i trobar: «La idea, doncs, que havia nascut amb la mateixa castedat d'un lliri d'aigua, semblava prenyar-se diabòlicament» (Trabal 1983*b*: 36). El contrast, de caràcter antitètic, és més que evident i enfronta el camp semàntic de la *castedat* de la idea amb la transformació en una concepció *prenyada diabòlicament*.

Una de les escenes en què Picàbia i Costa celebren l'èxit de les seues pèrdues també es pot llegir des de la perspectiva antitètica: «I els dos amics treien glopades de fum amb una voluptuositat embutllofada. Reien, reien llargament, mirant-se, i de tant en tant engolien licors que trobaven divins» (Trabal 1983*b*: 59). En aquest cas, el contrast es planteja entre la terrenalitat dels plaers obtinguts amb els cigars i els licors i una assignació de signe contrari, la de «divins». En altres casos, l'antítesi se centra en el mer joc lingüístic i els respectius límits semàntics, com ocorre en el següent exemple, en què Costa demana a Picàbia rebaixar el ritme de pèrdues i és definit com un «ex-futur-tintorer català, que fins aleshores no endevinava la

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

transcendència de l'escàndol» (Trabal 1983*b*: 66). Ara, el contrast es planteja a partir de l'ús del prefix *ex-*, que indica que algú ha deixat de ser el que, en realitat, mai no ha arribat a ser i que només s'explica a través de l'ús de l'adjectiu *futur* com a interfix. En altres casos, finalment, és el narrador qui evidencia l'antítesi en els sentiments dels personatges:

Comprenia que s'anava vestint de mica en mica d'infinitat de capes sobreposades que el convertien cada dia més en un producte de la civilització més autèntica. Només, alguna vegada, li fallava alguna pràctica correcta d'hipocresia ben administrada, per acabar d'arrodonir el seu tracte amb el proïsme (Trabal 1983*b*: 84).

[Costa] se sentia atret per aquest home [el General], però ja hem dit també que en el fons li produïa un efecte repulsiu (Trabal 1983*b*: 84).

El contrast, clarament dirigit a esbossar els sentiments reals i fingits de Costa envers el General, es basa en l'assumpció de la «civilització més autèntica», construïda a partir d'una relació antitètica, la de la «pràctica correcta d'hipocresia» que, a més, li assegura l'èxit «amb el proïsme». Tot seguit, el narrador encara en perfila els límits d'aquesta relació d'amistat, una atracció que produeix, per contra, «un efecte repulsiu».

Un altre exemple d'antítesi amb aquest valor irònic de què parlem el trobem quan Levine decideix marxar de Suècia i ho fa «com un llamp una mica tísic» perquè «anaven en una Renault atrotinada» (Trabal 1983*b*: 114). El contrast, en aquest cas, es planteja en termes de rapidesa entre un llamp i els efectes que pot provocar-li una malaltia com la tisi. Una cosa semblant ocorre en una de les darreres pèrdues, en què també es fa present aquesta relació antitètica entre el resultat de la batalla i el sentiment del General: «Puh Nien-xà, que fugia victoriós de la Xina, després d'haver perdut completament «la batalla» (Trabal 1983*b*: 129).

L'oxímoron és «una variant especial de l'antítesi de mots aïllats que constitueix una paradoxa intel·lectual entre els membres antitètics». Més encara, Oriol Dauder i Oriol Giralt remarquen que «l'oxímoron, com a llicència, és permès [...] amb una justificació d'una intenció irònica [...] i alienant» (Oriol i Oriol 1996: 173). Es tracta, doncs, de posar contigües dues paraules o dues frases que s'exclouen lògi-

cament una a l'altra; «le procédé le plus simple pour faire apparaître une contradiction dans un énoncé», segons Niogret (2004: 39). Un exemple d'aquest recurs expressiu amb caràcter irònic el trobem en la carta que Sílvia adreça a Picàbia, on li diu que «si no ens veiem més, encara ens estimarem una mica, i això és, en definitiva, l'única cosa que, anant bé, podíem anar a buscar en el nostre casament» (Trabal 1983*b*: 13). En aquest cas, Sílvia posa en relació paradoxal dos termes que, en aquest context, hem d'interpretar com a antitètics: no veure's i estimar-se.

De la mateixa manera, en la narració dels moments previs a la pèrdua de la senyoreta Virgili, el narrador ens conta que «amb els tres ex-repòrters sortí, d'esquitllentes, una altra mecanògrafa, jurant per tots els déus mortals que més aviat cauria el cel que no pas ella romandria en una casa tan estranya» (Trabal 1983*b*: 38). En aquest cas, es posa en contradicció la immortalitat d'un déu amb l'atribució contrària, és a dir, la condició de mortal, aplicable a un ésser humà.

c) *Reductio ad absurdum*

La *reductio ad absurdum* és un argument en què l'emissor distorsiona allò que diu i ressalta el que és menys important, de manera que l'argumentació es resol mitjançant un fet ínfim. És el que ocorre, per exemple, quan Picàbia s'assabenta que Sílvia l'ha deixat i busca què fer de la seua vida:

—Què haig de fer! Què haig de fer! —deia sovint al Tomàs, o a si mateix, o a un gran gerro de faiança, i sentia que tot li queia damunt per única resposta, i, encara, li queia damunt sense fer-se malbé res, sense gota de trencadissa. Li queia tot damunt; però, quan tornava a obrir els ulls, tot ja tornava a ésser al seu lloc, i res no li havia fet mal, ni res no s'havia trencat (Trabal 1983*b*: 22-23).

Si ens hi fixem, l'argumentació més important, el fet que Picàbia no sàpiga què fer de la seua vida, se substitueix per una altra, de nivell molt més ínfim que, a més, posa de manifest el caràcter figurat del llenguatge, amb la qual cosa l'argumentació es desvia del punt des del qual havia partit i se centra, en aquest cas, en el sentit de l'expressió «caure-li tot damunt (a algú)».

Un altre exemple d'aquest tipus d'argumentació es dona quan el passatger del vaixell que perd les estilogràfiques, davant l'estupefacció que li provoca la

3. La ironia en L'home que es va perdre

situació, es planteja la possibilitat que les estilogràfiques es puguin haver reproduït. L'argumentació que explica el fenomen, doncs, es refugia en l'absurd:

El viatger de segona, aquella nit, ja no pogué dormir. Quina cosa més casual! ¿I si ara no sortia l'altre? Perquè, ¿no podia suposar-se que, mentre hagués estat perduda, la ploma hagués criat? I, si hagués criat, acceptem-ho, que ja és acceptar, no hauria crescut tan de pressa i no hauria sortit tan exacta! Els pares i els fills s'assemblen, però, potser, no tant. I després, tractant-se de plomes... Eren uns jocs massa estranys (Trabal 1983b: 57).

Finalment, l'absurd juga amb els límits semàntics del llenguatge, com ocorre en la descripció d'una escena posterior a la d'una pèrdua, en què «hom temia per una revolta, per una guerra civil, per una catàstrofe imminent, relacionada de prop o de lluny amb l'anunciat judici final, o amb algun altre judici preliminar» (Trabal 1983b: 64); ara, el narrador juga a fer creure que abans d'un «judici final», com davant de qualsevol final, hi ha un moment anterior que ara es defineix en termes, és clar, d'un «judici preliminar».

d) Hipèrboles iròniques

Niogret (2004: 63-68) distingeix tres tipus d'hipèrbole: l'exageració d'una qualitat, d'un defecte i d'un sentiment o pensament. D'altra banda, Oriol Dauder i Oriol Giralte distingeixen entre la hipèrbole de dicció, una «amplificació creixent aplicada als *verba singula*, i precisament amb una clara intenció alienant que transcendeix la versemblança» i la hipèrbole de pensament, «una amplificació paradoxal del pensament indicat, un mitjà de l'amplificació gradual i una figura d'intensificació de la descripció». Aquest segon tipus d'exageració, a més, es manifesta a través de diversos mitjans expressius, com la intensificació gradual, la *similitudo*, la comparació real, la comparació irreal o la metàfora (Oriol i Oriol 1996: 116). En aquest cas, hem d'entendre la hipèrbole des d'una perspectiva irònica en el moment en què provoca un contrast amb la realitat, com ocorre amb la hipèrbole per enumeració, mitjançant la qual el narrador decideix descriure les parts d'una escena de manera exhaustiva amb un sentit còmic: «Ella, ella el seguí per tot arreu, se li asseia al costat en

l'automòbil, en el tren, pujava les escales dels Duomi amb ell, prenien junts els cafès i el sol, i la seva veu era més forta que els crits del públic en les carreres de cavalls “al galoppo”» (Trabal 1983*b*: 20).

O, d'una manera encara més exhaustiva, més endavant, en un fragment en què les enumeracions s'enllacen les unes amb les altres, amb un efecte hiperbòlic:

Es trobava alliberat d'una pila de noses, i semblava que acabés de recobrar una llibertat que ja creia *perduda*.²⁷ Somreia a les serventes, estrenyé la mà del porter, donà un tomb pel jardí, i es complagué a estirar-se en el gronxador de la glorie-ta. L'aire net entre els arbres i el retrobament d'un llibre volgut, d'una corbata oblidada, del gos content, li donaren deu mil alegries insospitades i sentí per un instant que la vida encara li era agradable i segurament podria ésser-li bella, atractiva, d'una felicitat fàcil. Al matí la dutxa li treia totes les lleganyes sentimentals, al migdia múltiples coses minúscules el distreien, a la tarda un amic, un passeig, un llibre li guanyava el temps, i al vespre la tabola joiosa dels companys, al voltant d'una taula, i d'amigues inèdites, li preparaven nits de tota manera (Trabal 1983*b*: 21).

D'una manera semblant, les reaccions de Picàbia per intentar donar sentit a la seua vida després de la pèrdua de Sílvia donaran peu, també, a reaccions hiperbòliques que, en aquest cas, tindran com a eix central la pràctica de l'esport després d'haver observat que el seu cos comença a engreixar:

Un dia sota la dutxa Lluís Frederic s'adonà que s'iniciava una petita volta en el seu cos: el ventre perfilava un lleu sacsó que li dugué repentinament a la memòria múltiples anuncis incerts de faixes higièniques per no criar panxa. Això l'esgarrifà més que la fredor de l'aigua, i, quan sortí aquell dia al carrer, anà de dret a una casa d'articles d'esport i adquirí tot un equip de gimnàstica, es féu soci de tres o quatre entitats esportives i cada dia es lliurà al tennis, i anà a Sant Cugat a jugar al golf, i adquirí un formidable roadster marques, fins que... també el tedi i la neurastènia el tornaren a prendre (Trabal 1983*b*: 22).

Un altre exemple d'açò que diem es localitza en el moment en què Picàbia inicia la seua recerca exhaustiva de la cigarrera d'or i hi introdueix «gent de tota

²⁷ La cursiva és de l'autor.

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

mena, professionals quinzenaris, carteristes de tramvia, manipuladors d'hotels, pocavergonyes autèntics», alhora que assistim a la decadència (tòpica) del personatge: «cada dia menjava a deshora, si és que podia dir-se menjar el que llençava gola avall, deixava el llit així que es feia clar, freqüentava tota mena de bordells» (Trabal 1983*b*: 25). El contrast, en aquest fragment, es planteja a través de la visita als prostíbuls com a element que ajuda a degradar la visió del personatge que, recordem-ho, cerca desesperadament la cigarrera.

L'abast d'aquest recurs afecta, fins i tot, el joc (ja instituint com a professió) de perdre i trobar de dos dels personatges principals, Picàbia i Costa, quan arriben a Nova York i es veuen obligats a controlar els seus impulsos:

Durant un mes gairebé només es lliuraren a exploracions elementals, guardant-se de la temptació de deixar-se coses per tot arreu i negligint ocasions realment irrebutjables. Els calgué, sobretot a Picàbia que ja n'havia adquirit l'hàbit, una força de voluntat molt gran per romandre passius en el seu afer durant aquelles setmanes (Trabal 1983*b*: 61).

En tots els casos, la hipèrbole respon a una reacció exagerada davant un fet concret, com ocorre després d'haver trobat un seguit d'helicòpters diferents en camps estrambòtics de divuit nacions distintes: «L'oficina del departament del Ministeri d'Afers Estrangers de Washington fou escalada per la multitud, i hi hagué un dia de dol en molts llars de policies de diversos indrets del globus» (Trabal 1983*b*: 65).

Una altra mostra de l'efecte hiperbòlic amb voluntat irònica el trobem quan, en el moment en què el mecanisme de perdre i trobar ja s'ha automatitzat, es llegeixen com a «menudalla, objectes sense importància, petits divertiments que rajaven sols, sense ni dedicar-hi cinc minuts d'atenció» pèrdues com la de «tres elefants a la ribera d'un riu», «monuments als morts de la guerra de França», «automòbils de totes les marques» (Trabal 1983*b*: 68). El contrast, obvi, s'argumenta a partir de la consideració de la mida que poden tenir les coses i que qualifica de nímia la pèrdua de tres elefants o de 18.000 Fords, com ocorre en aquest cas.

3.5.3. Les ironies de situació

En tercer lloc, hem volgut emprar l'etiqueta d'ironia de situació per a identificar aquest tipus d'ironia que els especialistes han tractat d'una manera desigual aplicant-hi un dels denominatius, d'acord amb les característiques que han ressenyat en els seus estudis. Dins d'aquest camp, identifiquem, d'una banda les ironies d'esdeveniments i del destí; i, d'una altra, les ironies dramàtiques. Recordem-ne la diferència: la ironia d'esdeveniments és aquella en què «after we have more or less explicitly or confidently expressed reliance in the way things go, some subsequent unforeseen turn of events reverses and frustrates our expectations or designs» (Muecke 1969: 102), una variant de la qual seria la ironia del destí, tradicionalment associada amb l'existència incontrolable d'un atzar que condemna irremeiablement, tot i que, com recorda Schoentjes (2011-57-58), la ironia de situació no exigeix en cap cas un context tràgic ni tampoc còmic; la ironia dramàtica, en canvi, es dona «when an observer already knows what the victim has yet to find out» (Muecke 1969: 104).

3.5.3.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí

L'home que es va perdre incorpora aquesta tècnica irònica a nivell d'història, per exemple, quan Picàbia, conscient de voler perdre la cigarrera d'or que acaba de trobar, no pot i, en canvi, l'acaba perdent de manera inconscient. Per tant, estem al davant d'una ironia del destí:

Tot el panorama que havia acariciat aquell dia, el projecte fantàstic de lliurar-se al treball de perdre i trobar, la il·lusió que havia florit dintre seu davant la prometença de delícies inefables, acabava de fondre's darrera la porta, closa dolçament...

Havia perdut, efectivament, la cigarrera! (Trabal 1983*b*: 33)

Trobem un altre exemple, aquest d'ironia d'esdeveniments, quan Picàbia cerca perdudament Sílvia després que s'hagen trobat i els companys de Lluís Frederic hagen aconseguit perdre-la i, en el moment en què apareix la vertadera Sílvia,

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

Picàbia és el causant de la seua pèrdua definitiva, incapaç de distingir ja la realitat de l'aparença:

—És ella!

I obrí els ulls que semblaven que haguessin d'esquinçar-se.

—És ella!

I s'hi llançà com una fera, a mossegades, no deixant-la moure sota els seus braços folls, i llançant crits salvatges.

Sílvia perdé el coneixement, i aviat la blancor dels llençols fou esquitxada de sang, les dents de Lluís Frederic arrencant-la d'aquell cos flongíssim... (Trabal 1983*b*: 156)

En ambdós casos, és possible veure aquesta inversió de l'ordre lògic dels esdeveniments, de manera que, en el primer cas, el que sembla una pèrdua impossible acaba convertint-se en una pèrdua real, sense que el protagonista en pugua tenir el control; i, en el segon cas, el que podria haver estat una reconciliació que hagués acabat amb el conflicte entre l'aparença i la veritat, en realitat, s'agreuja considerablement per la pèrdua definitiva de Sílvia, la qual desembocarà posteriorment en la pèrdua de Picàbia.

També és possible llegir com a ironia d'esdeveniments l'escena en què Costa torna de la Xina «empès per la il·lusió de la petita Ho-Mand» i «amb un cor inflat com una barca de veles a tot vent» (Trabal 1983*b*: 99), disposat a començar una nova vida allunyats del «projecte criminal» de Picàbia i, contra tot pronòstic, és atropellat per un tramvia (Trabal 1983*b*: 100-102). No és estrany, doncs, que en trobar Carles «estès a terra, horriblement mutilat i entre un bassal de sang ennegrida que li desfigurava el rostre», el narrador no dubte a advertir-nos que «només les cames s'havien salvat intactes» (Trabal 1983*b*: 102), símbol del moviment, del canvi que Costa havia decidit començar. El contrast, per tant, es dóna a través d'una fatalitat que capgira les expectatives del personatge i del lector.

3.5.3.2. Les ironies dramàtiques

Recordem que la ironia dramàtica és aquella en què els personatges actuen com a

víctimes de la ironia, ja que és el lector el qui, com un espectador teatral, revisa la totalitat de l'acció i coneix els detalls de la trama que són amagats als personatges. *L'home que es va perdre* també inclou alguns exemples d'aquest tipus d'ironia. El primer cas té a veure amb la cerca de la cigarrera d'or que empeny Picàbia a una operació extremadament complexa que l'ocupa completament. El narrador, en aquest instant, ens relata minuciosament quines són les situacions quotidianes per les quals passa gairebé sense adonar-se'n. El contrast arriba, doncs, quan Picàbia reflexiona a l'entorn de la resta de coses que ha fet mentre buscava la cigarrera, que no recorda i que, per contra, el lector sí que coneix:

TRES MESOS!

Però, ¿és que realment feia tres mesos que havia perdut allò? ¿I havien passat tres mesos d'ençà d'aleshores?

Els ulls de Lluís Frederic, al contacte d'aquesta idea que havia rebotat com un roc, feien allò de la ràdio de les ones concèntriques (allò de la pedra en un llac), i aviat quedaven ofegats per una mena de rotllanes que feien perdre el món de vista... ¿TRES MESOS?

Tres mesos que havien passat com un ai!, tres mesos que Lluís Frederic no podia recordar com havien passat, què havia fet, en què s'havia entretingut, a què els havia dedicat... (Trabal 1983*b*: 26)

A grans trets, és el que ocorre també amb les pèrdues que es desenvolupen al llarg de la novel·la. En la majoria dels casos, l'objecte que es perd només és reconegut pels personatges que el duen a perdre'l i pel lector, que coneix de quina manera es desenvolupa l'acció, però no per la *víctima*, la qual ho és alhora de la pèrdua i també del procés irònic de *perdre* que ja hem comentat anteriorment. El plantejament de les pèrdues a la novel·la, doncs, es desenvolupa des de la perspectiva de Picàbia i els diferents companys de viatge que l'ajudaran en el joc lúdic per perdre i trobar. Un exemple clar d'això que diem el trobem en la pèrdua de les estilogràfiques, on el lector (com Picàbia i Costa, que són els que s'encarreguen de l'èxit de la pèrdua), sap que «amb una poca gràcia lamentable, simularen un petit accident prop l'objecte atalaiat» que fa caure l'estilogràfica i permet que Picàbia l'agafe, mentre que el passatger *víctima* de la pèrdua, «quan tornà a la seva taula, notà que la ploma i els

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

papers als quals s'aplicava abans no hi eren, i que per terra hi havia una gran escampadissa», la qual cosa fa que pense que «indubtablement, en aixecar-se, ho havia fet anar tot en l'aire i qui sap on havia anat a parar...» (Trabal 1983*b*: 56). El lector, còmplice de les pèrdues que maquina Picàbia, sap que allò *indubtable* és, en realitat, erroni i, doncs, se situa en un nivell de coneixement superior al del personatge.

3.5.4. Les ironies del narrador

En la mesura que, com apunta Kerbrat-Orecchioni (1978: 41), «l'étude de l'ironie littéraire est absolument indissociable d'une interrogation sur le sujet d'énonciation», convé posar el punt d'atenció també en el narrador, el qual, com a observador irònic, té la possibilitat d'allunyar-se d'allò que diuen, pensen o fan els personatges, precisament per evidenciar-ne el desequilibri, que nosaltres interpretarem com a irònic.

A partir d'aquests plantejaments teòrics, Simbor (2015*a*, 2015*b* i 2016) i també Gregori (2016) han convingut d'anomenar ironia del narrador o ironia narratològica aquella que se centra en «el joc distanciadador i burlesc de la veu narrativa envers les seues criatures de ficció» (Simbor 2015*b*: 9), una relació que, com veurem tot seguit, es presenta al text a través de múltiples procediments.

3.5.4.1. Funció narrativa i funcions extranarratives

Dins d'aquest apartat, seguint la classificació de Simbor (2015*b*), tractarem aquelles ironies plantejades a partir de l'ús irònic de les funcions narratives o extranarratives convencionalment assumides per la veu narrativa.

El narrador de *L'home que es va perdre*, segons la terminologia genettiana (Genette 1972), és un narrador extra-heterodiegètic amb focalització zero dominant al llarg de tota la novel·la, això és, un narrador extern a l'univers diegètic i amb tot el poder per penetrar en l'interior de tots els personatges, tradicionalment anomenat omniscient. Es tracta, en resum, d'un narrador-déu que, en aquest cas, estableix un pacte de lectura en clau irònica amb els lectors.

En primer lloc, convé destacar la sèrie d'intervencions paradoxals que afecten la funció narrativa, la més important del narrador. Per analitzar aquest procediment narratiu, seguirem la proposta de Simbor (2013a: 255), que estudia les relacions iròniques que permeten aquest joc de la veu narrativa.

Un cas destacable que exemplifica això que diem és quan el narrador es nega a seguir contant-nos els assistents a la recepció que fan els reis de Suècia al Palau Reial sense atendre la seua condició de narrador: «bé vaja!, és inútil d'entestar-se a seguir la llista» (Trabal 1983b: 109). En un altre moment, també es nega a contar-nos els fets perquè, ho declara, els desconeix: «els dos monstres que s'enduien, amb ells, el secret d'aquella aventura que ningú mai no podrà explicar-se, i que, àdhuc per a nosaltres, sempre quedarà en el més absolut misteri» (Trabal 1983b: 126). Ambdós casos permeten parlar d'un narrador «no gaire “fiable”» (Simbor 2013a: 255), sobretot si tenim en compte, com hem dit, els trets que el defineixen; parlem d'un narrador que, a ulls del lector, manca de credibilitat, la qual cosa provoca la suspensió del pacte de veritat.

Hi ha altres casos en què el narrador expressa la seua impressió davant d'un fet i, doncs, el qüestiona obertament, afegint-hi a més un judici de valor i, per tant, fent un ús irònic de la funció ideològica: «Ja està: al departament escollit només hi ha aposentat un senyor d'uns trenta-cinc anys i una monja. (Quina cosa més rara, una monja, sola, de viatge!)» (Trabal 1983b: 47). En aquest cas, a més, hem de destacar l'ús dels parèntesis que, com apunta Niogret (2004: 100-101), és «la marque la plus évidente» d'aquest distanciament de la veu narrativa respecte dels personatges de què parla.

En una altra ocasió, aquesta funció ideològica té una clara voluntat ridiculitzadora, com ocorre en aquesta descripció extensa sobre el comportament de Levine. Ara, tot i que el narrador no s'allunya de la història (dels esdeveniments i dels personatges), la intervenció sembla que se centra en l'interès del narrador perquè el lector pugui captar el vertader significat, digne de burla, d'un comportament interpretat per ell mateix. Mirem-ho:

Levine, embriac de glòria, preveient-se ja en tots els diaris del món la fotografia i la vida i miracles, deia bassinades l'una darrera l'altra, i no respectava res ni

ningú. Tutejava els ambaixadors, demanava l'encenedor als prínceps, es gratava la clepsa davant de la reina. Evidentment no havia nascut per a aquestes coses. I, sobretot, enraonava com un bastaix. Feia broma. Però una broma espessa, deia acudits que feien més angúnia que gràcia, i una vegada de què si ningú hi és a temps quan en digué una que el primer ministre hi anava ja amb un aire definitiu, i sort de la seva filla que el va aguantar. Entre un grup de joves diplomàtics, agregats d'ambaixades sud-americanes, explicava facècies i comparava països i costums de pobles als quals mai no havia vist ni en els mapes, quan la conversa girà a l'entorn de la festa que es celebrava, i de les noies, i de les maneres sueques (Trabal 1983b: 113-114).

En una altra ocasió, el narrador fa un ús innecessari o abusiu d'una de les funcions extranarratives, concretament de la funció de control (Genette 1972: 272-275), de manera que posa de relleu la condició d'artifici —de ficció— d'allò que estem llegint a través d'una explicitació de l'ordenació per capítols que se segueix al llarg de la novel·la. És el que ocorre quan el General Puh Nien-xà fa xantatge a Costa perquè accedisca a realitzar l'encàrrec que Picàbia li ha encomanat d'anar a la Xina i, a més, mantinga la relació “laboral” que té amb el seu company. L'escena acaba amb la veu del narrador: «I la petita nina xinesa es brincà una mica més cap a En Carles, per resposta, defugint de topar la mirada del seu pare, que, en aquell instant, explotava tot el rapè que havia ensumat —just per posar un final apoteòsic a aquest capítol» (Trabal 1983b: 98).

D'altra banda, Simbor (2013a: 255) localitza una hipertrofia de la funció comunicativa que també hem d'entendre com un exemple d'ironia del narrador; recordem que, tal com l'entén Genette (1972: 262), la funció comunicativa és aquella que s'orienta «vers le narrataire». En l'escena final de la pèrdua definitiva de Picàbia, el narrador s'adreça directament al destinatari del text, al narratari, però ho fa d'una forma excessiva, posant èmfasi en una funció extranarrativa i, per tant, allunyant-se de la transparència i discreció habituals en l'exercici de la funció que li és naturalment pròpia, la narrativa. En aquest cas, la lectura irònica es planteja precisament per aquest ús hipertrofiat que obliga a fixar l'atenció més en els agents de la comunicació literària que no pas en la història narrada:

S'havia perdut! ¿On era? ¿Per quan? ¿D'on venia? ¿On anava?

D'aleshores ençà, Lluís Frederic Picàbia, l'home que es va perdre, ha voltat mil pobles i ha travessat encara dotzenes de vegades les mars i les muntanyes.

I tots segurament l'hem trobat una hora o altra. ¿No recordeu, potser en aquella excursió a la Costa Brava, un home sol, espellifat, que travessà la platja i que miràreu amb mals ulls, tement-lo?

¿No recordeu, potser en aquella ascensió a la Maladeta, que trobàreu sobtadament, fent les feines darrera una roca, un pobre vell, trist, que us mirà amb uns ulls d'una vivor especial?

¿No recordeu haver observat amb pena profunda, en un dels vostres viatges per mar, aquell repatriat que dormia a coberta, ran d'un munt de dones, esgratinyant-se el clatell ple de borra?

¿No recordeu, en fi, a través de mil ciutats que tots heu visitat, haver passat pel davant vostre, com una sageta, entre les multituds de les grans vies, dels boulevards atapeïts, de les places amplíssimes, dels carrers obscurs, de les rambles alegres, aquest Lluís Frederic Picàbia, perdut entre la gentada, entre la immensitat del poble, brut, fet un parrac, fet una despulla humana, al qual qui sap si la pietat haurà fet que acostéssiu sovint la mà enguantada, intentant d'allargar-li la vida perquè acabés de glopejar la seva enorme victòria? (Trabal 1983b: 159)

3.6. *La paratextualitat*

Encetem l'anàlisi de la ironia en *L'home que es va perdre* a partir dels elements paratextuals, això és, aquells a través dels quals és possible establir una relació «généralement moins explicite et plus distante» entre l'obra literària pròpiament dita i els «signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire» (Genette 1992: 10).

Un exemple que mereix atenció especial és la «Nota en forma d'epíleg» que tanca la novel·la i que, com adverteix Simbor (2013a: 256), podem llegir des d'una doble perspectiva: com un paratext adjudicat a Trabal o com una part del text atribuïble al narrador de la novel·la. Tanmateix, l'efecte metaficcional només és possible si hi veiem la irrupció de l'autor i, per tant, l'interpretem com «una transformació irònica plenament metaficcional de la funció de l'epíleg clàssic» (Simbor 2013a:

256). Es tracta, doncs, d'una ruptura de nivells narratius, definida per Genette com «cette transgression délibérée du seuil d'enchâssement», un fenomen en el qual «un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit [...] ou personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur ou du lecteur» (1983: 58). És per això que, seguint el criteri de Simbor (2013a), nosaltres també interpretem aquesta «Nota en forma d'epíleg» com un paratext, amb la qual cosa l'adjudiquem a l'autor. En eixe cas, i seguint la proposta de Genette (2002: 166 i 171-172), Simbor assenyala (2013a: 256) que estem davant d'un postfaci auctorial assumptiu ficcional: auctorial perquè és realment o pretesament escrit per l'autor; assumptiu perquè «l'auteur n'éprouve nullement le besoin d'affirmer ce qui va de soi; suffit qu'il parle implicitement du texte comme sien» (Genette 2002: 171); i ficcional entès, com diu l'estudiós francès, en un sentit «ludique [...], en ce sens que le statut prétendu de leur destinataire ne demande pas vraiment, ou pas durablement à être pris au sérieux» (Genette 2002: 256). La nota comença de la manera següent:

No voldria cloure aquestes pàgines sense fer una confessió al lector. [...] I és: que tot el que he relatat anteriorment, tota la història d'aquest home que es va perdre, és absolutament autèntica. És allò que podríem dir-ne literalment cert. Ja sé que molts no s'ho creuran. Però em feia l'efecte que, malgrat d'això, no estava bé que jo em callés aquesta explicació (Trabal 1983b: 160)

Com indica Simbor (2013a: 256), «cap lector no pot dubtar, després d'haver llegit el text, que la novel·la es troba als antípodes de les exigències i convencions d'una novel·la realista». Per tant, hem d'entendre «la reivindicació tot just contrària de l'autor des d'un pacte de lectura lúdic», base d'un contrast irònic que es manté durant tot el text:

Només he canviat, per pudícia, els noms dels protagonistes i dels pobles europeus que hi surten. Però la resta és la veritat pura. I tinc totes les proves a punt per convèncer-ne el lector més escèptic. [...] Per tant, no pot dir-se que es tracta, no d'una novel·la fantàstica, sinó, ben lluny d'això, d'una novel·la de la vida real. No he fet sinó relatat veritats i més encara n'hi hauria afegit si no hagués estat que ja en tenia prou i que no defujo de guardar-les per un altre dia que se

m'ocorri continuar explicant-vos com han acabat tots els bons senyors i senyores que han quedat penjats ara com ara.

Feta aquesta confessió, estic tranquil i respiro (Trabal 1983*b*: 160).

D'aquesta manera, Trabal dóna compte de la mateixa atribució ficcional del text, això és, «una posada en escena de la ficció mateixa» (Simbor 2013*a*: 257). Parlem, doncs, d'un postfaci fictici que «ne fait qu'exacerber en l'exploitant la tendance profonde de la préface à une *self-consciousness* à la fois gênée et joueuse: jouant de sa gêne» (Genette 2002: 269). Aquesta idea d'emmirallar-se sobre si mateix, d'autoconsciència ficcional, és precisament la que Trabal recull en aquest «brève postface déguisée en note» (Genette 2002: 295) que, a més, incorpora aquesta mirada sobre la mateixa ficció que Hutcheon qualifica de «narcissistic» (1985*a*: 7) i que, alhora, planteja una doble mirada que es dirigeix, en primer lloc, al text mateix i, tot seguit, també cap al lector, amb el qual espera establir una relació de complicitat. Al capdavall, estem davant d'una novel·la que, com veurem tot seguit, utilitza el procediment de la paròdia per a fer-nos veure «que ens trobem davant d'una ficció i d'una organització artificial de la realitat en el llenguatge» (Balaguer 1996: 85). És, doncs, des d'aquestes coordenades que Francesc Trabal aconsegueix plantejar una dislocació de «les convencions novel·lístiques arrelades amb els corrents literaris dominants i n'ofereix una «alternativa nova i no “realista”» (Simbor 2013*a*: 250) a través d'un pacte lúdic que inclou també el lector.

3.7. *La metaficció*

Una vegada acabada l'anàlisi de la ironia paratextual en *L'home que es va perdre*, és el moment d'analitzar la presència que en la novel·la té la metaficció, una proposta que generalment implica una ruptura de la il·lusió de la realitat i un desvetllament de l'artifici que es posen en relació estreta amb la definició d'ironia que hem anat desenvolupant fins ara. En aquest sentit, val a dir que, en els darrers anys, el concepte de «metaficció» ha suscitat un interès cada cop més creixent dins la crítica anglosaxona «per la seua estreta relació amb la història de la novel·la, des dels orígens [...] fins la més recent actualitat» (Simbor 2011: 169).

Simbor ja ha ressaltat l'ús que Trabal fa d'aquesta tècnica i el destaca com «un dels escriptors que, abans del *boom* metaficcional, més i més profundament es va endinsar pels nous camins de la metanovel·la o novel·la autoreferencial, [...] des dels tímids intents d'unes obres fins a l'esclat metaficcional d'unes altres» (Simbor 2013a: 254).

Un exemple d'aquests recursos que funciona amb sentit metaficcional i que recorre tota la novel·la, és el de la influència del cinema, que ja ha estat assenyalat per la gran part dels estudiosos (Oller 1973: 40; Pinell, 1983: 39-40; Rosselló Bover 1989: 131; Duran 2000: 19; Iribarren 2012: 218-291; Simbor 2013a: 255). Aquestes referències cinematogràfiques són les que, per exemple, fan veure Sílvia «visiblement desfocada» (Trabal 1983b: 21) o, més concretament, trobar la cara de l'estimada de Picàbia «projectada com en una gran tela cinematogràfica» (Trabal 1983b: 23). En una altra ocasió, aquesta referència té un alè malèvol: així, el General parlava «declamant com en les comèdies catalans» (Trabal 1983b: 84).

Un dels exemples de l'ús d'aquest recurs és quan Trabal empra el recurs del *flash-back* o analepsi en: «Potser, però, que, cinematogràficament, reculem l'estona que cal per arribar a l'instant llampant d'una pintoresca visita» (Trabal 1983b: 61). La narració del capítol anterior s'ha acabat quan Picàbia i Carles Costa arriben a Amèrica i, bruscament, la narració presenta la visita del General Puh Nienxà a casa Picàbia, convertit ja en gerent del negoci de perdre. Aquest impacte narratiu provoca en el lector una angoixa vertiginosa que el narrador d'immediat s'encarrega de solucionar. Iribarren ens explica les claus d'aquest passatge:

En aquest cas Trabal juga a transgredir la màxima del *show don't tell*. És prou sabut que el procediment de l'analepsi, el *flashback*, ha estat usat en la literatura des de sempre. Però aquí s'està explicitant —de manera autoreferencial— la finalitat narrativa: haver presentat d'entrada una escena «rampant», jugant amb l'efecte de l'inesperat, carregant les tintes en l'aspecte visual (un xinès gras «amb una indumentària tan grotesca com la de les dames angleses», amb «col·raines que li penjaven de per tot arreu»), i potenciant l'efecte còmic mitjançant el contrast quan en una figura tan exòtica com la d'un asiàtic la compara amb quelcom tan *nostrat* com un «botiguer del Born» o un «graner de la Virreina» (Iribarren 2012: 285).

3.8. *Les relacions hipertextuals*

Una vegada hem revisat de quina manera Trabal inclou el joc metaficcional dins *L'home que es va perdre*, passem al darrer dels procediments que analitzarem: el de les relacions hipertextuals, especialment, els recursos de la paròdia i el pastitx. Abans, però, caldrà que revisem les línies teòriques més destacades que han tractat la qüestió amb més interès. Concretament, d'una banda, caldrà destacar entre els estudis de la teoria literària francesa, l'aportació de Gérard Genette (1992) i, d'una altra, les propostes de Margaret A. Rose (2000) i Linda Hutcheon (1978, 1981, 1985*a* i 1985*b*), dins el món cultural anglosaxó.

Per a l'anàlisi de les relacions hipertextuals a *L'home que es va perdre*, hem optat per seguir la proposta de Genette perquè, des del nostre punt de vista, presenta una distinció dels conceptes més clara, més matisada i tècnicament més precisa que la de la resta d'estudiosos, sovint carregades d'ambigüitat. És per això que considerem que l'aportació genettiana s'adiu més adequadament al nostre objectiu d'estudi.

Tot i que hi ha un nombre considerable d'estudiosos que ha advertit aquest tipus de relacions hipertextuals en la novel·la de Francesc Trabal, encara no és possible trobar una anàlisi que permeti identificar amb claredat els trets que caracteritzen cada tipus de relació hipertextual i que, a més, ajuden a esclarir la intencionalitat a partir de la qual l'autor fa servir cadascuna d'aquestes pràctiques. Josep M. Balaguer ha definit la concepció novel·lística de l'autor en un parell de treballs (1996, 2001) com un joc paròdic amb el model de novel·la heretada a través del qual «se'ns fa present que ens trobem davant d'una ficció i d'una organització artificial de la realitat en el llenguatge» (Balaguer 1996: 85) o, el que és el mateix, el que ell, seguint la proposta d'Alter, anomena «novel·la auto-reflexiva». Més recentment, Teresa Iribarren, al seu estudi *Literatura catalana i cinema mut* (2012: 223-268), ha fet veure una relació paròdica entre l'argument de *L'home que es va perdre* i la *Divina comèdia* de Dant Alighieri, a partir d'aquest caràcter desmitificador característic del Grup de Sabadell i, més endavant, de Trabal mateix:

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

l'original versió del sabadellenc pretén actualitzar el text de l'italià i infondre-hi modernitat, una estratègia deutora del *retorn a l'ordre* postulat per Cocteau. El sedàs treballa consisteix bàsicament a buidar el contingut teològic de l'original per a ordir una cosmologia del ciutadà modern a partir del tramata que és l'argument: el viatge d'un caricaturitzat protagonista en un panorama moral i material molt diferent del dantià, que es construeix damunt d'una extraordinària troballa intel·lectual i estètica (Iribarren 2012: 224).

Iribarren remarca la influència de la *Divina comèdia* en l'obra del sabadellenc a través d'una sèrie de relacions que, en alguns casos, tenen impresa aquesta idea de contrast amb l'hipotext. Al capdavall, «no es tracta d'una apropiació mecànica, sinó que moltes vegades la gràcia rau, precisament, a capgirar el sentit de l'original o bé a fer una refosa de diversos elements per infondre un nou caràcter» (Iribarren 2012: 231). Tanmateix, com ha assenyalat Ardolino (2016: 373), «Teresa Iribarren (2012) omple pàgines i pàgines per demostrar la influència capil·lar de la *Divina Comèdia* dins la novel·la treballiana —i la tracta com si en fos l'hipotext dominant. En realitat, i em sap greu constatar-ho, no demostra res», una constatació que l'estudiós justifica en afirmar que Iribarren «en lloc d'interpretar un text, l'està fent servir» (Ardolino 2016: 374). En efecte, pensem que aquesta relació entre *L'home que es va perdre* i la *Divina Comèdia* no s'ha d'entendre des del punt de la vista de la paròdia, tal com l'entenem en aquest treball. El conjunt de correspondències interpretatives (bàsicament, les coincidències amb els noms dels personatges i la caricaturització d'alguna de les escenes de l'obra italiana) amb què l'estudiosa llegeix ambdues obres, des del nostre punt de vista, no permet la consideració d'aquesta relació com a paròdica; ans al contrari, pensem que obliguen a la lectura de *L'home que es va perdre* des d'una mirada que s'allunya de la intenció original de l'autor. És per això que, en parlar de la paròdia en aquesta primera novel·la de Trabal, no considerarem les aportacions d'Iribarren, almenys pel que fa a aquesta relació amb l'obra de Dant.

3.8.1. La paròdia de *Jésus-Christ rastaquouère*, de Francis Picabia

El joc paròdic de *L'home que es va perdre* s'inicia amb la denominació triada per al personatge principal, Lluís Frederic Picàbia, que la majoria dels estudiosos ha sabut re-

lacionar amb el del prolífic artista francès Francis Picabia (1879-1953). Carme Arnau (1987: 86-87) ha assenyalat que el cognom del personatge «apunta vers el dadaisme» i Josep M. Balaguer hi introdueix la primera referència textual: «El nom del protagonista Picàbia ens remet a un dels artistes que més carament ha intentat realitzar els versos, tan reformulats, del poema “Toujours” d'Apollinaire que serveixen de referent al títol del llibre: “*Toujours / Nous irons plus loin sans avancer jamais / ... / Perdre / Mais perdre vraiment / Pour laisser place à la trouvaille / Perdre / la vie pour trouver la Victoire*”» (Balaguer 2001: 18), una «formulació abstracta» que Pinell (1983: 49) ja advertia al seu *Francesc Trabal i les seues novel·les*. Iribarren (2012: 221) va més enllà i apunta que «el cognom que Trabal posa a la seva criatura té un valor polisèmic: més enllà d'evocar el *non-sense* Dada, apel·la a la dimensió artística de la rellevant figura de l'avantguarda francesa que va ser Picabia i, alhora, a la seva dimensió vital».

La transformació efectuada sobre la figura l'artista francès, que està a la base de la designació del nostre protagonista com a Lluís Frederic Picàbia, parteix d'un text previ, original, que pot ajudar a explicar també el sentit paròdic integral de *L'home que es va perdre*. Concretament, hem d'atendre a una de les composicions del poemari dadaïsta del Picabia francès, *Jésus-Christ rastaquouère* (1920). L'obra, escrita sota el patronatge insurrecte del Dadaïsm, és en realitat una proclama que menysprea la santedat de l'art i, d'aquesta manera, també la santedat de l'artista com a redemptor des d'un rebuig a la religió i la moral cristianes. És per això que, en un moment donat, el jo poètic s'adreça directament als artistes i els diu: «Messieurs les artistes, foutez-nous donc la paix, vous êtes une bande de curés qui veulent encore nous faire croire à Dieu» (Picabia 1920: 46). Aquest és un plantejament que afecta també el títol, en atribuir a la figura de la divinitat l'adjectiu francès, despectiu en aquell moment, de *rastaquouère*, definit pel *Tresor de la langue française* (TLF) com l'«individu, habituellement d'origine Sud-américaine ou méditerranéenne, qui étale un luxe voyant et de mauvais goût et dont les moyens d'existence sont suspects» (ATILF 2004).

Dins del capítol VI del susdit *Jésus-Christ rastaquouère*, hi ha el poema «Oh! La douceur / de l'amour / qui commence...», una prosa poètica des d'on Picabia rebutja l'idil·li de les relacions amoroses i, per contra, determina que «L'amour ne commence pas, dites plutôt / qu'il finit dès que vous rencontrez l'homme / aux jolis

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

yeux, l'homme dont le cerveau / reflète un peu le ciel, ma chère! Enfin / la lune, ou demi-lune, comme vous / voudrez» (Picabia 1920: 56). L'escenari descrit per l'intel·lectual francès reduceix l'experiència amorosa a un enfrontament infinit entre fidelitat i engany, la qual cosa provoca en el jo poètic una sensació frustrant que culmina en la següent conclusió: «Le plus grand plaisir est de tricher, tricher, tricher, toujours tricher. Trichez donc, mais ne le cachez pas! Trichez pour perdre, jamais pour gagner, car celui que gagne se perd lui-même» (Picabia 1920: 57).

L'opció de perdre i, més encara, la de perdre('s), és per al jo poètic l'única eixida possible: «perdre, jamais pour gagner, car celui que gagne se perd lui-même». Guanyar, ací, és posseir un «valeur», una «nouveaueté» que, amb el temps, portarà a la pèrdua d'un mateix. L'opció correcta, allò que cal perseguir per no caure en el parany de la moralitat i del tedi, és rompre l'ordre lògic de les accions humanes i, doncs, «tricher [...] pour perdre». Si ens hi fixem, aquesta idea és també la que es desenvolupa al llarg de *L'home que es va perdre*, on l'acció de perdre (i trobar després) adquireix un caràcter lúdic que, ho sabem, després es tornarà l'«única salvació» del protagonista (Trabal 1983b: 157).

Més encara, aquesta projecció del personatge real de Francis Picabia en el protagonista de *L'home que es va perdre*, Lluís Frederic Picàbia, s'observa si atenem algunes de les informacions biogràfiques del primer. Iribarren (2012: 221) n'assenyala dues que ajudaran a entendre amb més claredat l'alt grau de connexió entre ambdós.

El primer dels elements comuns que Iribarren assenyala entre el Picàbia treballià i l'artista francès és la passió pels automòbils. En efecte, en la biografia de Francis Picabia escrita per W. A. Camfield, *Francis Picabia. His Art, Life and Times* (1979), la vídua del pintor, Olga Picabia, recorda que el seu marit va tenir set iots i cent vint-i-set cotxes (Camfield 1979: xvi). De la mateixa manera, en un moment determinat de la novel·la, sabem que Lluís Frederic, víctima de la desgràcia amorosa que l'ha enfonsat, «adquirí un formidable roadster Cadillac, al qual seguiren deu o dotze canvis amb altres marques» (Trabal 1983b: 22).

L'altre apunt que hem de tenir en compte és que tant el Picabia francès com el Picàbia treballià converteixen la seua vida en una carrera contra l'avorriment. En el cas del protagonista de *L'home que es va perdre*, ja hem vist que inicia el joc de

perdre i trobar per fer front a un món «pesat i trist» (Trabal 1983*b*: 27) i que, en iniciar-lo, ho fa amb celeritat: «El cinema era ple i li calgué asseure's entre un matrimoni, visiblement de fora, i una mainadera que tenia cura de tres criatures. Val a dir que aquesta incomoditat mortificà Lluís Frederic i aviat anà al gra» (Trabal 1983*b*: 29). El joc, que poc a poc anirà prenent una «velocitat extraordinària» (Trabal 1983*b*: 35), accentua el ritme del protagonista i, de retruc, també el de la novel·la. D'ací que, quan mor Carles Costa, el narrador ens informe que «era absurd que, justament en uns moments com aquells, Picàbia rebés la nova de la tragèdia ocorreguda al seu amic. Tenia entre mans una complicació d'afers l'ordre dels quals implicava una serenitat extraordinària», la qual cosa el fa pensar que «fóra insensat de creure que aquell accident, veritablement desgraciat, havia de canviar els curs de les coses que voltaven Lluís Frederic» (Trabal 1983*b*: 103). Pel que fa al personatge real, Maria Lluïsa Borràs afirma que Picàbia era

l'home del canvi constant, permanent, radical, que seria difícil de trobar cap altre nom que significués més que el seu el rebuig a instal·lar-se, a repetir-se. Qualsevol mitjà li va servir. No sols la pintura. El cinema [...], el ballet [...], la poesia [...], la novel·la [...] o el periodisme. Quan assoleix l'èxit, en comptes d'establir-s'hi, fa invariablement un gir de 180 graus. Aquells qui el seguien, com és natural, no solen perdonar-li que els hagi dirigit cap al buit (Borràs 1985: 37).

Aquests fenòmens, juntament amb d'altres com el gust per la velocitat, el cosmopolitisme, les excentricitats, el desconcert entre la coexistència d'originals i de còpies d'obres d'art, els espais i escenaris que recorren la novel·la o la mateixa atracció pel cinema fan que Iribarren pugui veure «la criatura trabaliana» com «una rèplica molt fidel del pintor», a través d'una relació «intel·lectual» que exigeix del lector un coneixement dels «moviments artístics més de darrera hora» (Iribarren 2012: 222).

3.8.2. La paròdia de *Dan Yack*, de Blaise Cendrars

Aquest joc paròdic que té com a nucli el nom del protagonista de *L'home que es va perdre* no acaba ací. Si el cognom del Picàbia trabalià està directament relacionat amb

3. La ironia en L'home que es va perdre

el de l'artista francès Francis Picabia, el nom —Lluís Frederic— té a veure, com també explica Iribarren (2012: 268-272), amb una de les amistats de Cocteau, Blaise Cendrars, pseudònim de Frédéric Louis Sauser (1887-1961). Tant és així que és possible veure *L'home que es va perdre* com una transformació semàntica amb transposició diegètica i pragmàtica de *Dan Yack: le plan de l'aiguille*, la primera de les dues novel·les que conformen el cicle Dan Yack, escrita per Blaise Cendrars. Amb això ens referim a una novel·la que segueix en línies generals l'acció i el desenvolupament dels esdeveniments de l'original, tot i que es desenvolupa dins d'un marc diegètic diferent que també suposa una distinció en el nom dels personatges i llur identitat (Genette 1992: 292-293).

L'argument de la novel·la de Cendrars és el següent: Dan Yack, un multimilionari anglès, deixa la ciutat on viu, Sant Petersburg, arran d'un desengany amorós. Hedwiga, la seua estimada, li ha fet arribar una nota de comiat dins d'una cigarra d'or i ha desaparegut amb un altre home. Compungit per la notícia, Dan Yack perd l'interès per la seua fortuna i marxa al Pol Sud. Després d'un seguit de tristes anècdotes, Yack es llançarà a la beguda.

Com podem comprovar, ambdues novel·les comencen amb la mateixa escena: una epístola de la respectiva estimada que els comunica l'abandonament. En el cas de la novel·la de Cendrars, l'abandonament es produeix perquè Hedwiga es casarà amb Ephrim Michaëllowitch, fill del príncep Dobrolioubov, qui l'ha embarassada: «Le prince sait tout. Je lui ai tout raconté. Il m'emmène aujourd'hui dans ses terres. Nous nous marrions dans trois mois». (1987: 17). La carta, però, adverteix Dan Yack d'una altra raó per la qual fuig l'estimada:

D'ailleurs, et c'est l'avis de tout le monde et de tous tes amis, tu es un peu trop fou. [...] On dit que tu as encore perdu au jeu. Une fortune. Crois-moi et écoute les conseils d'une amie qui t'aime toujours tendrement et qui t'a toujours défendu et qui continuera toujours à le faire envers et contre tous, ne joue plus, tu finiras par te ruiner (Cendrars 1987: 17)

Com sabem, la carta de Sílvia a Picàbia conté, si més no, un missatge semblant: «l'escena de la corbata, d'abans d'ahir» li sembla reveladora per decidir allunyar-se'n: «estava escrit que entestar-nos a creure que ens arribaríem a casar tu i jo era una te-

meritat. [...] Ni tu serveixes per home casat, ni jo per dona casada amb tu. No ho provem, doncs, si ja sabem per endavant què ens espera. Quedem amics» (Trabal 1993: 13). En ambdós casos, aquesta confessió de l'estimada comportarà la desfeta del protagonista. Per això, Dan Yack i també el Picàbia treballià se senten completament abandonats, perduts: «il perd toute notion. Tout tourne. Il n'a qu'un seul sentiment, celui d'être malheureux» (Cendrars 1987: 21), dirà el narrador francès; «immòbil [...], al marge absolutament de tot ordre de temps» (Trabal 1983b: 14), dirà el narrador de *L'home que es va perdre*. Per això, tots dos decidiran marxar del món que coneixen i començar novament.

Ara bé, el primer element transformador entre ambdues novel·les és la raó per la qual decideixen iniciar aquest nou viatge. En el cas de Dan Yack, sabem que després de la notícia de Hedwiga, decideix visitar el *Chien errant*, un bar de molt mala fama, i emborratxar-se fins acabar sota una taula. Allà mateix coneix tres joves: Arkadie Goischman, un poeta jueu; Ivan Sabakoff, artista; i André Lamont, músic d'ascendència francesa. La conversa entre aquests tres artistes sobre el sentit i la importància de l'art en la vida arriba a les oïdes de Dan Yack, el qual, francament admirat pels ideals que els escolta dir, decideix acompanyar-los, ja que s'han quedat sense casa, i més encara, cansat de la vida que porta, decideix proposar-los «un voyage autour du monde et un établissement, mettons d'un an, dans une île qui ne sera qu'à nous quatre. [...] Aucune condition que l'engagement pris par chacun de nous de laisser chacun vivre à sa guise dans les limites de notre île» (Cendrars 1987: 32-33). Com sabem, el motiu del Picàbia treballià en serà tot un altre, basat en el plaer que troba en el joc absurd de perdre i trobar. Aquesta és la raó per la qual viatjarà per pràcticament tot el món: Nova York, Hondures, la Xina, Mèxic, Suècia... D'altra banda, l'equip de Picàbia no està format per artistes, sinó tot el contrari: Carles Costa, fill d'un propietari de tintoreria, ha rebut una «educació sumària» (Trabal 1983b: 49); el general Puh Nien-xà ens és descrit, ja ho sabem, com una «figura opulenta d'un xinès gruixut, vessant de sacsons i amb una indumentària tan grotesca com la de les dames angleses d'exportació en els trens o en els temples d'Itàlia» (Trabal 1983b: 61); i, finalment, En Miller, del qual sabem que és un «home d'un audàcia i d'una agilitat excepcionals, d'un passat completament a les fosques» (Trabal 1983b:

104). Aquest equip serà l'encarregat d'ajudar Picàbia en el seu joc de perdre i trobar éssers humans o objectes en situacions cada vegada més compromeses.

Un altre dels elements que comuniquen ambdues novel·les és la finalitat darrera del viatge. En el cas de la novel·la francesa, a mesura que avança, veiem que Dan Yack es converteix en l'únic supervivent d'un equip els membres del qual són morts o tornats bojós. Així, després d'abandonar la petita illa Struge, es llançarà dins d'una nova empresa extremista: la fundació de Community-City, amb 711 habitants i cap dona, així com la creació d'una nova empresa: la Sociedad Ballenera Chilotes, S. B. C, amb Gonzalo Hortalez junior, membre de la Companyia Gonzalo Hortález de Punta Arenas, i nou soci de Dan Yack. En el cas de *Trabal*, però, l'èxit de Picàbia és vist des de la perspectiva lúdica i, doncs, la cimera de les pèrdues arribarà amb la troballa de 5.000 criatures xineses perdudes als afores d'una vila mexicana (*Trabal 1983b*: 106). Aquest fet provocarà, però, una insatisfacció en ambdós protagonistes. Així, sabem que Dan Yack s'arriba a sentir «seul, désespérément seul. Que faisait-il dans la vie?» (*Cendrars 1987*: 176). També el Picàbia de *Trabal* arriba a sentir aquesta inquietud: «Que en fa de temps que hi penso: trobar-me sol, totes les coses perdudes a la meua vora! Només jo al món, jo tot sol. Sense res ni ningú. L'amo del món, però sense món. No sé si pots comprendre'm» (*Trabal 1983b*: 127).

A partir d'aquest moment, ambdues novel·les conflueixen. En el cas de *Cendrars*, una visita de Gonzalez amb la seua esposa, Dona Heloisa Dolorès Concepcion Nazarea, fa nàixer en Dan Yack novament l'amor. Cansat de guanyar diners al casino que ha construït a Community-City, decideix abandonar el seu ideal social i renunciar al seu principi de castedat absoluta, i doncs, «Aimer, aimer en secret, sans aveux, sans aucun désir, sans aucune sorte d'espérance». Tanmateix, ho adverteix el narrador, estimar d'aquella manera es torna «un mal insinuant, une brûlante incubation qui prend lentement possession de l'âme pour la démoraliser» (*Cendrars 1987*: 182). Fruit d'aquesta desolació que sent, Dan Yack decideix desaparèixer. La visió d'un iceberg, pràcticament al final de la novel·la, és interpretat pel personatge com una revelació, de manera que «eut immédiatement l'impression d'avoir vu chavir sa propre vie» (*Cendrars 1987*: 190). Des d'aquest moment, Dan Yack només contempla una única via d'escapament: «se disperser, se disloquer, et, comme cet iceberg spongieux, s'anéantir soudainement par déliquescence. / S'évanouir» (*Cendrars*

1987: 191). La veu narrativa intervé en aquest punt, a través d'una reflexió que pretén donar sentit a les accions de Dan Yack: «une simple impression de dépaysement a suffi pour vous faire trébucher, hésiter et vous pousser, plutôt par telle rue fréquentée que par tel chemin détourné, pour vous faire perdre» (Cendrars 1987: 192). Trobem, doncs, que la raó per la qual el protagonista decideix marxar de Sant Petersburg no és cap altre que *perdre's*, això és, «llançar-se cegament a una empresa absurda i esbojarrada» (Iribarren 2012: 271). Just el que ocorre en *L'home que es va perdre* quan Picàbia, desesperat pel desengany amorós a Sílvia, decideix marxar i endinsar-se en el joc absurd de perdre i trobar.

Encara més, en explicar la raó de fons de l'alcoholisme, el narrador de *Le Plan de l'Aiguille*, ho farà novament a través d'aquest mot que, en l'obra de Trabal, té un significat tan transcendent, el de «perdre»:

Dans tous les cas, il est trop tard, pour freiner. Le passé et l'avenir défilent à toute vitesse. On en a mal au cœur. Les jarrets sont coupés. Tout glisse. On n'a pas un seul point de repère. Tout est creux. Tout tourne. Tout déborde. On est ivre. [...] On est perdu. Tout est lourdeur. [...] Déjà on s'est senti opprimé, écrasé, sur ce banc, devant cette mer, devant ce verre, vide, vide, vide, et comment ? Pourquoi ? (Cendrars 1987: 193-194)

En el cas de Trabal, ja ho sabem, el retrobament amb Sílvia desemboca finalment en l'assassinat de l'estimada, raó per la qual el personatge decideix no morir-se sinó perdre's ell mateix, en un intent per dur el joc absurd a l'extrem: «Es tracta, si persistiu a perdre-us i que ningú mai més us trobi, que no hi hagi ningú interessat a buscar-vos» (Trabal 1983b: 158). La transcendència del dolor de Picàbia, ja ho hem vist en analitzar els usos del verb «perdre» es resol ací en la pèrdua del mateix protagonista.

Les reflexions a l'entorn de la cerca d'identitat són ara també el nucli que centra l'esdevenir de Dan Yack, el qual mor «navré d'amour» (Cendrars 1987: 195) i que, val a dir-ho, ocupen al llarg del transcurs de la novel·la els pensaments del Picàbia de *L'home que es va perdre*. Estem al davant, doncs, d'una nova relació hipertextual que no només posa de manifest el sentit del nom del protagonista i, de retruc, l'argument a la base del qual es troba la novel·la de Trabal sinó que, com ha assegu-

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

rat Iribarren, «es tracta de tot un reconeixement a la manera de novel·lar», una mena de «tribut —en cap cas un plagi— que [Trabal] paga a Cendrars, i per extensió al cercle Cocteau» (2012: 271), plantejat, això sí, des d'aquest règim lúdic que caracteritza la paròdia.

3.8.3. La paròdia de «Toujours», de Guillaume Apollinaire

Encara hi ha, però, un altre text que guarda una relació directa amb *L'home que es va perdre* de Trabal i que, com hem dit, ja ha estat referenciat en el seu moment per Pinell (1979) i per Balaguer (2001). Efectivament, només dos anys abans de la publicació d'aquest pamflet picabià, Apollinaire publicava el seu famós compendi *Calligrammes* (1918), uns «poèmes de la paix et de la guerre» que, més enllà de la novetat que provoquen les conegudes disposicions textuais, presenten també una visió que vol trencar amb els límits imposats pel mateix llenguatge. Un exemple d'això que diem el tenim a «Toujours», inclòs dins la secció «Case d'Armons» i que reproduïm *in extenso*:

Toujours
Nous irons plus loin sans avancer jamais
Et de planète en planète
De nébuleuse en nébuleuse
Le don Juan des mille et trois comètes
Même sans bouger de la terre
Cherche les forces neuves
Et prend au sérieux les fantômes

Et tant d'univers s'oublie
Quels sont les grands oublieurs
Qui donc saura nous faire oublier telle ou telle
partie du monde
Où est le Christophe Colomb à qui l'on devra l'oubli
d'un continent

Perdre

Mais perdre vraiment

Pour laisser place à la trouvaille

Perdre

La vie pour trouver la Victoire (Apollinaire 1918: 104)

Apollinaire també estableix la noció de «perdre» com un joc antitètic amb el contrari més directe, el de «trobar», el qual, en aquest cas, pren un caràcter més transcendent i es dirigeix cap a la «Victoire». El contrast, reforçat ací per l'antítesi entre el personatge literari de don Juan i l'històric de Colom, estableix una relació que vehicula llenguatge, identitat i coneixement del món. Com assenyala Timothy Mathews en parlar del conjunt de relacions que suscita el poema,

the dialectic of Apollinaire's work does not support the notion of a power to control history, and to abolish the difference between the sense of self and the response to images coming from the world. Indeed, 'Toujours' is not only constructed in expressions of power, novelty and virility. It also comes to terms with and inability to dissociate perception – the writer's reactions structured indefinitely in the past – from the images he has always 'seen', and from modes of expression that all manner of innovation seems to leave intact (Mathews 1990: 200-201).

El joc que s'estableix entre els diferents referents és el que permet entendre aquesta identitat només des d'una entitat merament lingüística —«nous irons plus loin sans avancer jamais»— que porta el jo poètic, novament, a l'única eixida possible: perdre('s) —ací, en un sentit literal, com a «perdre la vie»— per trobar sentit a la vida i, doncs, «trouver la Victoire».

És evident que Trabal estableix un joc paròdic amb aquests tres textos —el de *Jésus-Christ rastaquouère*, de Francis Picàbia, *Dan Yack: le plan de l'aiguille* de Blaise Cendrars i el poema de Guillaume Apollinaire—, de manera que trasllada *de facto* a l'argument de *L'home que es va perdre* la proposta d'aquests intel·lectuals francesos com a punt de partida de la seua novel·la. El joc obsessiu de Picàbia per perdre i trobar desemboca, al capdavall, en una necessitat de perdre's o, com diu Lluís Frederic en un punt determinat de la novel·la, «perdre tot el que ens volta fins a trobar-

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

nos sols, és a dir, sol» (Trabal 1983b: 127). Perdre's, doncs, per trobar-se sol, a través d'un joc faceciós —semblant a la trampa explícita que exigeix Picabia— dut a l'extrem i que implica els objectes més inversemblants: collars, rellotges i cigarreres però també elefants, avions i habitatges.

3.8.4. El pastitx de la novel·la psicològica

Ja hem dit que Genette entén les relacions hipertextuals a través de dos procediments: la *transformació*, mitjançant la qual s'explica la paròdia, i la *imitació*, que fa possible el pastitx. És el moment, doncs, de revisar de quina manera aquest segon recurs es fa present a *L'home que es va perdre*.

El pastitx és un dels procediments resultants d'aplicar el concepte estructural de relació (imitació) i el funcional de règim (lúdic) (Genette 1992: 37). Malgrat aquesta primera descripció del fenomen, Genette en puntualitza els límits: «Le pastiche, ici, n'imité pas un texte, mais un style» (Genette 1992: 89). En efecte,

le pastiche en général n'imité pas un texte [...] car imiter, en littérature comme ailleurs, suppose toujours, [...] la constitution préalable (consciente et volontaire ou non [...]) d'un modèle de compétence dont chaque acte d'imitation sera une performance singulière, le propre de la compétence étant, ici comme ailleurs, de pouvoir engendrer un nombre illimité de performances correctes (Genette 1992: 89-90).

És en aquesta línia on hem d'encabir el reconeixement per part de l'estudiós francès de les dificultats que planteja, per exemple, la distinció entre el pastitx i la *charge* o imitació amb règim satíric, ja que «il se pourrait que le même mimotexte produisît, selon les situations et les contextes pragmatiques, tantôt un effet purement comique de pastiche, tantôt un effet satirique de charge» (Genette 1992: 95-96). Per tant, parlem d'imitació d'un gènere, d'una època, d'una escola o de l'obra sencera d'un autor; al capdavant, hem de tenir en compte que «il est impossible d'imiter *directement* un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectement, en pratiquant son style dans un autre texte» (Genette 1992: 90-91). *L'home que es va perdre*, fruit de les transgressions més agosarades, és també hereu dels corrents narratius de l'època. És

per això que Simbor interpreta Trabal des d'«una concepció revolucionària», desmitificadora, que gira a l'entorn de «referències europees [com] el novel·lista anglès Aldous Huxley i el moviment francès del Surrealisme», capaç, però, de proposar «solucions molt personals i singulars» (Simbor 2005: 38). És dins d'aquesta línia, la de la desmitificació, que hem d'entendre *L'home que es va perdre*; es tracta, al capdavall, d'una mostra del «desig de novetat característic de les generacions de la post-guerra», d'aquell «deslligament» de què parlava Guansé en ressenyar la novel·la dins la *Revista de Catalunya* (1929a: 161-162) i que ara ens pot ajudar a entendre *L'home que es va perdre* com un pastitx de la novel·la psicològica.

A través d'aquest procediment irònic, Trabal buida de tota transcendència el desenvolupament de la novel·la i en redueix l'estructura temàtica a la repetició contínua del joc absurd de perdre i trobar. Recordem que, al capdavall, *L'home que es va perdre* no és més (ni menys) que el relat de les peripècies absurdes d'un home comú del qual no sabem pràcticament res, Lluís Frederic Picàbia, el qual intenta trobar resposta al món després d'haver perdut l'estimada i, després d'una aventura estrepitosa, s'acaba perdent ell mateix. El pastitx, doncs, es desenvolupa sota la variant específica del motiu del desengany amorós, a través d'un tractament irònic de les relacions amoroses que recorre tota la novel·la. Per això, *L'home que es va perdre* segueix fidelment l'esquema tòpic d'aquest tipus de gènere; l'anàlisi de la novel·la de Blaise Cendrars, *Dan Yack: Le Plan de l'Aiguille* reforça açò que diem. En ambdós casos, la separació dels amants es produeix a partir d'una nota i provoca en el protagonista un desequilibri emocional que el corprèn i l'empeny a encetar un viatge físic i també interior per a trobar-se ell mateix i assolir l'estabilitat emocional perduda. És per això que la novel·la s'enceta amb el trencament de la relació sentimental. La pèrdua provoca en Picàbia «una mena de vertigen engolidor que l'estimbava més avall que si anés en una vagoneta de muntanyes russes de parc d'atraccions». Tant és així que «quedà immòbil una llarga estona, al marge absolutament de tot ordre de temps» (Trabal 1983b: 14). El motiu del desengany amorós, que en la novel·la psicològica ha de donar peu al viatge interior del protagonista, amb l'atenció centrada en la descripció dels seus pensaments, es resol ací a través de l'exploració lingüística d'un dels sentits de *perdre*, nucli real de reflexió en la novel·la.

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

Tot seguit, quan Lluís Frederic, seguint novament els motius determinats pels tòpics de la novel·la psicològica, decideix abandonar la vida que havia dut fins ara i el negoci que regentava per encetar una nova vida, no ho fa tampoc per donar espai a la reflexió personal; ans al contrari, aquest viatge interior se li planteja com «un canvi insospitat» del qual, després de dues setmanes, «començava a fatigar-se'n» (Trabal 1983*b*: 21). En altres paraules, «davant seu s'havia tornat a aixecar un mur altíssim i ample, que no s'acabava mai, i era inútil entestar-se a iniciar una lluita a cops de cap» (Trabal 1983*b*: 22). La via d'escapament, doncs, no passa per la introspecció dels sentiments del personatge; ans al contrari, és just en aquell moment que perd la cigarrera d'or «que mai no havia deixat de portar damunt seu: era aquest el sol record que guardava amb una il·lusió estranya» (Trabal 1983*b*: 24). La situació motivada per la pèrdua de la cigarrera d'or ocupa, com ja sabem, l'existència de Picàbia fins que, passats tres mesos d'intensa recerca, la troba. L'alegria de la troballa, que per uns moments es torna decepció màxima en veure que, en realitat, tot havia estat fruit «d'un ímpetu [...] insensat», enceta el que, a partir d'ara, serà el nucli principal de la novel·la. El joc absurd de perdre i trobar és el que, en definitiva, substituirà aquest parany del sentiment interior característic de la novel·la psicològica. És per això que Trabal provoca, en darrer terme, que els personatges de *L'home que es va perdre* siguin, ja no entitats amb un món interior complex sinó meres figures esquemàtiques descrites en la mesura que necessitem conèixer com actuen, però no com pensen o reflexionen. I és ací, doncs, on resideix el contrast. Cabot (1929: 7) recull les paraules d'Obiols sobre l'escena de la mort de Carles Costa:

De la mateixa manera que ens fa riure el pallàs (sic) que rep una bufetada, ens podria fer riure Carles Costa quan mor d'un accident. I no per manca de tendresa, és clar: sabem perfectament que la bufetada no arriba a la galta del pallàs, que la víctima de l'accident no ha estat un home, sinó un ninot. Si aquest incident no dóna en el llibre totes les seves possibilitats hilarants, si produeix, encara, un calfred, és degut al fet que Carles Costa no és encara prou deshumanitzat.

En efecte, *L'home que es va perdre* és l'intent de construir una novel·la a partir de la idea de la pèrdua d'objectes com a compensació psicològica duta a terme

per un ens de ficció que s'acaba perdent ell mateix quan s'esgota en la repetició desesperada. Efectivament, el procediment s'esquematitza a base de reiteració i acaba per produir un efecte d'irrealitat: «el mecanisme s'havia automatitzat tant que, en un moure d'ulls, l'objecte perdut evolucionava de l'una banda a l'altra, instintivament, i forces misterioses acaben per impel·lir-lo novament dins la llar de Lluís Frederic» (Trabal 1983b: 63). Des d'aquest cantó, també seria possible entendre la imitació irònica que duu a terme la novel·la de Trabal, ja que, segons ens adverteix Genette,

la folie, ou plus précisément le délire, est évidemment le principal opérateur du type d'hypertextualité propre à l'«antiroman»: un héros à l'esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité prend pour réel (et actuel) l'univers de la fiction, se prend pour l'un de ses personnages, et «interprète» en ce sens le monde qui l'entoure (Genette 1992: 168).

La novel·la, doncs, no està escrita «a partir d'unes psicologies a desenvolupar, ni d'una història concreta a narrar» (Cabot 1929: 7); del que es tracta és d'anar desgranant cadascun dels sentits múltiples que s'amaguen rere el mot *perdre*. Dit d'una altra manera, ara en boca d'Obiols, «l'acció de *L'home que es va perdre* no és — com l'acció de la novel·la psicològica— un sistema de paranys parat perquè els nuclis psicològics que constitueixen els personatges puguin desenvolupar-se, tallar-se en facetes, fer efectives llurs possibilitats»; ans al contrari, estem davant d'una novel·la construïda a partir de «l'acumulació d'incidents d'un miraculós sense lirisme» on els personatges «són objectes impermeables, pur panorama» (Cabot 1929: 7). Com també ha apuntat Francesco Ardolino, en parlar del joc com a instrument irònic en *L'home que es va perdre*, Trabal se serveix de la ironia per a elevar l'experiència de Picàbia a «principi filosòfic i metafísic o, per a ser més precisos, a aspiració ontològica» a través de l'equació «“perdre = oblidar” —on “oblidar” significava “no sofrir”». I ací rau, naturalment, l'èxit de Trabal: «l'oblit de la causa primària coincideix amb l'èxit del resultat» (Ardolino 2016: 380).

Fruit d'aquest desenvolupament l'acció s'esquematitza —Joan Oliver la planteja en termes de «mutilació» (Cabot 1929: 7)— i presenta Picàbia com «un pur objecte [...] construït sense consciència de si i sense la seva conseqüència, o sigui, la llibertat de realitzar-se. Aquest personatge va a la seva fi per les mateixes causes que

fan que un cos inert recorri una trajectòria: un xoc produït per una força externa i les lleis de la inèrcia» (Cabot 1929: 7). En altres paraules, aquestes de Rosselló Bover (1989: 135):

Només el joc absurd i estúpid de perdre objectes, cada vegada més inusuals, equivaldrà a trobar un sentit a la vida. És la necessitat del risc, del perill, el que li fa valorar l'existència. La seva ridícula passió no és més que la hipèrbole dels múltiples afanys, petits i absurds, de la vida burgesa. La necessitat de fer grans coses, de trasbalsar el món, de triomfar —meta de la societat capitalista— el durà a una vida dominada per la *febre*, cercant una felicitat impossible. En canvi, ésser feliç es trobarà en els fets més simples i senzills [...] Per assolir-ho, Picàbia haurà de perdre's a ell mateix, és a dir, convertir-se en un trànsfuga del món burgès al qual pertany i acabar confonent-se amb la massa anònima del poble i en la pobresa de la marginació social.

Ja hem dit que el pastitx de la novel·la psicològica recorre tota la novel·la. Això no és incompatible, però, amb la presència d'altres imitacions iròniques, de pastitxos igualment presents a *L'home que es va perdre*, com són algunes variants de tòpics de la novel·la negra.

És el que trobem, per exemple, al capítol X, quan Picàbia, com si es tractés d'un *capo* de la màfia, cita Carles Costa per ordenar-li que marxe a la Xina. Com és habitual en el gènere, Costa «hi comparegué vestit d'*smoking*» (Trabal 1983b: 70). L'escena respon a les convencions de l'estètica pròpia del gènere negre —la dels vestits de festa i les noies rosses— ja que també sabem que Carles Costa «tenia aquella nit una altra cita a la qual no podria perdonar-se mai deixar d'assistir: una noia rosa com l'or dels marcs que ornen les pintures dels museus, filla única del rei del sabó-moll, a la qual assetjava feia prop d'una mesada» (Trabal 1983b: 70). D'aquesta manera, Trabal juga amb el lector a rebentar les convencions dels gèneres cinematogràfics i literaris i, més concretament en aquest cas, el del gènere negre i de gàngsters (Iribarren 2012: 286). Si ho fa, i això cal que ho tinguem molt en compte, és «perquè el lector coneix les marques i les regles que el regeixen» (Iribarren 2012: 286), és a dir, té lloc una complicitat entre l'autor i el lector que fa possible el funcionament hipertextual d'aquesta particular dimensió de l'obra, la qual se sosté en els

indicis que l'autor deixa al lector a través del text per tal que aquest els desxifre, d'acord amb la seua competència enciclopèdica i literària.

Una altra escena que ajuda a recrear els ambients i els escenaris tòpics de la novel·la negra és la que tanca el capítol V, que ja hem vist des del punt de vista general de la ironia i que ara volem recuperar. El capítol es desenvolupa d'una manera frenètica pel nerviosisme que provoca en els companys de feina la pèrdua de la mecanògrafa Llúcia Virgili. Tant és així que, després d'un temps prudencial d'espera a les oficines, «tota la dependència sortia al carrer a la recerca de la senyoreta Virgili» (Trabal 1983*b*: 38). Just en aquest moment, la veu narrativa, bruscament, dirigeix la mirada a Picàbia i, ajudat dels tòpics de la novel·la negra, resol al lector el misteri de la mecanògrafa perduda:

Mentrestant, sol, en el començament del capvespre ple de transparències, Lluís Frederic, com si s'acabés de treure un gran pes de sobre, respirà molt fort, es descordà els elàstics, es repapà en la butaca, i obrí una capsa de cigars, immaculada. El primer havà que cremaria en aquell pis, que encara feia olor de pastetes i que el fum cuidaria de perfumar i d'omplir de les imatges que el bon tabac escampa per l'aire... (Trabal 1983*b*: 38-39)

La descripció de l'escena construeix una imatge de Picàbia que s'assembla molt a la del gènere de la novel·la negra, com un home sense escrúpols, vestit a la manera dels *capos* de la màfia italiana —amb elàstics—, que gaudeix de la soledat, del fum del tabac i que, malgrat l'angoixa que s'està vivint a prop seu, se sent «com si s'acabés de treure un gran pes de sobre».

Una de les escenes que potser reuneix tot el que hem exposat fins ara és la de l'encontre entre Carles Costa i Joana al capítol XI, després que Picàbia l'haja deixat marxar. Joana, a qui coneixem no per una descripció física sinó pel seguit d'elements que l'envolten —«els perfums del tocador», «les sedes del guarda-roba», «el vernís de les ungles» i «el rimmel que deixa volves minúscules al volt dels ulls»—, i que se'ns presenta com «la petita reina», espera Costa, el «nou Dafnis d'etiqueta» (Trabal 1983*b*: 73) en una escena que Iribarren (2012: 288) ha qualificat de «genuïnament cinematogràfica»: l'aparició de Joana, a través d'una escalinata, es converteix per a Carles Costa en «quelcom de sobrenatural, més propici a un flectament de ge-

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

nolls que no pas a qualsevol exclamació verbal o a un acariciament normal de les mans amigues» (Trabal 1983*b*: 73). L'escena, pròpia del romanticisme esdevingut familiar a través de les novel·les i de les pel·lícules sentimentals, evidencia l'escenografia en què es dóna, de manera que els amants, novament deshumanitzats com «dos cossos gairebé immaterials», semblen embogir d'amor sota uns estels «postissos» i un «raig de lluna de llum elèctrica, molt més obscura que si hagués estat natural» (Trabal 1983*b*: 74). La representació hiperbòlica dels amants, accentuada amb el joc de mirades i gestos, culmina quan «l'èxtasi fou inevitable: sense un moviment, sense un respir, sense un pensament, sense mirar-se materialment, es veia només aquella claroreta deixar-se, dilatar-se, engrossir-se voluminosament, esclatar..., i s'adonaren que tots dos ploraven» (Trabal 1983*b*: 76). És aleshores que la passió amorosa es descontrola i l'idil·li pren trets que s'acosten al canibalisme eròtic amb què culminarà la pèrdua de Sílvia a mans de Lluís Frederic. Carles Costa perd els estreps i, «completament embriac», «intentava carícies impúdiques» fins que Joana aconsegueix deslliurar-se'n i Costa resta «esmaperdut, grotesc, més que grotesc, repugnant» (Trabal 1983*b*: 79). Aquest èmfasi de les accions, com argumenta més detingudament Teresa Iribarren (2012: 283-293) té a veure amb el model de representació propi del cinema mut, de manera que és aquest registre cinematogràfic el que ajuda a conferir en els personatges «un caràcter més atribolat» (Iribarren 2012: 284).

L'escena, a banda de la multitud d'interferències cinematogràfiques que conté i que Iribarren (2012: 288-290) s'ha encarregat d'apuntar ben encertadament, és un exemple paradigmàtic del model de construcció dels personatges per a Francesc Trabal a partir del tòpic del romanticisme i l'idealisme amorós, de manera que es deixen dur per les passions fins a l'extrem de convertir-se en éssers deformats —ridiculitzats fins a l'extrem, ens atreviríem a dir— que, com apunta Obiols, «no tenen més remei que actuar d'una manera grotesca a aquell foc que els crema al pit» (Cabot 1929: 7). Aquesta reacció extremada és, al capdavant, la que explica la ruptura constant de les accions. És per això que les escenes amoroses tenen un caràcter transformador que explicita encara més el caràcter ficcional de l'obra en atribuir a l'objecte amorós unes característiques que només són producte de la bogeria del subjecte que les construeix. Més encara, Trabal presenta a *L'home que es va perdre* un

contrast clar entre situació i interpretació provocat, d'una banda, pel caràcter esquemàtic dels personatges, els quals, lluny d'expressar pensaments individualitzats, actuen com a titelles i construeixen el sentit del seu esdevenir a partir d'un joc de perdre i trobar que s'acaba convertint en una espiral; i, d'una altra banda, la revisió dels tòpics de la novel·la psicològica per a subvertir-los i convertir-los no ja en el nucli central de la novel·la (que és ocupat, com ja hem dit, per aquest joc obsessiu de perdre i trobar) sinó que, per contra, passen a ser mers accidents.

En definitiva, podem dir que Francesc Trabal capgira l'estil de la novel·la psicològica subvertint els tòpics que la tradició ha anat assentant en el gènere. D'aquesta manera, fa servir el pastitx per a (de)construir *L'home que es va perdre* «no por simple renovación de sus códigos», diu Pego Puigbó, «sino [...] a fin de poner al descubierto la tensión que el poder de la ficción plantea entre la posibilidad epistemológica de conocer la realidad y su consistencia ontológica» (2011: 580). En qualsevol cas, estem al davant d'una proposta literària que, lluny d'aprofundir la dimensió psicològica de la trama argumental, tracta d'explorar els significats latents del llenguatge, en una clara aposta metalingüística i metaficcional. És per això que hem de veure Picàbia com un personatge que, en no assumir les conseqüències d'allò que li ha succeït, decideix explicar-se la realitat des de la paradoxa d'un joc que canvia constantment i que esdevé, per això mateix, irònic perquè no ajuda el personatge a trobar-se sinó tot el contrari. El mecanisme del pastitx, doncs, centra l'atenció no en l'evolució del conflicte inicial del personatge sinó en el joc de perdre i trobar. És per això que, com assenyala Balaguer,

si la identitat només es pot manifestar en l'home modern a través del canvi permanent, és evident que es pot arribar a pensar que l'essència de la modernitat es troba en el mecanisme de la pèrdua de la identitat, permanentment substituïda per una altra, és a dir, l'única manera de realitzar l'aspiració, tan tòpica, de l'home contemporani de trobar-se un mateix és perdent-se (2001: 18).

Això fa que també hagem d'entendre *L'home que es va perdre* com un pastitx de la novel·la psicològica en el sentit que assistim ja no a l'exploració interior d'un personatge que intenta reconstruir la seua vida després que el desamor haja enderrocat el sistema moral i de valors que havia construït fins aleshores sinó que,

3. *La ironia en L'home que es va perdre*

per contra, Picàbia és un personatge que esquematitza les emocions o, més encara, les hiperbolitza, de manera que se subordina al mecanisme absurd de perdre i trobar fins a l'extrem que s'acaba perdent ell mateix. A partir de l'escena de la ruptura amorosa entre Picàbia i Sílvia, Trabal planteja un conflicte entre les situacions que es descriuen, típiques del gènere sentimental o romàntic, i les interpretacions o les accions dels personatges que les protagonitzen, els quals desvirtuen les convencions del gènere, entre altres coses perquè no actuen moguts per uns pensaments que resten desconeguts per al lector, sinó per les inèrcies de l'empresonament dins un joc absurd. És per això que Lluís Frederic Picàbia, «assoleix la felicitat absoluta en haver aconseguit l'ideal de la seva vida»; en realitat, però, Picàbia és la imatge prototípica d'un heroi que, èpicament, «ha conquerit el no-res» (Iribarren 2012: 268). La veu narrativa, plenament conscient, qualifica de «prodigi» l'experiment que duu Picàbia a la perdició (Trabal 1983*b*: 158) i que, ja a la fi de la novel·la, mostra Lluís Frederic Picàbia com un personatge «perdut entre la gentada, entre la immensitat del poble, brut, fet un parrac, fet una despulla humana, al qual qui sap si la pietat haurà fet que acostéssiu sovint la mà aguantada, intentant d'allargar-li la vida perquè acabés de glopejar la seva enorme victòria» (Trabal 1983*b*: 159).

4. La ironia en *Judita*

4.1. Introducció

Un any després de la publicació de *L'home que es va perdre*, la seua primera novel·la, Francesc Trabal va publicar *Judita* (1930), un dels darrers llibres que pogué veure la llum gràcies al suport de La Mirada, el projecte editorial del Grup de Sabadell (Bach 1992: 65-66). La crítica, com en el cas anterior, es va fer ressò d'aquesta novetat amb reaccions molt diverses, com veurem tot seguit, que van des del desconcert i la desconfiança fins a la lloança a *Judita* com una novel·la de maduresa passant per la benvinguda a una nova veu narrativa que encara havia de desenvolupar-se. De fet, Miquel Carreras (1930*a* i 1930*b*), en una ressenya extensa al setmanari *Mirador* en què analitzava els aspectes més importants de la novel·la, parlava de *Judita* com una obra que recollia «aquella radicalitat agosarada» que trobàvem també —als ulls del crític— en *L'any que ve* i en *L'home que es va perdre*. La diferència era, però, que en aquest cas, tots aquells elements es trobaven «en grau més elevat: la passió hi té molta més gamma, la intuïció cordial té moments de veritable delicadesa i la radicalitat produeix moltes vegades, i sobretot en la imatgeria, pel seu esquematisme, magnífics efectes d'irrealitat». Tot plegat, segons Carreras, donava a l'autor «una originalitat vitalíssima» i convertia *Judita* en una mostra «subversiva i inèdita en la nostra literatura» i en «testimoni d'una incontrastable personalitat» (Carreras 1930*b*: 4).

La valoració que, d'una altra banda, en feia Domènec Guansé era del tot dirigida a remarcar el «guany» que representava en relació a *L'home que es va perdre*. Deia: «la prosa de Trabal en *Judita* [...] és encara més nítida. És més musical i treballada amb un sentit més agut i més artista de la paraula i de la prosa» (Guansé 1930:

74). D'altres, com és el cas de Manuel de Montoliu, només hi veien «una veritable orgia d'autoconfessions del caràcter més íntim i relliscós», fet pel qual considerava el llibre com a «fonamentalment malsà i profundament torbador» i titllava *Trabal* d'un autor amb una «horrible manca de principis estètics» (Montoliu 1930: 5).

Malgrat aquesta diversitat d'opinió, fou Carles Riba qui atorgà a *Judita* un valor literari impecable més enllà de la simple caricatura i de l'absurd. En efecte, en una ressenya publicada a *La Publicitat*, Riba identificà *Judita* amb un «retrat humorístic» i elevà el sentit de l'obra de *Trabal* al nivell de «petita obra mestra», alhora que menyspreà les actituds que centraven l'atenció en la versemblança o la coherència de l'argument de *Judita*. Per contra, hi veia una representació de la realitat «imprevisible i complexa» (Riba 1930: 5), sense que això impliqués necessàriament una comprensió absoluta del text. Al capdavall, Riba llegia *Judita* com un exemple de novel·la que no podia ser entesa per tothom, com un joc intel·lectual que demanava del lector un paper actiu:

La tragèdia de l'humorista deu ésser de veure's refusat precisament pel seu públic ideal, pel lector al qual teòricament convindrien més les delicades combinacions que ell ha obtingut per a presentar-li vida en tota la seva imprevisible i complexa realitat i per tornar eximint-lo de la necessitat de comprendre-la. L'actitud humorística és, en suma, l'única "humanament" inventada que facilita el màxim humanament possible d'incomprensibilitat amb el mínim humanament possible de dolor; però les masses ho agraeixen (Riba 1930: 5).

Riba hi veia l'estel de l'«automatisme de la paraula òbvia», un concepte encunyat per Carner al pròleg de *L'any que ve* que, convé recordar-ho, es refereix a un humor que explicita els usos fossilitzats del llenguatge i el component automatitzat que duu associat, uns mecanismes que resulten evidents en l'ús d'una sèrie de fórmules concretes dins d'uns contextos determinats, tal com ocorre en la majoria de les situacions presentades al llibre col·lectiu del grup: «La ironia en nosaltres és un instint compensador, una defensa natural contra l'elefantiasi insuportable de la nostra Obvietat» (Carner 1983: 9).

Per això, més enllà de la «sortida dramàtica» que fan servir la majoria dels novel·listes davant d'una situació com la de *Judita*, i per superar el «simbòlic absurd»

amb què Trabal clou la novel·la, Riba proposava una nova solució, la del «connubi legal i fecund» que, al capdavant, havia d'oferir «un camp avinent per a esplaiar-s'hi els moralistes que decantin llurs greus reflexions sobre *Judita*» (Riba 1930: 5). Fins i tot en donava els detalls: que «en comptes de dur els seus enamorats en una platja deserta de Califòrnia, els dugués amb dos o tres testimonis (un d'ells Iaixa, naturalment) a la parròquia, a veure, “sense cap partit pres”, què bonament passa» (Riba 1930: 5). D'aquesta manera lúdica, Carles Riba aplaudia la proposta trabaliana perquè superava el «més immortal dels idil·lis ingenus, el “Dafnis i Cloe”» i escapava de les convencions del gènere a través del distanciament narratiu que permetia l'humor.

Posteriorment, l'any 1941, dins d'Ediciones La Mirada, el projecte editorial del Grup de Sabadell traslladat a l'exili, almenys amb el nom de capçalera, Manuel L. Salvat fou l'encarregat de publicar la traducció castellana de *Judita* a Santiago de Xile. L'obra s'iniciava amb un pròleg de l'escriptor xilè i catalanòfil Ricardo Latcham, el qual feia un repàs general però interessant del desenvolupament de la novel·la catalana des de la influència del Realisme i el Naturalisme fins als anys 30, descrits com un «verdadero surgimiento (no resurgimiento) de la novela catalana» (Latcham 1941a: s.p.). Així, el prestigiós escriptor xilè posava de manifest la renovació cultural que Catalunya havia experimentat durant aquests anys, gràcies a «un compacto grupo de escritores que cultivaron un humorismo novedoso y personalísimo» (Latcham 1941a: s.p.). Dins d'aquest grup, hi destacava noms com el de Josep Pla, Carles Riba, Josep Carner, Carles Soldevila, Joan Oliver, Armand Obiols i, és clar, Francesc Trabal. El crític presentava *Judita* com una obra sense precedents, fruit d'un autor capaç de «descabezar y ahogar todo lo foráneo» i fidel representant de l'«humorismo de la nueva generación literaria catalana [...]». Un humorismo de matices que no busca la fertilidad ni traiciona el sentido auténtico de la creación» (Latcham 1941a: s.p.). Latcham tancava el seu pròleg amb unes paraules que volien fer visibles les estretes relacions entre ambdós grups intel·lectuals, el català i el xilè, i, més encara, confiava en la «fuerza de la supervivencia» de les lletres catalanes, esbiaixades en «su contenido ideológico, su idioma culto y sus posibilidades vastísimas» amb la irrupció i el desenllaç de la guerra civil espanyola (Latcham 1941a: s.p.).

Latcham fou també el primer crític que va dedicar una crònica literària a aquesta obra singular de Francesc Trabal el 23 de novembre de 1941 al diari xilè *La*

4. La ironia en Judita

Nación. Novament aquí, el crític hi destacava la importància de la traducció de *Judita* per al públic lector xilè: «La versión de *Judita*, fina y perspicaz, enriquece a nuestra cultura y permite conocer a uno de los más personales escritores catalanes de esta hora. [...] Creemos que los lectores chilenos ensancharán el campo de sus revelaciones artísticas con este esfuerzo de un grupo de desterrados que representan a lo mejor del espíritu mediterráneo encarnado en la Cataluña actual» (Latcham 1941b: 6).

Més endavant, el 20 d'agost de 1972, l'escriptor xilè Hernán del Solar dedicà al diari xilè *El Mercurio* una nova nota crítica a *Judita*. Solar havia estat company de Trebal gràcies al projecte editorial que van compartir, l'editorial Rapa Nui, la creació de la qual va marcar una revolució en l'àmbit del llibre infantil (Guillamon 2008: 203-253; Campillo 2011: 18; Llopis 2017). Quinze anys després de la mort del sabadellenc, i més de trenta des que l'obra es va llegir per primera vegada a Xile, Solar interpretava aquesta relectura de la novel·la des de la novetat que representava una proposta cultural i literària com la de Trebal, de fort apogeu, «que, para señalar las contradicciones, la angustia, la profunda crisis mental de nuestra época, recurre sin vanas retóricas ni lagrimones inútiles, a la sabiduría de lo absurdo» (Solar 1972: 5). Per a Solar, la novel·la de Trebal havia seguit magistralment els traços humorístics típics de les grans novel·les del gènere, sobretot en la representació d'una realitat particular, diferent de la coneguda: «Realismo más crudo, de una crueldad más intensa, no ha conocido la literatura desde que ríe a carcajada limpia dándose el nombre de teatro o novela del absurdo, de antipoema y otro cualquier» (Solar 1972: 5).

Judita és, en efecte, la continuació d'una proposta del concepte de novel·la que s'encetà a *L'home que es va perdre*, sobretot des del l'enginy que aporta el recurs contrastiu de la ironia. L'anàlisi de *Judita* que tot seguit encetarem té com a principal objectiu analitzar aquesta visió irònica consolidada per Trebal en aquesta segona novel·la.

Revisem abans l'argument de l'obra. *Judita*, s'inicia amb un viatge del protagonista a un poble veí per assistir a un concert de música clàssica. En aquest concert, coneix Lídia, una pianista que emmalalteix just quan es disposen, tots plegats, a viatjar junts a una vila on ella i el seu company violinista, Iaixa, faran el mateix espectacle. La gravetat de la malaltia de Lídia l'obliga a enllitar-se i com que Iaixa es veu incapaç de tenir compte de la seua amiga, el nostre protagonista decideix fer-

se'n càrrec. Aquesta decisió, però, li provoca un impuls amorós intens i fa que s' enamore bojament de Lídia, de manera que centra l'atenció en la supervivència de la seua nova estimada, alhora que ambdós enceten una relació amorosa intensa. Uns dies després, Lídia es recupera del seu estat de salut i és aleshores quan decideix abandonar la cambra i fer un petit viatge amb Iaixa i el seu jove enamorat. Tanmateix, Lídia torna a emmalaltir i això obliga el nostre protagonista a romandre de nou al seu costat durant tan de temps que fins i tot, es planteja abandonar la malalta, la qual cosa tampoc no li plau, per l'amor boig que sent per ella. Més endavant, Lídia es recupera completament i ambdós decideixen viure la seua experiència amorosa allunyats de la realitat que els envolta, fins que un dia el protagonista descobreix per un tub de carmí que Iaixa envia a Lídia, que el vertader nom d'aquesta és Judit, i que és jueva. A partir d'aquest moment, ell comença a perdre l'interès en la seua estimada alhora que ella s'anirà transformant en tota una altra persona fins que, mentre volten per un prat, Judita comença a volar cap al cel i a cridar el seu estimat pel diminutiu del nom que ha inventat per a ell, i esclata.

Ara bé, si interpretem la novel·la des d'aquest punt de vista de la ironia que ens proposem, *Judita* és, novament, una reflexió crítica a l'entorn de les possibilitats que té la novel·la per a ressenyar les qualitats de l'home modern a través de les conseqüències d'una fugida, en aquest cas, amorosa i eròtica. Al capdavant, estem al davant d'una obra original que defuig les convencions del gènere de l'època i, per contra, es planteja com «un autèntic correlat de la consciència dels límits que la realitat imposa a l'individu en una societat que tendeix, a través de les seves transformacions, aparentment a eixamplar-los» (Balaguer 2006: 47). La ironia, en Francesc Trabal i, per extensió, també en el Grup de Sabadell té, a més, un efecte regenerador actiu cap a exponents i actituds intel·ligents que ajuden a definir l'home d'acció en la societat del moment. L'anàlisi dels diferents recursos irònics presents a *Judita* permetrà fixar més específicament les concrecions d'aquesta iniciativa.

Tanmateix, abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de la novel·la des d'aquesta mirada irònica, és necessari centrar l'atenció en dos antecedents que poden ajudar a entendre millor el plantejament de *Judita*, sobretot des d'aquest punt de vista des del qual ens proposem estudiar-la. Aquesta anàlisi prèvia ens donarà, a més, una visió

més panoràmica dels recursos i tècniques emprats per Francesc Trabal a l'hora de construir aquesta segona novel·la.

4.2. *El conte* «Notes per a una biografia. Fragment del pròleg d'una novel·la»

En el número corresponent a juliol-desembre de l'any 1927, Francesc Trabal va publicar a *La Revista* una narració que duu per títol *Notes per a una biografia*, acompanyada del subtítol següent: *Fragment del pròleg d'una novel·la*. Així, un narrador extrahomodiegètic decideix contar-nos una part de la seua vida; concretament, se centra a relatar-nos els diferents encontres esporàdics que ha tingut amb una dama, Constance. Més enllà del conflicte d'identitat sofert pel narrador, un aspecte que ja ha estat destacat pels estudiosos en relació al sentit del títol del conte (Balaguer 1998; Gregori 2011), el que ens interessa ressaltar ara és la impossibilitat de la relació amorosa entre ambdós, punt clau també de *Judita*, com més endavant tindrem ocasió d'analitzar. Ja des d'un primer moment, el narrador manifesta la seua incapacitat d'assumir la funció de donar-nos a conèixer la història, perquè confessa que «Si hagués de precisar quan ens coneguérem no sabria com fer-ho» (Trabal 1927a: 19). Tanmateix, tot seguit detalla minuciosament aquesta primera trobada amb el personatge femení, dins d'una atmosfera delicada que demana veure la dama des del filtre de la idealització:

únicament recordo que fou dins d'un vagó de tren: en aquella hora que trobeu els vidres glaçats i que si hi passeu el dit l'aparteu immediatament de la fredor que us deixen: en aquella hora que no esteu per res, quan el sol és tímid encara i heu perdut la idea del temps que aneu encabint dins la caixa del tren: en aquella hora en què el cigarret us recorda el dia de la Primera Comunió o quan us sortien les segones dents i que us costa d'ésser cordial amb la vostra companyia de viatge. Havia just acabat de rentar-me, d'encarrilar-me els cabells cadascun al seu lloc, i m'havia acostat al corredor esperant què en sortiria, al capdavall d'aquella gran emboirada de fora. Un senyor que hi havia al costat meu donava corda al seu rellotge i vaig poder distingir fàcilment l'hora que era: les set. I recordo, això sí, que en aquell instant una dama em demanà pas: duia una bata persa al braç i feia una gran olor d'aigua. Per fons aquella mena de degotim dels

vidres, em semblà que tenia un rostre flonjo; d'una flonjor, però, de criatura de néixer. Una flonjor tova, embotornada. Devia tenir unes galtes gelades. Passà, i deixà darrera seu un vent que tallava. Era ella (Trabal 1927a: 19).

La segona trobada, en una taula del vagó restaurant, posarà en contacte els dos individus, de manera que «tot el matí i tota la tarda ens donaren temps de saber moltes coses l'un de l'altra»; ara bé, el fet que ens narre el seguit d'aquestes trobades amb Constance contrasta amb la inclinació del narrador per donar-hi poca importància, i puntualitzarà que les paraules que intercanviaren són «d'aquelles coses, però, que oblideu en tocar terra ferma» (Trabal 1927a: 19).

Malgrat aquesta primera impressió, la descoberta d'un cartell anunciador d'un concert amb el nom de la dama incita el narrador a tornar-la a trobar i, doncs, després de passar aquella nit junts i despertar amb «un rot», s'aniran succeint les trobades: «L'he anada trobant unes quantes vegades. Un dia a Tarbes; l'altre dia a Vic; un altre dia fent mitja sota un ample passeig de palmeres que enfistona un tros de Gibraltar, per alliberar-se de l'ensopiment del rigorós descans dominical que els aplanava. Cada vegada he anat sabent-ne de noves» (Trabal 1927a: 19). L'interès del narrador per la jove naix a partir d'unes cartes que Constance li envia cada dia, les quals «cada vegada m'illusionaven més» (Trabal 1927a: 20), i que anuncien constantment la seua arribada, durant mesos. Un dia, però, arriba, i el narrador, en saber que la vinguda de Constance significa, alhora, el fet de no rebre més cartes, confessa que «em caigué per terra tot l'encís» i se'n torna a casa sense veure-la amb la il·lusió que «ara, encara guardo aquella correspondència i cada vegada que la miro em fa l'efecte que fou un somni» (Trabal 1927a: 20).

Després d'això, tots dos es troben a Barcelona per última vegada. Ací, el narrador descobreix que Constance «tenia una cara deliciosa [...]. Era rossa, però gairebé no hi era a temps, de la manera com portava tallats els cabells». Fins i tot, sembla haver tingut temps de contar-li els pèls de les pestanyes: «vint-i-set pèls per banda i dessota mateixes unes nines tèbiament color FBM —sèrie grega» (Trabal 1927a: 20). En aquest punt, el narrador ens confessa que ha estat a punt d'enamorar-se'n, precisament perquè «sembla que de dins dels ulls li eixís estrepito-

sament una marxa militar» (Trabal 1927a: 20). Finalment, però, s'hi sobreposa, cosa que ella mateix li agraeix, en confessar-li que

M'heu fet passar un instant de basarda! Penseu: això m'ha dut a la vida que ara faig i de sobte em fèieu témer una recaiguda. He deixat de donar recitals. *Voilà!* Ara toco a la ràdio. He engegat els públics. He declinat totes les falagueries i totes les flors amb llaçades i tots els cutis mal rasurats fent-me pessigolles a les mans. He deixat els viatges, ho he deixat tot, tot, vaja. He renunciat a la meva vida, i mireu, potser no em voldreu creure, però, confio en la vostra comprensió que mai no m'heu donat motiu per esquivar-la: he renunciat a la meva vida per culpa d'aquella basarda que us insinuava (Trabal 1927a: 20)

Al capdavall, el text constata el conflicte establert entre el subjecte i l'objecte en el procés de construcció del primer. Assistim, doncs, al relat d'algú que intenta explicar la seua existència des de la descripció de l'existència d'algú altre. Aquest fet s'uneix amb un altre que afecta l'autonomia i l'autosuficiència del text com a tal. A partir dels desequilibris entre els termes genèrics i paragenèrics del títol, deduïm que es tracta d'un «fragment del pròleg d'una novel·la»; per tant, es tracta d'un text incomplet i auxiliar (les notes) dependent d'un altre posterior central (la biografia) que no tenim. Ara bé, aquesta biografia no pot existir, principalment, perquè Constance no accepta el model biogràfic inicialment proposat pel narrador —el d'una història d'amor basada en la seducció— i, per contra, confessa que «he renunciat a la meva vida», una vida que és descrita en termes novel·lescos, plena d'«ulls irresponsables, absents, en bàbia», de «mirades baboies, que s'esllanguien» i d'«apassionaments incontrolables». Constance, més enllà d'això, s'alegra perquè «he trobat un recer que és com una platja verge» (Trabal 1927a: 21), això és, en el sentit més literal, intacte, sense ningú. Així,

En el «pròleg», el narrador ens conta, com és propi d'aquestes instàncies prefacials, la seua relació amb la biografia-novel·la de Constance —amb la particularitat, però, que en aquest cas es tracta d'una biografia-novel·la fallida—, alhora que hi construeix la seua pròpia imatge (Gregori 2011: 72).

El procés de desautomatització irònica es desenvolupa, doncs, sobre dos nivells complementaris: d'una banda, en relació a les convencions del gènere narratiu; i, d'una altra banda, l'ús d'aquests mecanismes com a via de construcció de la identitat del subjecte.

4.3. *El conte «Una tragèdia a Lil·liput», de Joan Oliver*

L'any 1928, Joan Oliver publicà *Una tragèdia a Lil·liput*, un conjunt de narracions breus que havia donat a conèixer en diferents publicacions periòdiques i que Carles Riba, al pròleg, ja advertia que «bastarà de reconèixer aquest llibre dins la trajectòria de *L'any que ve*» (Riba 1928: 11), un fet que aplaudia Armand Obiols, també membre del grup, en la crítica del recull d'Oliver quan assenyalava aquesta primera obra col·lectiva com a «un dels pròlegs possibles i potser necessaris a *Una tragèdia a Lil·liput*» (Obiols 1928a). Per això, Riba insisteix a descriure Oliver com un escriptor que «conta de dret, i és obvi, asèptic i humorista a la sabadellenca; cosa que amb el temps, i per aquest camí, pot tenir tant de preu com ésser-ho avui a l'anglesa», i l'establia en relació a una mena d'humorisme «que no serà mai prou agraïda: la reducció al mínim de tot allò que hauria d'ésser, i que cal imaginar i enyorar darrera allò que és minuciosament contat com el que és correntment» (Riba 1928: 14), una definició, val a dir-ho, que perfilaria i milloraria dos anys més tard amb la publicació de la ressenya sobre *Judita* de Francesc Trabal que hem reproduït abans.

Les tres primeres narracions d'aquest recull, encara que apareixen publicades de manera independent, semblen pertànyer a tres moments distints d'una mateixa història, ja que els protagonistes de les tres són els mateixos, Feliu i Marta. Ens interessa destacar-ne ací la primera, la que duu per títol el mateix que el del recull, «Una tragèdia a Lil·liput», un relat que comparteix amb *Judita* la impossibilitat de l'experiència amorosa a causa de la transformació constant de l'estimada.

La història comença al despatx de llur casa, des d'on Feliu recorda els esdeveniments que s'han succeït amb la seua esposa i se n'adona de la situació límit que viu. El problema central del matrimoni, segons el que deduïm dels pensaments del personatge masculí, és el constant canvi d'actitud de Marta: «La podré “preveu-

re” mai, la podré conèixer la meua dona?» (Oliver 1928: 25), s’arriba a preguntar Feliu en algun moment.

Feliu, conscient de la variabilitat de Marta, reflexiona sobre el canvi que s’ha operat en la seua esposa des que la va conèixer, prop de la mar, com «una jove-neta esveltíssima» o, com especifica una mica més tard, «un ésser beat i irresponsa-ble que, en les seves raríssimes estones una mica gràvides, es movia, com un titella diví, sota la pressió hipnòtica de les eloqüentíssimes llambregades maternals» (Oliver 1928: 25); per això, en el moment del prometatge arribà a veure Marta com «l’objecte de la seva ineluctable passió a quatre passes del desig»; i ara, per contra, només hi veu una «dona indefinidament variable» (Oliver 1928: 25-26). Aquest pro-cés és el que, al capdavall, l’enfonsa, perquè el fa víctima d’una imprevisibilitat que l’aterra: el fet que el «cinematogràfic repertori de mullers no fóra, com tota cosa humana, il·limitat» (Oliver 1928: 26-27).

El desequilibri, però, com ocorria en el cas anterior, és molt més com-plex. Novament, estem al davant d’un conflicte de construcció d’identitat a partir d’un altre, del qual en depèn. Al capdavall, el que Feliu li demana a Marta és que abandone aquest caràcter de «cosa humana» que té, això és, que esdevinga un perso-natge novel·lesc (Balaguer 1998: 162). La necessitat de Feliu d’explicar-se a partir d’una Marta que varia constantment d’actitud obliga aquest a descobrir-li contínua-ment l’enigma, això és, a comprendre-la: «Fou debades que hagués posat en joc tota la seva experiència i el seu instint per a arribar a concretar en dues o tres idees fo-namentals els punts essencials de la seva muller; per atènyer el secret d’aquesta com-plexitat humiliant» (Oliver 1928: 27).

Aquesta pèrdua progressiva en la consideració com a marit comporta també, recordem-ho, un conflicte d’un abast molt major, perquè posa en perill la seua pròpia identitat. Per això, la història es resol amb un Feliu «desesperadament convençut que per a ell no hi havia cap camí satisfactori» (Oliver 1928: 30) si no és el de l’adulteri o el del suïcidi. Finalment, davant la incapacitat real d’aconseguir aquesta via ordenadora, representada als seus ulls per una «combinació final d’un castell de focs» que s’encarrega d’esvanir un «bon follet» que «posà a l’abast de la seva mà [...] l’aixeta del llum central» (Oliver 1928: 31), Feliu oblida la vertadera raó que explicava el seu relat (l’assistència a un funeral a Sabadell), es pren literalment la

nova condició de «porc» (Oliver 1928: 32) que s'auto-assigna i acaba ajagut al marbre fresc de l'escala per fer-se passar l'escalfor de les seues galtes.

La narració d'Oliver, com també l'anterior de Trabal, segueix l'estil provocador de les manifestacions del grup de Sabadell (Balaguer 2002: 381) i, a més, planteja el conflicte irresoluble de la identitat del subjecte a partir d'un desig que, en ambdós casos, és amorós. El narrador d'Oliver també intenta construir una imatge més o menys idealitzada de la seua estimada però, en fer-ne la reconstrucció, se n'adona que això no és possible precisament perquè no respon al patró que convé a l'experiència literària i, doncs, lluny d'assumir aquest nou paper, es rebel·la i quan decideix fugir, l'única sortida possible són els límits que imposa el propi espai de la narració (Balaguer 1998: 160-161); un fet que, com veurem tot seguit, també involucre i afecta el narrador protagonista de *Judita*.

4.4. *Les ironies textuals*

És moment ara d'estudiar els recursos que poden ser interpretats en clau d'ironia textual. Dins d'aquest grup, i seguint les aportacions de Muecke (1969, 1978 i 1982) i Schoentjes (2001), distingirem entre dos tipus d'ironies: les ironies verbals i les ironies de situació, dins de les quals hi estudiarem les ironies d'esdeveniments o del destí, les ironies dramàtiques i, finalment, repassarem les ironies del narrador.

4.4.1. Les ironies verbals

Com hem apuntat anteriorment, les ironies verbals són un recurs en què s'adverteix un desajustament entre allò que diu l'emissor i el que interpreta el receptor (Muecke 1969: 54); un contrast que, a més, s'explicita a través d'una sèrie de procediments retòrics (Ballart 1994: 329-337) o d'indicadors (Schoentjes 2001: 148-150) que tot seguit tractarem d'identificar.

4. *La ironia en Judita*

a) La inversió semàntica

Dins d'aquest camp, estudiarem els jocs de mots irònics, tal com els entén també Niogret (2004: 27). Des d'aquest plantejament podem llegir la tautologia que s'amaga rere algunes descripcions d'espais o d'elements externs a la relació amorosa que viuen els dos amants i que resulta, per això mateix, òbvia. Així, el narrador de la història ens fa saber que estan «al capçal del llit, i a la claror d'una lluna de color de lluna» (Trabal 1998a: 8). L'obvietat en l'ús del sintagma «de color de lluna» com a element central de la descripció del satèl·lit, en contraposició a la llum elèctrica, té un caràcter irònic precisament perquè planteja un contrast entre l'element que es vol definir i la definició que, més enllà de tota convenció, li és més adient. Res no pot descriure millor el color de la lluna que el mateix color de lluna.

Un fet semblant ocorre amb la descripció d'una de les preguntes que Lídia fa al nostre narrador, la de l'existència de jueus al seu país, una qüestió que, com sabem, serà cabdal en l'argument de la novel·la i que, per contra, en el narrador serveix per a establir un joc lingüístic: «Preguntes com aquestes, grises, al marge del petit món que ens havíem creat dins aquelles quatre parets emparedades, sonaven amb tons metàl·lics i feien joc amb els llautons de llum i els niquelats del lavabo i les anelles daurades dels cortinatges de la finestra» (Trabal 1998a: 20). D'aquesta manera, s'estableix un contrast entre la consideració de «gris» com a qüestió «sense interès, gens notable» (DIEC 2017) però també com a color intermediari entre el blanc i el negre, raó per la qual poden «fer joc» amb altres elements de la mateixa gamma.

L'al·literació també pot ser entesa des d'una perspectiva irònica si a través d'aquest recurs, l'autor subverteix les convencions d'«estil» i, per contra, estableix un joc amb les paraules sense preocupar-se pel significat. És el que ocorre, per exemple, amb la repetició de la conjunció «i» en aquest fragment per representar la sensació de mareig que s'evoca: «anàrem arribant a les llums de la ciutat, i ens acabava de marejar el tràngol de tramvies i autocars i òmnibus i carrets i carros i camionassos que feien trontollar l'empedrat que ens menjàvem» (Trabal 1998a: 45).

b) La frase contradictòria

Dins dels principals mecanismes d'ironia verbal *in praesentia* emprats a la novel·la podem trobar variants com l'oxímoron i la paradoxa. Pel que fa a l'oxímoron, trobem un exemple quan el narrador descriu els llavis d'ambdós amants com «opresos i xops d'una passió molla» (Trabal 1998a: 18); si tenim en compte que el *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB) defineix «moll» com un objecte «blan; que cedeix a la pressió» (Alcover i Moll 2002), no és possible exercir-hi cap opressió, just l'efecte contrari.

Un altre exemple de l'ús d'aquest recurs expressiu amb caràcter irònic es dona quan el narrador identifica l'enuig de Lídia com un «reny tot dolç» (Trabal 1998a: 36), en què es contrasta una acció desagradable amb un qualificatiu positiu; i més endavant en l'aparició de Iaixa a l'habitació «com un bòlid. Però un bòlid de guarda-roba, sense fer soroll i deixant-nos a nosaltres així imaginar-lo» (Trabal 1998a: 37). El contrast, en aquest cas, està, d'una banda, entre el soroll que hauria de provocar un bòlid i el silenci que, en canvi, provoca aquesta aparició; i, d'una altra, la imatge de lluminositat de l'habitació com a espai obert en contraposició a l'espai tancat i immòbil d'un guarda-roba. Un altre exemple relacionat amb el contrast entre la llum i l'obscuritat és el que planteja el narrador quan, en descriure els ulls de Lídia, ho fa dient que són com «aquell verd lluent i apagat a la vegada» (Trabal 1998a: 9).

Podem veure com a oxímoron també el contrast que planteja el narrador quan apunta: «L'allegro apassionato, l'scherzo, la fuga d'abans se'ns ha convertit en una sardana» (Trabal 1998a: 95), en què estableix un contrast entre la poieticitat dels ritmes clàssics amb el prosaisme i la vulgaritat; i una mica més endavant, quan descriu Iaixa com «aquesta deliciosa *lupa*»²⁸ (Trabal 1998a: 95). En aquest cas, el narrador se serveix del castellanisme per relacionar la delícia amb una «persona excessivament insistente e inoportuna» (DRAE 2017), un fet que generalment sol implicar una certa molèstia.

Un altre dels mecanismes a través dels quals podem veure un efecte contradictori és la paradoxa. Trobem un exemple a l'inici de la novel·la, quan, en el moment que Lídia emmalalteix, el narrador confessa al narratari que «no et pots

²⁸ La cursiva és de l'autor.

imaginar com el meu goig creixia de poder sofrir en tanta de manera!» (Trabal 1998a: 7), en què contrasten el goig, una experiència agradable, amb el sofriment, una sensació totalment contrària; una descripció semblant que trobem repetida quan, en menjar-se els ulls de Lídia, el narrador declara que «es morí de goig» (Trabal 1998a: 9).

També és paradoxal el que ocorre, per exemple, en una de les reaccions de Lídia arran del seu estat febrós, en què es posa de manifest la contradicció entre el sofriment que provoca normalment una ferida i la suavitat amb què el narrador rep la que li fa la protagonista: «les mans de Lídia, crispades, es clavaren a les meves mans i vaig sentir-me la carn esgarrinxada. Quina suavitat que em produí aquella ferida! Semblava que d'aquella manera jo prenia part al seu sofriment i un somriure em sacsejà tots els sentits...» (Trabal 1998a: 24); o quan descobreix el cos nu de Lídia i afirma que «Lídia, d'ençà d'aquell instant, era tota meva sense haver-la jo posseïda» (Trabal 1998a: 26). El narrador planteja ara en termes contraris la possessió i no possessió simultània de l'estimada; i també quan el narrador descriu al narratari l'espai idíl·lic que comparteix amb Lídia, primer com «aquesta mar tempestuosament màgica que m'ha engolit i m'ofereix les meravelles més extraordinàries, i més tard, com «un món tan petit, que només nosaltres hi hem cabut fins ara, i tan gran que, recurrent-lo, ens hi hem perdut durant tot aquest temps» (Trabal 1998a: 54). En aquest cas, el contrast se situa en el fet de descriure aquest espai com a «tan petit» i «tan gran» alhora.

Trobem un altre exemple de l'ús d'aquest procediment quan tots tres visiten el poble del narrador i, davant l'estupor que causa aquesta visió en Lídia i en el narrador, aquesta li demana que marxe amb ella i laixa a París, a la qual cosa el nostre protagonista els respon: «Jo no podré seguir-te. ¿No has vist, adés suara, on és el meu lloc? Hi estic enterrat d'ençà que vaig néixer i fins que em mori no podré sortir-ne» (Trabal 1998a: 65). La contradicció està localitzada en el fet d'entendre la mort com l'acció que ha de lliurar de l'enterrament. I la resposta de Lídia també pot interpretar-se a través d'aquest mecanisme quan li diu: «Besa'm, per càstig» (Trabal 1998a: 65). En aquest cas, l'acció plaent de besar és vista com una pena imposada.

Un altre exemple d'aquest caràcter irònic de la paradoxa el trobem en la carta XV, quan el narrador descriu al narratari el seu estat d'ànim després de viure

un temps en aquell espai idíl·lic que comparteix amb Lídia a través d'uns termes que resulten contraris: «Sóc en el fons, feliç; tinc una dona que m'estima, estic en un paradís de somni. [...] I malgrat tot, estic més trist cada dia, més pansit, més acabat...» (Trabal 1998a: 97).

Hi ha paradoxa també quan el narrador, cansat de Judita, planteja el desig per Lídia a través d'una contradicció entre el malestar que pot provocar un estat malaltís i la felicitat que suposa per al protagonista: «I pensar que, en altre temps, una malaltia sempre hauria multiplicat els meus gaudis! Quan ens coneguérem, la seva febre em féu feliç, i ara, només pensar-hi, em sento aclaparat» (Trabal 1998a: 99); i també quan el narrador ens relata que fugí de Judita per evitar «l'esgarrifança anguniosa de sentir-me acariciat per ella» (Trabal 1998a: 107), de manera que posa en contrast un afecte agradable com la carícia i els sentiments negatius de l'«esgarrifança» i l'angúnia.

c) *Reductio ad absurdum*

D'una altra banda, la *reductio ad absurdum* és definida com un argument en què l'emissor distorsiona allò que diu i ressalta el que és menys important, de manera que l'argumentació es resol mitjançant un fet ínfim. Un exemple de l'ús d'aquest recurs el trobem en una de les escenes de meditació pròpies del protagonista, en què es planteja la situació que viu en termes quasi metafísics: «I que lluny em sentia de tot, i que a prop de mi tan sols! Començava a meditar on era, què feia, què havia passat» (Trabal 1998a: 35). Tanmateix, aquesta reflexió es trunca per una altra molt més ínfima, formada per elements banals: «però un mosquit, un far, una punxada amb deixalles de marisc, me'n distreien i només admirava la tranquil·litat del respirar a ple aire sota un cel tan clar i en una quietud tan ressonant. [...] Passà darrera meu, enllà, un autòmnibus i la pols arribà rient-se de la meva encantària...» (Trabal 1998a: 35-36). El contrast, en aquest cas, es planteja entre l'alt grau de transcendència del pensament primer i l'absurd del segon, que domina sobre el primer.

Encara és possible detectar una *reductio ad absurdum* en el procés de transformació dels personatges cap a la pèrdua absoluta de la identitat, un fet transcendental al qual responen d'una manera totalment inesperada: «se'ns encomanava tant

la il·lusió d'ajudar la metamorfosi, que assajàvem de caminar de costat i t'hauria fet rodar el cap si ens haguessis vist, darrerament, com hi corriem i podíem fer-hi salts d'alçada i de llargària» (Trabal 1998a: 103-104). La transcendència d'un fet com la pèrdua d'identitat és resolta pels protagonistes a través d'una acció de caminar de costat com a tècnica de metamorfosi.

d) Hipèrboles iròniques

La hipèrbole, ja ho hem vist, és una substitució d'un element per un altre augmentat o reduït amb una intenció d'exageració. En aquesta línia, hem de recordar la distinció que fan Oriol Dauder i Oriol Giralt entre la hipèrbole de dicció, una «amplificació creixent aplicada als *verba singula*, i precisament amb una clara intenció alienant que transcendeix la versemblança» i la hipèrbole de pensament, «una amplificació paradoxal del pensament indicat, un mitjà de l'amplificació gradual i una figura d'intensificació de la descripció» (Oriol i Oriol 1996: 116). Trobem una hipèrbole de dicció del desig de possessió i de la inexhauribilitat del desig amorós quan el personatge, davant la reducció de la realitat a l'objecte amorós de Lídia, hi projecta les seues necessitats i essències, fins i tot la pròpia de la ingesta:

Però els ulls de Lídia no s'acabaven mai: vaig menjar-me'ls dues, deu, mil vegades, i si no em passava aquell desig tampoc els seus ulls no s'acabaven... fins que barroerament, en veure'ls més apassionats cada vegada, vaig agafar Lídia pel rostre, i cridant-la en veu alta no sé quant de temps, vaig menjar-me els seus llavis que em cremaren la boca com una mena de foc salvatge... (Trabal 1998a: 9-10)

D'altra banda, hem localitzat un exemple d'aquest segon tipus d'hipèrbole, la de pensament, quan Judit aclareix que el forat que té a les calces és en realitat un punt escorregut i el narrador expressa un pensament que és exagerat per a la situació comunicativa: «Quin so, quin so aquells mots! ¿Era per això que sobtadament els grills paraven llur crit?» (Trabal 1998a: 90); i també en el relat d'una de les accions que afecten Judita, la qual «no fa una hora que entrava a l'hivernacle xisclant desesperada, temerosa d'esdevenir orba, perquè un ocell, sense mirar a baix, li

enviava una cagaradeta petita petita a la vista» (Trabal 1998a: 101). L'ús del diminutiu i la repetició de l'adjectiu qualificatiu «petita» contrasta amb la reacció exagerada de Judita; també quan, per expressar l'èxit de l'exercici de caminar de costat, el narrador ens conta que Judita «s'havia esmerçat en tanta de manera que, saltant de costat, havia aconseguit rècords olímpics» (Trabal 1998a: 104). També podem llegir com a exageració l'evolució de les accions dels amants quan el narrador ens conta que «el nostre esperit [...] aprimava la nostra sensibilitat, els nostres desigs, les nostres iniciatives», de manera que, per demostrar-se tendresa, resolen «acariciar-nos amb la punta dels dits i encara només amb sotraguets elèctrics» (Trabal 1998a: 104).

e) Comparacions i metàfores iròniques

Niogret identifica com a comparacions i metàfores satíriques aquelles en què es descriu una realitat dins d'un món inferior i que «servent à exagérer les défauts de l'objet comparé» (2004: 74). En trobem un exemple quan el narrador, en retrobar-se amb Iaixa i viure-hi un moment d'èxtasi amb Lídia, apunta que «l'arc del violí ens havia esqueixat, i que els trossos de nosaltres que restaven tremolaven com penjarelles immaterials que, si haguéssim obert el balcó, el vent s'hauria emportat fins als estels (estrany trofeu de cursa de cintes capgirant l'ordre intern de les nostres pròpies naturaleses)» (Trabal 1998a: 38); o quan es dirigeix al narratori i li diu que «t'escric com si escrivís a un mort, com si et parlés interiorment, com si tingués davant el teu retrat emmarcat en la teva esquela» (Trabal 1998a: 75), en què s'accentua l'exageració escatològica fins a la concreció del retrat; o quan diu: «sento que em manca aire, que no puc més, que em fonc estúpidament com un bolado groc dins un bany maria de poniol o de til·la» (Trabal 1998a: 96).

A més, trobem un exemple de comparació hiperbòlica, aquella en què els atributs de la comparacions es porten a un nivell excessiu, quan el narrador, en menjar-se els ulls de Lídia, es veu a ell mateix «com un déu àvid d'ostres humanes, toves, flonges, humides de llàgrimes més àcides que l'aspror de les llimones...» (Trabal 1998a: 9), alhora que hi ha un oxímoron en identificar les «ostres» com a «humanes»; o quan el narrador descriu els ulls de Lídia a partir d'«aquell altre verd al contacte de la llimona acariciant» (Trabal 1998a: 9); o quan, en acariciar Lídia, el narrador afirma

que «la seva pell ressonava harmoniosament, com si aquella extremitud hagués vibrat sonorament com una corda d'arpa en “si” sostingut» (Trabal 1998a: 72).

Niogret identifica com a comparacions grotesques aquelles en què identifiquem «le comparant dans un domaine excessivement éloigné de celui du comparé» (2004: 78). Segons l'estudiós francès, aquest tipus de comparació presenten un desequilibri respecte d'un domini molt inferior al de l'objecte que es compara, «ce qui leur donne le caractère d'une parodie burlesque» (2004: 78). Trobem un exemple d'aquest tipus de comparació quan descriu dos caragols entortolligats com a imatge estúpida de la seua tragèdia, d'un tarannà molt més elevat: «havia mig aixafat la closca d'un cargol que, gairebé tot fora de casa seva, estava completament entortolligat amb un altre, estúpida imatge de la meua tragèdia, que encara em fa grinyolar les dents com si mastegués una llimona verda» (Trabal 1998a: 101).

4.4.2. Les ironies de situació

4.4.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí

Ja hem vist que D. C. Muecke (1978) identifica aquest tipus d'ironies sota el denominatiu d'«Irony of Events» i hi fa veure una inversió de la narració respecte d'allò que el lector preveia o considerava lògic que havia d'ocórrer.

Un exemple clar del tipus d'ironia del destí es desenvolupa arran de la resposta que el narrador fa a Lídia sobre l'existència de jueus al seu país: «No; al nostre país avorrim els jueus: nosaltres som pitjors que ells. Aquí no hi tindrien vida. Catalans i jueus només l'odi poden suscitar» (Trabal 1998a: 20). Aquesta opinió contrasta també amb la confessió de la vertadera identitat de Lídia en Judit, i el fet que aquesta siga jueva, un fet que ella no oblida i, fins i tot, li recorda: «T'he enganyat, i tu odies els de la meua raça» (Trabal 1998a: 85). La ironia, doncs, es planteja entre l'odi que el narrador manifesta pels jueus i l'amor declarat a Judit quan aquesta li confessa que és jueva: «Lídia, Lídunya, Lídotxka! Si sabessis com t'estimo! T'estimo més que mai! Més que abans, Lídia. Què em fa que siguis jueva? Em fas més feliç encara» (Trabal 1998a: 85).

D'altra banda, l'escena en què el narrador veu d'amagat el passaport de Lídia i aquesta s'enutja desemboca en unes declaracions per part del narrador que també hem de llegir des d'aquesta perspectiva de la ironia del destí: «¿Creus, que qualsevol cosa que hi trobés, podria fer que deixés d'estimar-te? ¿Podria canviar el nostre afecte? ¿Tens por per ventura de descobrir-me la veritat dels teus anys o de què sé jo de la teva vida? De tot això, tant se me'n dóna, tenint-te com et tinc al meu costat» (Trabal 1998a: 66). Aquestes paraules contrasten amb la revelació del nom real de Lídia, la qual cosa acaba estafent els lligams de la relació amorosa: «¿Quina culpa té Judit que Lídia s'hagi fos a les nostres mans? / Des d'aquella nit tristament memorable, insensiblement s'ha congriat al voltant nostre un oreig de tempesta, i més d'ensopiment que de tempesta» (Trabal 1998a: 93).

És el que ocorre també en una escena posterior a una baralla entre ambdós estimats, on Lídia intenta saber que l'amor del nostre protagonista per ella serà per sempre, un fet que com sabem a la fi de la novel·la no s'acompleix, precisament pel trencament d'expectatives dels esdeveniments que se succeeixen:

—No ens deixarem mai més, estimat?

—No, Lídunya. Mai més.

—M'estimaràs sempre?

—Sempre.

—I oi que no em faràs mai res?

—No, Lídia; t'estimo massa (Trabal 1998a: 61-62).

Trobem també un exemple d'ironia d'esdeveniments en l'oposició que el narrador presenta entre la idealitzada Lídia, descrita, ja ho sabem, a partir d'«aquells ulls verds», «aquell rostre xuclat per la febre», «l'ardència d'aquella carn tan fina» i «aquella boca tan tendra» (Trabal 1998a: 7) i la Judita vulgar amb què s'ha convertit la seua estimada, en una «diablessa montmartriana del vuit-cents» que «dorm enfundada en una camisa basquejant, llarguíssima, fins a genoll, i es cargola arbitràriament els cabells en petits manyocs» (Trabal 1998a: 93); fins al punt que, com sabem, acaba rebutjant-la: «Judita em fa fàstic» (Trabal 1998a: 99). El mateix ocorre quan el «paradís perdut», descrit com un espai idíl·lic en què viuen els dos amants, «voltats de flors», amb uns arbres que «ens serveixen de sostre i les flors d'envans, i una urna de

4. *La ironia en Judita*

crystal·l amplíssima, sense cap nosa, [que] ens empara els amorosiments vesperals» (Trabal 1998a: 77), es converteix en un paisatge lleig i hostil per al narrador: «Visc en una angúnia constant! Surto al jardí i em sembla que les flors neixen marcides, m'adono del pugó que es menja els rosers i de les formigues que empastifen els arbres. I quan reposo damunt els herbeis, algun escarabat o algun llagost ha de venir a fastiguejar-me» (Trabal 1998a: 101).

4.4.3. Les ironies del narrador

4.4.3.1. Altres recursos irònics del narrador

En l'apartat de les ironies del narrador a *L'home que es va perdre* hem estudiat aquells desajustaments del narrador envers els seus personatges a partir de l'ús de les funcions narratives i extranarratives. Ara bé, aquest joc irònic també es posa de manifest a través d'altres recursos en què el narrador s'allunya dels pensaments o dels sentiments dels seus personatges. Dins d'aquest camp, doncs, considerarem, en primer lloc, aquells casos en què la ironia es planteja a través de dues veus (la primera, que emet l'enunciat i una altra, que el jutja) que es confonen perquè només hi ha un emissor. Parlem, doncs, de casos d'ús de la ironia originada com a menció (Sperber i Wilson 1978), és a dir, l'aprovació irònica, l'eco irònic o els casos d'imitació del llenguatge, tots tres amb una intenció clara de burla (Niogret 2004: 81). Val a dir, però, que tot i que en ocasions les funcions del narrador poden fer servir altres recursos que podien ser interpretats dins d'aquest apartat, hem optat per analitzar-los en apartats diferents, amb l'objectiu de clarificar l'anàlisi.

En aquest apartat hem de considerar, en *Judita*, els casos d'imitació de la parla d'un personatge, els quals poden servir com a recurs irònic quan hom posa l'atenció en «la manière de parler de quelqu'un, si cette imitation a pour but d'en faire apparaître les défauts ou le ridicule» (Niogret 2004: 89). En *Judita*, trobem un cas en l'ús del diminutiu per part del narrador com a imitació dels denominadors «Juditeta» i «Abrahamet» proposats per Judit: «Escolta, Judita. ¿On anirem a parar, filleta meva?» (Trabal 1998a: 105); i també més endavant quan argumenta: «Evaporada la flama, ¿la cendra queda xopa de punyetetes? ¿Havia de decantar-se ara la

nostra vida a la recerca d'un paradiset on entretenir-se amb un cargol marí per sentir el mar, [...]?» (Trabal 1998a: 106). Aquest ús inusual del diminutiu en el narrador té una relació amb l'idiome escollit per la mateixa Judit. A més, en trobem un altre cas quan el narrador ens conta la nova evolució del nom de Judit a Judita: «estic espantat, terriblement espantat d'ençà que Judit ha descobert que li plau de sentir-se anomenada Judita. ¿Et faràs càrrec dels meus rodaments de cap cada vegada que, per fer-la feliç, he de cridar-la tan horriblement? Judita! ¿T'imagines el so d'aquesta combinació monstruosa de lletres? (Trabal 1998a: 96). Fins i tot, el narrador es veu amb dificultats per acabar de pronunciar el nom: «—Ju-di-t... no sé com fer la “a”» (Trabal 1998a: 96). Tanmateix, a partir d'aquest moment, el narrador deixarà d'identificar a la protagonista amb el nom de Judit i el substituirà pel de Judita, per ressaltar l'absurd de la tria.

4.5. *La paratextualitat*

Després d'estudiar les diferents ironies textuals, convé revisar un component paratextual, l'epígraf de Georg Simmel que encapçala la novel·la, el qual també és possible llegir des d'aquest punt de vista irònic.

Gérard Genette, al seu *Seuils* (2002), defineix l'epígraf com «une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre» i, tot seguit, especifica: «l'exergue est ici plutôt un *bord* d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a» (Genette 2002: 147).²⁹ Genette atribueix a l'epígraf quatre funcions possibles: comentari esclaridor o justificador del títol de l'obra literària; comentari indirecte del text al qual acompanya; una funció obliqua on «l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle [l'épigraphe] dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte» (Genette 2002: 161); i, finalment, el que l'estudiós francès anomena «l'effet-épigraphe», és a dir, una presència que permet donar prestigi o nivell de cultura a un escrit.

²⁹ La cursiva és de l'autor.

Més enllà de la simple idea d'afecció intel·lectual d'aquesta pràctica paratextual, hem de concebre l'epígraf com una estratègia intencionada d'inscripció de l'obra literària dins d'un àmbit de pensament o d'una línia de producció ideològica o estètica. A través d'aquesta relació, doncs, l'autor fa servir l'epígraf com a carta de presentació de la seua obra, la qual estableix un vincle d'afinitat amb un o diversos autors, o amb algun personatge, situació o idea defensada o criticada. D'acord amb Tiphaine Samoyault, doncs,

Le collage de la phrase au-dessus du texte, en ouverture, fait à la fois apparaître une séparation (grâce au blanc qui dissocie l'intertexte et le texte) et une réunion : le texte s'approprie les qualités, et le renom, d'un auteur ou d'un texte précédents, que ces derniers lui transmettent par effet de filiation : la place de l'épigraphe, en exergue au-dessus du texte, suggère la figure généalogique. La liaison se fait toujours par le sens mais elle peut être précise ou plus diffuse (Samoyault 2001: 47).

Tanmateix, segons alguns estudiosos, l'epígraf va més enllà de la relació entre dos textos. En efecte, l'ús de l'epígraf permet a l'autor distanciar-se també del sentit original, situar-lo fora del context primigeni i usar-lo com un model susceptible de ser subvertit o desmuntat, la qual cosa permet entendre l'epígraf amb un abast paròdic:

L'épigraphe est particulièrement appropriée à la parodie, car elle fonctionne de la même manière ; elle cite aussi une autre œuvre dans un contexte différent et donne à cette citation une nouvelle signification en rapport avec l'histoire qu'elle introduit. Séparée du texte et mise en évidence distinctement à son début, l'épigraphe signale un désaccord entre l'autorité littéraire citée et l'œuvre qui suit, tout en engageant une relation entre elles, exactement comme la parodie à l'égard du texte parodié. [...] Et, comme avec la parodie, la signification particulière de la citation en épigraphe dépend de la relation avec son nouveau contexte (Hannoosh 1994: 61).

En el cas de *Judita*, i segons la descripció que estableix Genette per a aquest tipus de paratext, estem al davant d'un epígraf al·lògraf, és a dir, «attribuée à un auteur qui n'est pas celui de l'œuvre» (Genette 2002: 154), i autèntic, perquè

l'atribució del fragment a l'autor és verídica. Més concretament, l'epígraf que acompanya aquesta novel·la de Trabal remet a un fragment d'un dels articles que s'inclou en el tractat del filòsof i sociòleg alemany Georg Simmel *Philosophische Kultur* (1911), «Die Koketterie» («Filosofia de la coqueteria») (Simmel 2007: 53-69 [1911: 95-115]). El text, traduït al català, diu el següent:

Per a moltes naturaleses tendres i sensibles —que de cap manera han d'ésser frígides o de sentits camusos— el bes i fins tan sols la mera consciència de l'amor correspost, superen tots els gaudis eròtics de caràcter, per dir-ho així, substancial. JORDI Simmel (Trabal 1998a: 4).³⁰

Dolors Oller, al pròleg de *Judita* en l'edició de 1977, a partir del sentit original atorgat a aquest epígraf «sobre les delícies que pot reportar un amor realitzat només intel·lectualment o, com a màxim, a través del més idealitzat dels contactes amorosos: el bes» (Oller 1977: 13), interpreta la novel·la de Trabal com una proposta que

desdiu tota possibilitat d'èxit d'un amor com el que preconitza l'epígraf de Simmel. És a dir, que un idil·li tancat en ell mateix, entre dues persones que han perdut la noció d'elles mateixes i de la realitat que les volta, només pot conduir al fracàs més estrepitos i de la manera més sorprenent i arbitrària (Oller 1977: 16).

En efecte, la novel·la de Trabal es desenvolupa sota una desmitificació paròdica de la proposta del sociòleg alemany. Convé recordar, en aquest punt, que la bellesa i la idealització dels motius i circumstàncies que, en darrera instància, donen sentit a l'experiència amorosa, construïts sobre les bases d'un «món immaterial» (Trabal 1998a: 54) són insuficients davant d'una realitat que, inevitablement, s'imposa. L'obvietat —en termes d'objectivitat— d'aquest procés irreversible desfà, doncs, el «misteri» i, com apunta Maria Dasca, els amants se n'adonen que «no han assolit una identitat en l'assimilació en l'altre, sinó que han acabat representant una fal·làcia d'una realitat d'artifici» (Dasca 2005: 70). L'ús de l'epígraf de Simmel té,

³⁰ Segons sembla, Simmel era un escriptor de referència per al Grup. Joan Oliver, al *Diari de Sabadell* del 13 d'octubre de 1926, escriu: «Diu Jordi Simmel: Per a moltes naturaleses tendres i sensibles —i això no vol dir que sien frígides o de sentits esmussats— el bes i àdhuc la simple consciència de l'amor reeixit superen tots els plaers eròtics de caràcter, podríem dir, substancial».

doncs, en la mesura que pot ser considerat una clau de lectura de la novel·la, un efecte clarament irònic perquè Trabal subverteix el caràcter d'autoritat que hom reserva a aquesta pràctica paratextual i, en contra de la proposta del sociòleg alemany, fa veure que aquesta interpretació de l'amor no és possible o, almenys, no garanteix l'èxit; ans al contrari, el narrador de *Judita*, en descobrir l'entramat fictici dins del qual s'ha desenvolupat la seua pròpia experiència vital, decideix «abandonar un món impossible que potser m'havia fet il·lusionar absurdament» (Trabal 1998a: 63), la qual cosa duu aparellada, com sabem, una progressiva transformació de l'amant en un objecte banalitzat que acaba posseint completament; un amor que queda reduït, precisament, a aquells «gaudis eròtics de caràcter [...] substancial» que, al capdavall, encaminen els protagonistes a un procés irreversible de devaluació humana que acabarà en el moment que el narrador acabe amb Judita i, així, també amb la novel·la.

El segon recurs paratextual amb caràcter irònic, a través del qual Trabal evidencia l'estratègia ficcional i la condició de ficció de la novel·la, és el peu de pàgina identificat com a «nota de l'autor» que ja ha estat tractat per Simbor (2013a: 258). L'esmentat paratext apareix al moment en què el narrador descriu al seu «estimat amic» els canvis que està experimentant la relació amorosa amb Lídia. En relació a aquest punt, és necessari recordar l'aportació d'Armand Obiols sobre la capacitat de la novel·la d'organitzar el món i, més encara, de les diferències que hom pot trobar entre la realitat i la ficció. Concretament, ens referim a la diferència que Obiols, basant-se en l'aportació de Forster en *Aspectes de la novel·la*, fa entre l'*Homo fictius* i l'*Homo sapiens*, això és, entre l'home propi de la ficció, enamorat, «ociós, que dorm poc, que es nodreix d'una manera màgica i que esmerça una quantitat incalculable d'hores en consideracions sobre els seus sentiments i sobre els sentiments que desvetlla en els altres» i l'ésser humà, preocupat bàsicament per «la nutrició i el son» (Obiols 1928b: 519). És per això que el protagonista de *Judita*, conscient d'aquesta transformació, remarca com a important el fet de «devorar afanyosament el que abans no engolíem en una setmana». La presència d'aquesta oració és el que provoca la inclusió de la referida nota d'autor, que diu: «*Nota de l'autor*. Això és absurd, però no he volgut llevar-ho, perquè m'he imposat de guardar una gran fidelitat en la transcripció» (Trabal 1998a: 90).

En efecte, si seguim la definició que Genette dóna a aquest tipus de paratext, es tracta d'«un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard soit en référence à ce segment» (Genette 2002: 321). Més encara, i d'acord amb la proposta de Simbor (2013a: 258), considerem que es tracta d'una nota auctorial denegativa ficcional o pseudoeditorial, és a dir, una nota en què «l'auteur se présente ici en éditeur, responsable dans le détail de l'établissement et de la régie du texte qu'il prétend avoir pris ou reçu en charge» (Genette 2002: 342). A més, és auctorial perquè és realment o pretesament escrita per l'autor; denegativa, perquè donem a l'autor real aquest caràcter de compilador o editor; i ficcional entès, com diu l'estudiós francès, en un sentit «ludique [...], en ce sens que l'statut prétendu de leur destinataire ne demande pas vraiment, ou pas durablement à être pris au sérieux» (Genette 2002: 280-281). D'aquesta manera, hom pretén donar la impressió al lector que està rebent directament les confessions del redactor de les epístoles, com «una altra prova de la seua sinceritat i veridicitat» (Simbor 2013a: 120-121).

Ara bé, si com també apunta Genette, l'ús d'aquest tipus de notes és reservat a explicar «les lacunes supposées, les suppressions ou restitutions qu'ils assument, éclaircissent les allusions, référencent les citations, assurent par renvois et annonces la perception de la cohérence du texte, dans une attitude qui est évidemment une simulation de commentaire allographe» (Genette 2002: 342), resulta oportú interpretar aquesta «nota de l'autor» de *Judita* des d'aquesta perspectiva metaficcional, sobretot si tenim en compte l'apunt de Genette en afirmar que «les notes fictionnelles, sous les couvert d'une simulation plus ou moins satirique de paratexte, contribuent à la fiction du texte» (Genette 2002: 345). Aquesta intrusió d'un suposat «autor» en el text per remarcar que la relació entre el text i la circumstància descrita pel narrador és «absurda» posa en dubte el grau de veritat del text que estem llegit; un text, recordem-ho, regit per la veridicitat i sinceritat atribuïdes al gènere epistolar.

4.6. *La metaficció*

En l'apartat dedicat a analitzar la presència d'aquest mecanisme irònic en *L'home que es va perdre* ja hem acotat el significat d'acord amb les contribucions que, en diferents

moments, havien fet estudiosos de la matèria com Linda Hutcheon (1985a [1980]), Margaret A. Rose (2000 [1993]), Patricia Waugh (1980) o Pere Ballart (1994) i, a més, hi hem afegit les darreres aportacions que, al respecte, han anat elaborat els membres del Grup de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de València, de manera que ara convé recordar, només algun dels aspectes més essencials que poden ajudar a l'ús que se'n fa a *Judita*.

Ja hem apuntat anteriorment l'ús de les tècniques metaficcional per part de Trabal, que el defineixen com «un dels escriptors que, abans del *boom* metaficcional, més i més profundament es va endinsar pels nous camins de la metanovel·la o novel·la autoreferencial» (Simbor 2013a: 254). En el cas de *Judita*, hi ha dos elements que apareixen com a clars recursos metaficcional: d'una banda, la transgressió efectiva de les convencions del gènere epistolar al qual s'adscriu la novel·la en explicitar-ne les característiques, els recursos i les estratègies que les deixen al descobert; d'una altra, les intrusions de l'autor real per fer comentaris sobre la pròpia narració i, així, desvetllar el caràcter ficcional de la proposta.

Per analitzar el primer procediment metaficcional, això és, el que posa de manifest el desvetllament del mecanisme de construcció la novel·la, comptem amb l'aportació que en fa Maria Dasca (2005), sobretot en relació a la «pretesa identificació realitat-ficció» (Dasca 2005: 63), a través de la qual, el narrador «evidencia la capacitat manipuladora de la literatura i demostra la impossibilitat de la fugida», alhora que «posa en quarantena les convencions del gènere epistolar» (Dasca 2005: 70). En efecte, si entenem la novel·la epistolar, com ho fa Frédéric Calas, com «un roman où l'action se fait par les lettres et pas seulement un roman où les lettres servent de cadre au récit de l'action» (Calas 1996: 23), *Judita* no es regeix per aquesta convenció; ans al contrari, fa servir les tècniques pròpies del gènere (to confessional, destinatari identificat com a «estimat amic», funció fàtica d'alguns missatges) únicament com a marc per al seu autèntic objectiu, que és deixar al descobert l'artifici de la ficció, sense que les cartes tinguin part en la construcció de l'acció. En efecte, malgrat que està formada per disset cartes independents que, en tots els casos, són escrites per un narrador extra-homodiegètic que s'adreça a un narratori desconegut, *Judita*, des de la perspectiva del gènere epistolar se situaria en la frontera del gènere, en la modalitat que Calas denomina carta-memòries (1996: 43-47).

Com recorda Vicent Simbor en parlar del model de novel·la epistolar de Llorenç Villalonga,

contra el descrèdit de les novel·les heretades, les novel·les epistolars s'oferien com una crònica verídica dels fets, contats amb la sinceritat de la confessió íntima mitjançant la carta. [...] Hi ha tot un esforç per eliminar del primer pla l'autor, substituït per aquest més neutre «editor», o simple recopilador (en algun cas, també seleccionador), de tal manera que no hi ha cap autor o delegat seu en forma de narrador superior per damunt de la veu o de les veus dels responsables. Es pretén donar la impressió que el lector rep directament les confessions dels redactors de les cartes, com un material en brut, una altra prova de la seua sinceritat i veridicitat (Simbor 2013*b*: 120-121).

En efecte, si el gènere epistolar atorga al subjecte que parla un cert grau de veridicitat i sinceritat en allò que narra, el narrador de *Judita* es presenta, en canvi, com apunta Simbor (2013*a*: 258), com un narrador molt poc fiable des d'aquesta il·lusió realista que suposa el gènere epistolar. Un exemple d'això que diem el trobem quan, en descriure el «paradís de somni» en què viu al costat de Lídia, convertida ja en Judita, ens conta que «fa pocs dies vaig saludar una fada quan sortia del bany» (Trabal 1998*a*: 97); o quan, en ser al costat d'ella, confessa que «el meu esperit, encara no la veu, fuig de mi i m'hi deixa, i se'n burla» (Trabal 1998*a*: 99). Fins i tot, el narrador s'atribueix una capacitat de volar gens extraordinària, sota el seu punt de vista, que els permet pujar als estels i arribar a la Via Làctia, «damunt la qual hem fet i refet inacabables passejades, sentint aquell sorollet voluptuós del trepig que fa un garraguec com si hom caminés per sobre una estesa de cagaferro brillant, els reflexos del qual enlluernen...» (Trabal 1998*a*: 78). De la mateixa manera, resulta poc convincent que Judita desaparega precisament perquè en un d'aquests vols «va fer un pet com un gla i va quedar a trossos» (Trabal 1998*a*: 108). La desaparició de Judita, per la manera en què es fa efectiva, així com la resta d'elements inversemblants, entren necessàriament en conflicte amb el grau de sinceritat que hom atribueix al narrador prototípic del gènere epistolar i, doncs, planteja la possibilitat

d'entendre les cartes com una ficció o instauren el dubte sobre el grau de fiabilitat del narrador.³¹

Un altre recurs de caràcter metaficcional en la novel·la, a través del qual es posa de manifest el caràcter ficcional del text literari, és el que relaciona algun dels aspectes narratius amb les tècniques cinematogràfiques de la novel·la i que, novament, ha estat referit pels estudiosos de l'obra de Trabal (Oller 1973: 40; Balaguer 2005: 47-48; Simbor 2013a: 257). Un dels exemples més notables d'aquesta inclinació de l'escriptor sabadellenc pel cinema, que assoleix un caràcter metaficcional (precisament pel fet d'explicitar-ne la finalitat narrativa), és el que fa veure «els dos amants de Josep Carner» com «dues figures cinematogràfiques en els vidres del balcó, petita tela vívida damunt la qual el nostre film reflectia les imatges d'una ordenada imaginació seguint paral·leles» (Trabal 1998a: 37); i també quan descriu el passat com «uns temps que veiem en un desenfocament tan artístic!» (Trabal 1998a: 95).

Finalment, cal esmentar un darrer recurs metaficcional que recorre *Judita*, la introducció de personatges històrics de la vida real dins l'univers de ficció. La inclusió d'aquests referents és, en efecte, una tècnica de la novel·la de caire realista perquè «augmenta la confiança del lector en la veridicitat de la història contada i en la validesa del missatge» (Simbor 2013a: 257). En el cas de *Judita*, l'ús d'aquest mecanisme adquireix necessàriament un caire metaficcional, sobretot si tenim en compte que la presència d'aquests personatges històrics (hi trobem Francesc Domingo, Josep Carner, Nicolai Rimsky-Kórsakov, Antonín Dvořák, Alex Szymanovsky, Jean Auguste Ingres, Francesco Petrarca, Wolfgang A. Mozart, Franz Schubert o Robert Gerhard) es barreja amb la narració de fets inversemblants des d'un codi de versemblança realista.

D'acord amb el que planteja Carmen Quesada, l'ús d'aquesta sèrie de recursos, de fort component metaficcional en la novel·la, «más que reivindicar la realidad del mundo ficcional [...] tienden a sembrar la semilla de la duda acerca de la propia realidad, insinuando una factible ficcionalidad del mundo que habitamos que nuestros sentidos se empeñan en negar» (2009: 57). A través de la metaficció, Trabal

³¹ Segons apunta Josep Massot i Muntaner (1996: 454), la censura espanyola va prohibir la reimpressió de *Judita* dins *l'Antologia de prosistes catalans (1850-1950)* de Joan Triadú l'any 1951. Els censors, però, ho van desestimar i van considerar Trabal «al parecer un rojo exiliado en Chile» (Manent 1999: 176). La raó esgrimida pels censors, segons el mateix Triadú, és perquè van prendre «per escatològica la frase final que diu que Judita “va fer un pet com una gla”» (Triadú 2003: 15; Calders i Triadú 2009: 270).

construeix un model novel·lístic innovador que interpreta la ficció com una organització artificial de la realitat i ho fa a través de tècniques i recursos que, d'una banda, invaliden la funcionalitat del gènere epistolar i, d'una altra, reflexionen sobre la funció del narrador i el seu paper en la reconstrucció dels fets que conta.

4.7. *La intertextualitat*

Genette defineix la intertextualitat com «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre» (1992: 8). Des d'aquesta perspectiva teòrica, l'estudiós francès distingeix entre la citació (marcada amb cometes, amb o sense referència explícita), el plagi i l'al·lusió. En la mesura que la intertextualitat, tal com l'entén Genette, posa de manifest la relació directa d'un text amb altres textos i estableix una nova relació amb la consciència creativa, autoconscient, podem interpretar-lo també com un recurs lligat a la metaficció. A més, tot i que qualsevol intertextualitat pot ser entesa com a hipertextualitat, distingirem com a intertextuals, com fa Genette (1992: 18), aquelles en què la citació esdevinga «une pratique littéraire définie, évidemment transcendante à chacune de ses performances, et qui a ses caractères généraux». En el cas de *Judita*, el joc intertextual s'estableix amb el poeta Josep Carner, l'escriptor que s'encarregà, recordem-ho, d'avaluar *L'any que ve* (1925), la primera experiència literària de Trabal amb el Grup de Sabadell. La citació es localitza en la carta VI, quan el narrador planteja a Lídia la possibilitat de fer una cançó dels versos d'un poema de Carner: «Nus eren dos amants vora la mar serena...». Aquest text s'inclou dins del recull *La inútil ofrena* (1924), un text que Dolors Oller ha volgut veure com «idea inspiradora de la novel·la» i més encara, com una referència explícita al caràcter «frustrant» que experimenta el protagonista en enamorar-se de Lídia (Oller 1977: 16). Reproduïm, doncs, el sonet de Carner:

Nus, eren dos amants vora la mar serena.
Venia la tardor i l'ombra queia als plans.
El vent va fê un xiulet saltant per la carena
i un remolí de fulles tirà contra els amants.

Espaordits els dos van aixecar les mans;
Un fuet glacial els flagel·là l'esquena;
llur boca és tota pols, llur cor es desalena
i són de coloraina vestits, com mendicants.

Lluí dins les parpelles dels dos una ira estranya.
Ja finava la llum del cim de la muntanya.
Van enlletgir-se, van envellir, matussers.

Rancuniosament bescanviaren blasmes.
I la nit sense estels engolí llurs fantasmes.
Perduts entre la fosca no es van trobar mai més (Carner 1924: 228).

El to desolat a través del qual el jo poètic construeix aquesta història amorosa i la impossibilitat de reciprocitat en l'estima d'aquests amants irats estableix, en efecte, una relació amb l'argument de *Judita*, el qual és interpretat per Oller com una «realització del desig amorós» que, en darrera instància «és sempre un fracàs» (Oller 1977: 16). Per això, el narrador de *Judita* estableix una projecció entre la seua història d'amor amb Lídia i el poema del príncep dels poetes i acaba imaginant «els dos amants de Josep Carner», ja ho sabem, com «dues figures cinematogràfiques en els vidres del balcó, petita tela vívida damunt la qual el nostre film reflectia les imatges d'una ordenada imaginació seguint paral·leles» (Trabal 1998a: 37).

El segon exemple d'aquesta relació intertextual amb textos de Carner, que ja ha estat apuntat per Vicent Simbor (2013a: 257), fa referència a la citació d'un fragment de l'últim vers de la primera estrofa del poema «Cal·lídia i els préssecs» (Carner 1997: 67), del poemari *Els fruits saborosos* (1906), ara sense especificar-ne l'autoria: «Judita m'aclarí la mirada amb la suavitat del seu pit, com aquells préssecs de Cal·lídia, “arrodonit amb pausa”» (Trabal 1998a: 106).

Encara és possible identificar un exemple més que reforça a aquesta relació entre *Judita* i l'obra de Carner, concretament al poemari *Els fruits saborosos* (1906). En aquest cas, parlem d'una al·lusió i es localitza en la carta XIII, just en el moment en què Iaixa apareix per lliurar a Lídia el tub de carmí que més endavant ha de reve-

lar la seua vertadera identitat. L'aparició d'aquests objectes en l'espai paradisiac en què viuen Lídia i el seu amant és vista de seguida pel seu narrador com una amenaça que pot desestabilitzar les seues emocions. Per això, en referir-se a la beguda alcohòlica, ens confessa que «el vodka és ben infecte per als que coneixen el gust de les fruites saboroses» (Trabal 1998a: 81). Sobre l'ús d'aquesta forma en femení plural, podem apuntar el fet que l'any 1904, Carner va rebre el premi de l'Englantina d'Or dels Jocs Florals de Mallorca amb un recull titulat *Les fruites saboroses* (sic), el qual inclou quatre poemes que trobarem amb variants a la primera edició d'*Els fruits saborosos* (1904a: 51-54); aquell mateix any 1904, Joaquim Font i Farga, secretari dels Jocs Florals de Girona, en fer-ne la memòria i referint-se als poemes presentats al premi de la Flor Natural, digué: «És just fer menció honorífica d'algunes composicions dignes de premis que el jurat ab vertader disgust ha hagut de dexarles sense. Són: *Les fruites saboroses...*» (1904b: 17), l'autor de les quals hem de suposar que també era Carner. Aquests fets obren una hipòtesi a considerar que l'al·lusió de *Judita* fa referència a aquest títol primigeni del poemari carnerià.

4.8. *Les relacions hipertextuals*

En l'apartat dedicat a presentar el corpus teòric a partir del qual enfocarem l'anàlisi de les relacions hipertextuals i, més detingudament, en estudiar la paròdia i el pastitx de *L'home que es va perdre*, ja hem apuntat quines han estat les principals línies teòriques a l'entorn d'aquests dos recursos literaris. Recordem, però, que Genette distingeix sis modalitats de pràctiques hipertextuals segons les diferents combinacions entre els dos tipus de relació (transformació i imitació) i els tres tipus de règims (lúdic, satíric i seriós). La diferència essencial entre transformació i imitació és que la primera opera necessàriament sobre una obra concreta i la imitació ho fa sobre gèneres i estils. Les sis modalitats hipertextuals són el resultat d'aquestes combinacions: paròdia o transformació lúdica, *travestissement* o transformació satírica, transposició o transformació seriosa, pastitx o imitació lúdica, *charge* o imitació satírica i *forgerie* o imitació seriosa.

4. La ironia en Judita

4.8.1. La paròdia de *Nadja*, d'André Breton

Vist des de la perspectiva paròdica, *Judita* és una transformació semàntica amb transposició diegètica i pragmàtica de la novel·la *Nadja* d'André Breton, això és, una novel·la que segueix en línies generals l'acció i el desenvolupament dels esdeveniments però amb un canvi de marc diegètic que també inclou una distinció en el nom dels personatges i, doncs, en llur identitat (Genette 1992: 292-293). Com apunta Maria Dasca (2005), existeix una relació directa entre l'obra de Trabal i els plantejaments que l'escriptor francès va desenvolupar a través de *Nadja*, una novel·la autobiogràfica publicada a París el 1928, ja que es tracta d'«un llibre clau del posicionament estètic i ideològic de l'*amour fou*, que serveix de *summa* funcional de bona part dels principis que, al marge de propostes doctrinals concretes, havien esdevingut propagadors de la imatge de l'experiència surrealista» (Dasca 2005: 62). Trabal, connectat amb aquesta temptativa avantguardista francesa, construeix el personatge de Lídia com una projecció de la Nadja bretoniana.

Un dels elements que estableix una connexió les dues novel·les és la relació que existeix entre els noms i la identitat de la protagonista. En el cas treballià, el primer dels noms amb què identifiquem la protagonista de *Judita*, el de Lídia, el coneixem només començar la novel·la: «El seu nom va sonar alegrement [el d'Iaixa], i, de seguida, un altre nom va esgarriar la meua orella: “Lídia”» (Trabal 1998a: 5). Jordi Pinell, a *Francesc Trabal i les seves novel·les*, malgrat que volia veure en la tria dels noms i cognoms del conjunt de les propostes narratives de Trabal una «capacitat descriptiva de “signes de personalitat”» (1983: 57), en parlar de Lídia, només remarca que es tracta del nom d'una «noia deliciosa» que «desapareix» per deixar pas a l'altre denominatiu, el de Judit, però no hi atribuïa cap efecte destacable. Tanmateix, assumia el fet que la presència dels noms de dos dels personatges (Lídia-Judit i Iaixa) responia a una voluntat de l'autor per posar de manifest «un esdeveniment fora del món», una història d'amor que «sorgia i moria sense prendre contacte amb la realitat quotidiana de la gent que els era potser més a la vora», sense justificar, però, les raons d'aquest argument.

La novel·la de Breton, per una altra banda, narra des de la perspectiva d'un narrador extra-homodiegètic, els fets esdevinguts durant nou dies entre ell (el

nom del qual se'ns revela d'una manera indirecta) i una jove amb qui es troba i que es fa anomenar Nadja. L'obra s'estructura en tres parts: la primera, que s'obre amb l'interrogant «Qui suis-je?» (Breton 1998: 11), és una narració d'anècdotes i impressions insignificants de la vida quotidiana a través de les quals el narrador creu que és possible extraure un aprenentatge més intens, ja que «la personne de l'auteur, en proie aux menus faits de la vie courante, s'exprime en toute indépendance, d'une manière souvent si distinctive» (Breton 1998: 13); la segona narra la relació tempestuosament amorosa entre el protagonista i Nadja durant nou dies, des del 4 fins el 13 d'octubre de 1926. Finalment, en la darrera part, la veu narrativa enceta una reflexió a l'entorn de l'interès real d'aquesta relació amorosa, que acaba quan aquesta embogeix i el protagonista celebra la seua nova passió amorosa amb Suzanne Muzard, una jove qui «est substituée aux formes qui [lui] étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment» (Breton 1998: 158).

Ara bé, en ambdós casos, aquest primer nom es tracta d'una assignació falsa. En la novel·la de Breton, sabem que *Nadja* és en realitat una autoassignació de la protagonista per amagar el seu nom real; per tant, es tracta d'un nom «qu'elle s'est choisi: "Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement"» (Breton 1998: 66). Aquesta situació ve corroborada per dos moments de la novel·la, en què la protagonista és identificada amb un nom diferent: en un passatge concret de la novel·la, un personatge l'anomena Lena «en souvenir de sa fille» (Breton 1998: 73) i, només unes pàgines més endavant, en reproduir la conversa que manté amb un agent de policia i recordar la conversa en estil directe, l'autoritat es dirigeix a ella amb l'apel·latiu de «mademoiselle D.», cognom que ella accepta com a propi identificador seu (Breton 1998: 92).

Si tornem a la novel·la trabaliana, en la carta XII, el narrador adverteix el receptor de les epístoles del canvi substancial que s'opera en la seua estimada:

Potser encara una lletra teva tindria la virtut de sotraguejar-me prou intensament per a fer-me tornar al teu món. Però fins això veig difícil tenint com tinc Judit tan a la vora...

I et parlo de Judit, i pensaràs que deliro. És cert: tu no saps qui és, encara, Judit (Trabal 1998a: 76).

Més endavant, ens narra la successió d'esdeveniments encadenats que el fan sospitar que Lídia amaga quelcom arran d'un pintallavis que Iaixa li porta a l'illa idíl·lica on viuen els dos amants:

Lídia es vestí de solemnitat (un collar de flors enjoiava la seva nuesa), i es pintà els llavis ferotgement (com les vostres dones salvatges). I encara volgué que amb la meva fúria contribuís a envermellir-los. Tenint el tub de carmí a la mà, vaig adonar-me que en l'or del petit estoig hi havia lletres gravades... I aquestes lletres formaven un nom: JUDIT.

— Lídia, has vist?

I Lídotxka m'arravatà aquell fòtil sobtadament. Els ulls seus em feren recular tan enrera que un instant ressuscitaren dintre meu records que havia cregut ben esborrats.

¿Què suscitava en Lídia aquelles lletres, aquell nom? (Trabal 1998a: 82)

Tot seguit, Lídia confessa al seu amant que «jo no sóc qui et penses. T'he enganyat» (Trabal 1998a: 84). Aleshores, li comunica que és jueva i pel plor «ines-troncable» d'ella, el nostre protagonista endevina que ella és també la persona que s'amaga rere el nom del tub de carmí:

I em vingué al pensament aquell tub de Coty que poc abans em revelava un nom en lletres d'or:

— Judit! Ets tu, Judit?

I Lídia premia el cap sobre el meu pit i sanglotava per no sabia quin misteri.

— Judit! Oh, Judit! Quina nova felicitat m'ofrenes! Si Lídia ja era tan bell, com és bonic aquest teu nom. Judit, Judit, Judit, Judit... (Trabal 1998a: 85)

Un altre element que posa en relació ambdues novel·les, *Judita* i *Nadja*, és el fet que ambdues comparteixen un nom rus. Com sabem, en el cas de la novel·la francesa, es tracta d'un nom rus que la mateixa protagonista tria «parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement'» (Breton 1998: 66).

D'una altra banda, la tria de la identitat russa de Lídia s'ha de posar necessàriament en relació amb la tradició literària russa, present en el circuit crític i literari del moment, un aspecte que desenvoluparem amb més deteniment en

l'apartat de pastitx, precisament pel marc d'actuació que aquesta pràctica hipertextual té en estils i gèneres, i no pas sobre obres concretes, segons Genette (1992). Tanmateix, volem apuntar ara alguns exemples més d'aquesta inclinació de la novel·la per la cultura d'origen rus, com per exemple, la referència a alguns referents literaris específics:

Sovint em parlava de Kuprin i de Txèkhov, i em recità petits poemes russos, dels quals jo no comprenia sinó la poesia melodiosa. Una vegada em mirà somrient, però somrient d'una manera joiosa, diàfana, de la manera que hom mira el mar des de dalt d'una serralada en descobrir-lo. I immediatament digué:

«Ia tiebià lublú»

[...]

Després, encara: *«Ia tiebià lublú...»* I amb una veu apagada, profunda, vacil·lant, m'explicava la traducció: «Jo t'estimo» (Trabal 1998a: 17-18).

Un altre dels elements que argumenta aquesta aportació de la novel·la és el seguit de derivacions que el protagonista desenvoluparà en les diferents fases d'enamorament, les quals passen d'anomenar-la simplement com a Lídia a fer-ho, més endavant, amb l'ús de diminutius típicament russos en dir-li «Lídia, Lídotxka, Lídunya, Lídok» (Trabal 1998a: 10).

Fins i tot, és possible establir també una relació entre el nom i la relació que s'estableix entre el narrador i la dona. En efecte, per construir el personatge femení de Nadja, Breton ho fa des d'una mirada íntimament relacionada amb allò incert, misteriós, en la mesura que el narrador la descriu físicament dibuixant única-ment una idea de la seua imatge. Primer, quan el narrador la descriu com una jove que «très mystérieusement, et, dirai-je, comme *en connaissance de cause*, bien qu'alors je n'en puisse rien croire» (Breton 1998: 64), que actua «contrairement à l'ordinaire» (Breton 1998: 76).³² D'ací, doncs, que el narrador observe Nadja com una malalta («Que crains-tu? Tu me crois très malade, n'est-ce pas? Je ne suis pas malade» (Breton 1998: 87) o algú que ha perdut els referents de la realitat («“Qui êtes-vous?” Et elle, sans hésiter: “Je suis l'âme errante”») (Breton 1998: 71) i, en recordar-la, ho fa en uns termes allunyats del que ell interpreta com a lògic:

³² La cursiva és de l'autor.

J'avais, depuis assez longtemps, cessé de m'entendre avec Nadja. À vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence. Elle avait choisi une fois pour toutes de n'en tenir aucun compte, de se désintéresser de l'heure, de ne faire aucune différence entre les propos oiseux qu'il lui arrivait de tenir et les autres qui m'importaient tant, de ne se soucier en rien de mes dispositions passagères et de la plus ou moins grande difficulté que j'avais à lui passer ses pires distractions. [...] Il ne pouvait guère en être autrement, à considérer le monde qui était celui de Nadja, et où tout prenait si vite l'apparence de la montée et de la chute (Breton 1998: 134-135).

En el cas de *Judita*, també és possible trobar una interpretació de Lídia des d'aquesta mirada tèrbola que, d'entrada, inquieta el narrador. Una descripció que, val a dir-ho, com ho hem vist també en *Nadja*, se centra en la mirada: «Els ulls de Lídia llançaven reflexos de misteri, la seva ànima sobreeixia per la seva vista, semblava imminent el seu naufragi entre les aigües misterioses dels seus ulls» (Trabal 1998a: 7). A mesura que avança el relat i el narrador s'incomode de les reaccions d'aquesta Lídia, apareixerà també aquesta consideració negativa de l'estimada que, com en el cas de *Nadja*, veurà Lídia com una boja; una actitud que, com veurem més endavant, enllaça directament amb el tema surrealista de l'*amour fou*: «¿Com podia jo trobar-me sinó grotesc en aquella galeria, acompanyant una noia malalta, amb la qual era follia de fer una amistat, que després hauria d'esfullar-se, així que l'airet de la convalescència acabés d'enfortir?» (Trabal 1998a: 43). Una circumstància que, fins i tot, arriba a afectar el mateix emissor de les cartes, el qual, arribat el moment oportú, no dubta a confessar-ho:

El fet de trobar-me lligat amb una dona d'una manera tan íntima, tan excepcionalment forta, a causa dels dies que ens calgué passar junts damunt un llit amarat de febre, produí un trasbals tan extraordinari al meu sistema sensitiu que vaig sofrir els efectes d'un vertigen contra el qual la naturalesa humana no pot oferir cap resistència (Trabal 1998a: 55).

Ambdós narradors, el bretonià i el trabalià, existeixen gràcies a les seues respectives amants, en una experiència onírica que, com sabem, desemboca en una nova realitat que, més que allunyar-los, provoca un estat de dependència:

rien de tout cela, rien de ce qui constitue pour moi ma lumière propre, n'a été oublié. Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe? Sous quelle latitude pouvions-nous bien être, livrés ainsi à la fureur des symboles, en proie au démon de l'analogie, objet que nous nous voyions de démarches ultimes, d'attentions singulières, spéciales? (Breton 1998: 111).

Un passatge que recorda també les tribulacions que el protagonista trabalià sent en veure's atrapat literalment per la presència de Lídia:

¿Com podria explicar-te minuciosament, dia per dia, setmana per setmana, com ha passat tot aquest temps, si, de fet, no ha passat? ¿Si per a nosaltres no existeix el temps ni l'espai? No sabem ben bé si hem viscut ni si vivim. No sabem res, no recordem res ben bé, no es esperem res. ¿No t'he dit que els nostres sentits han fugit de nosaltres? (Trabal 1998a: 78)

Un altre dels elements que comparteixen ambdues novel·les és la tria de la ciutat de París com a refugi. La protagonista de la novel·la de Breton ha hagut de fugir de la ciutat on va nàixer, Lille, arran d'una relació amorosa anterior frustrada, i es refugia a París. En la novel·la de Trabal, és la mateixa Lídia qui ho explica al seu amant:

Les derivacions de les lluites internes de Rússia ens portaren, al capdavall, a sortir de la nostra terra. [...] Jo, [...] vaig poder arribar a París, on mai no havia imaginat que fos possible de trobar una nova atracció de la vida, tan inesperada, tan suggestiva, tan potent. I la música ens ha estat un conhort (Trabal 1998a: 31).

Ja hem vist que *Judita* està construïda com una relació de disset cartes escrites pel protagonista i adreçades a un narratori no identificat sobre la relació amorosa que l'implica amb una jove que inicialment coneixem amb el nom de Lídia però que més endavant sabem que s'anomena Judit. Aquest fenomen, essencial en la no-

vel·la, també ens permet veure *Judita* com una proposta construïda a partir de la concepció surrealista de l'amor i del desig com a instruments mitjançant els quals era possible accedir a l'estat inconscient del subjecte, desenvolupats per André Breton a partir del tòpic literari conegut com a *amour fou*.

Francesc Trabal, conscient de la influència que els principis estètics i ideològics surrealistes van provocar en les nostres lletres, amb proclames d'intel·lectuals com Dalí o l'interès que pel surrealisme van manifestar publicacions com *L'amic de les Arts* (1926-1929) o *Helix* (1929-1930), n'imita el desenvolupament per a, tot seguit, subvertir-lo i convertir-lo en una temptativa frustrada, ridícula. D'aquesta manera, com ressalta Maria Dasca (2005: 63), «posa en evidència la introducció del corrent francès surrealista —dadaïsta en alguns punts— amb l'admissió d'un desenllaç de *boutades*».

Si llegim *Judita* des d'aquesta línia interpretativa de la desmitificació, podem veure la novel·la com una paròdia del tòpic surrealista francès iniciat per André Breton també a *Nadja*; així, l'experiència amorosa d'*amour fou* viscuda pels dos amants queda reduïda a una mínima expressió «burleta i caricaturesca» (Guansé 1930: 73), perquè aquest amor-desig propi del moviment surrealista —la «superrealitat» descrita per Breton com a cim cognoscitiu de la realitat— ensopega amb l'obvietat i, doncs, és descrita com «un dels elements pertorbadors de l'estabilitat burgesa» (Dasca 2005: 65).

De la mateixa manera que l'inconscient es descobreix a través de tècniques com l'associació lliure o l'escriptura automàtica, mitjans a través dels quals és possible alliberar els mots de les constriccions de la raó i de la vida quotidiana, els surrealistes fan nàixer l'experiència de l'*amour fou* en una trobada ocasional. L'espai per excel·lència d'aquests encontres serà, doncs, l'urbà, els carrers de la metròpoli, on la mirada torbadora de la dama pot provocar aquest alliberament psíquic desitjat, l'enrenou d'un desig profund. Ací, la ciutat s'interpreta en clara antítesi amb l'espai de les societats tradicionals i rurals, on l'inconscient està lligat encara per les directrius de la tradició (Alexandrian 1977: 221). Un dels primers exemples d'això que diem el trobem a «L'Esprit nouveau» (1922), un escrit d'André Breton on l'encontre amb la dama es descriu en aquests termes:

Le lundi seize janvier, à cinq heures dix, Louis Aragon montait la rue Bonaparte quand il vit venir en sens inverse une jeune femme [...]. À la faveur de la lumière de la librairie Coq, Aragon constata qu'elle était d'une beauté peu commune et qu'en particulier ses yeux étaient immenses (Breton 2001: 37).

La trobada del protagonista de *Nadja* amb l'estimada, ja ho hem vist, també és fruit d'una casualitat pels carrers de la ciutat de París:

sans but je poursuivais ma route en direction de l'Opéra [...]. J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures [...]. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu [...]. Je n'avais jamais vu de tels yeux. Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant, j'en conviens du reste, au pire (Breton 1998: 63-64).

Els encontres amorosos propis de l'*amour fou*, doncs, semblen conjuguar els mateixos ingredients: l'espai urbà, l'efecte d'oportunitat, una mirada inquietant i un alè de bellesa. Treball, seguint aquests patrons, estableix a *Judita* una trobada entre els amants que també beu d'aquesta doctrina surrealista, de manera que el fet fortuït es produeix en una «sala de concerts» (Trabal 1998a: 5), un espai que, com l'Òpera parisenca de *Nadja*, podem entendre com a símbol de civilitat i urbanisme. També en el cas de *Judita* l'enamorament es produeix a través de la mirada: «Irreprimiblement, vaig posar la meua [mà] al front de Lídia i uns ulls indefinibles van mirar-me amb sorpresa: el front de Lídia bullia. ¿Qui m'hauria dit aleshores que això havia de traspalsar la meua vida?» (Trabal 1998a: 6). Fins i tot hi és l'alè de bellesa de la dama, just quan el protagonista reconeix que s'ha enamorat d'aquella jove malaltissa: «L'estimava; estimava aquells ulls verds, estimava aquell rostre xuclat per la febre, estimava l'ardència d'aquella carn tan fina, estimava aquella boca tan tendra, tan tendra que tenia por de besar-la...» (Trabal 1998a: 7). D'aquesta manera, *Judita* és, des dels inicis, una connexió d'aquest nou corrent estètic de l'època. Ara bé, Treball buida de tota transcendència el motiu ideològic de l'*amour fou*, i l'experiència amorosa entre Lídia-Judit i el seu estimat queda reduïda a un esquema bàsic en què l'inconscient i la càrrega simbòlica que té per als surrealistes és destruït contínuament per l'obvietat de la percepció de la realitat conscient.

Fins i tot, si interpretem el tòpic com un mecanisme literari que veu la dona com a subjecte d'amor, aviat observem que el narrador treballa, novament, obvia els designis proposats pel surrealisme i, per contra,

se li desvetlla un instint de possessió, antropofàgic, que és referit a unes associacions irracionals; unes associacions que resulten rendibles perquè concreten reaccions instintives, primàries, allunyades de l'aspecte «humanitzador» que podria incloure l'emoció visual (Dasca 2005: 66).

Per això, cal que interpretem el seguit d'imatges i metàfores com ho fan també els surrealistes, això és, a través de tècniques i mecanismes inconscients, com l'associació lliure o l'escriptura automàtica: «I aquesta vegada la meua mà no sabé guardar l'equilibri i de la cullera de la medicina s'esquitllaren saltant i ballant dues perles que anaren a liquidar-se damunt el coixí, que féu una ganyota del gust terrible que devia trobar-hi» (Trabal 1998a: 34). La reiteració d'aquest procediment és el que, finalment, acaba per produir un efecte d'irrealitat, ja que, segons ens adverteix Genette,

la folie, ou plus précisément le délire, est évidemment le principal opérateur du type d'hypertextualité propre à l'«antiroman»: un héros à l'esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité prend pour réel (et actuel) l'univers de la fiction, se prend pour l'un de ses personnages, et «interprète» en ce sens le monde qui l'entoure (Genette 1992: 206).

Més enllà del desequilibri emocional experimentat pels dos amants o la pretesa letargia interior per assolir l'estabilitat emocional perduda, la novel·la se centra a descriure un espai reclus, tancat, exclusiu per als amants, els quals, progressivament, van trobant-se més i més al marge de tot allò que no siga ells mateixos: «I a la tarda, a ple sol, dins un auto tancat i amb un embolic de mantes, deixàvem amb una especial melangia aquell poble, escenari esbalandrat d'un episodi de la nostra vida, viscut en un petit *camerino*, l'entrada al qual havia estat interdicta al públic» (Trabal 1998a: 42).³³

La unió dels amants, que en un principi havia estat possible arran de la

³³ La cursiva és de l'autor.

malaltia de Lídia, un cop s'ha recuperat, només tindrà sentit amb la recerca d'un nou marc, d'un nou escenari en què puguen viure intensament la seua passió i el seu desig allunyats de tothom. Al final de la carta XI, sabem pel narrador que ambdós s'han traslladat a

aquest oasi que ens hem endegat en aquesta platja de Califòrnia, on ja fa tants mesos que sentim la mar cantar-nos la mateixa melodia, sempre igual i sempre nova, com aquesta mena d'amor que m'ha lligat a Lídia i que sovint ens enfolleix, quan ens sembla haver deixat el vostre món i trobar-nos, ja en vida, en plena eternitat promesa (Trabal 1998a: 73).

Si hem d'interpretar l'*amour fou*, doncs, com una simbiosi entre els dos éssers, cal tenir en compte que el narrador de *Judita*, amb aquest nou escenari, experimenta un canvi radical en posar de manifest precisament el desequilibri dels individus amb la realitat en què viuen: «¿Com podria explicar-te minuciosament, dia per dia, setmana per setmana, com ha passat tot aquest temps, si, de fet, no ha passat? ¿Si per a nosaltres no existeix el temps ni l'espai? No sabem res, no recordem res ben bé, no esperem res» (Trabal 1998a: 78). La identificació del personatge s'allunya de les coordenades d'aquell nou món i en busca unes altres, més pròximes a la seua realitat circumdant. Per això, experimenta una sèrie de transformacions pròpies del desvetllament d'un somni: «Hi deu haver alguna cosa d'anormal des de fa uns quants dies, alguna cosa que furga per fer-me tornar al teu món. Sento que els meus ulls tornen a omplir-se, que les meves mans s'inflen, que el perfum arriba a martiritzar-me. Començo a témer no sé què» (Trabal 1998a: 78-79).

L'evolució de l'experiència amorosa tendirà, doncs, al ridícul i a la manca de dignitat en la construcció del personatge de Judita, la qual cosa provoca la transformació de l'*amour fou* en una experiència banal: «L'allegro apassionato, l'scherzo, la fuga d'abans se'ns ha convertit en una sardana. I ens hem d'entretenir collint floretes, imitant el «bèèè» de les cabres i jugant a *matarile* a la platja...» (Trabal 1998a: 95). Judit, la qual ha assumit aquest nou ordre del món, capriciós i petitburgès, accepta satisfeta la relació que naix d'aquestes noves circumstàncies però aquest les veu insuficients, banals, irracionals: «L'amor, després d'esvaït el misteri, ¿només deixava un

4. La ironia en Judita

enterniment domèstic de lirismes poca-soltes? Evaporada la flama, ¿la cendra quedava xopa de punyetetes?» (Trabal 1998a: 106).

Si els surrealistes, recordem-ho, concebien l'amor «sur la reconnaissance impérieuse de la vérité, de *notre vérité*, “dans une âme et dans un corps” qui sont l'âme et le corps de cet être» (1929: 65), el protagonista de *Judita* veu motivada la seua realitat per l'experiència d'*amour fou* que viu amb Lídia i, doncs, pel procés identificador absorbent que viu amb ella. Tanmateix, la situació es revela impossible quan el narrador se n'adona que aquesta representació del món, aquesta fugida eròtica, amb el pas del temps, ha perdut el sentit. Per això, cal que llegim la fi de *Judita* també com una resposta crítica i conscient de la impossibilitat d'assumir aquests mecanismes (l'*amour fou* surrealista) com a racionals, més que no pas com un simple absurd.

4.8.2. La paròdia bíblica

El canvi de nom de Lídia a Judit estableix, a més, una nova associació del personatge femení de *Judita* amb una altra l'heroïna, en aquest cas bíblica: es tracta de Judit, un nom que, a més, en hebreu rep el significat de 'jueva'. En efecte, el llibre de Judit comença amb l'amenaça que Betúlia, una ciutat menuda d'Israel, rep de Nabucodonosor, rei de Babilònia, després de negar-se a participar en una campanya militar contra Arfaxad, rei dels medes. Per fer efectiu l'atac, el rei envia Holofernes, el seu general en cap, qui assetjarà la ciutat, motiu pel qual els seus habitants preparen la resistència. És aleshores quan Judit, una viuda que s'ofereix a seduir Holofernes, es guanya el general amb la seua bellesa i li talla el coll mentre ell es troba sota els efectes del vi. Així, Judit allibera el seu poble i Israel derrota completament l'exèrcit invasor.

Si analitzem el plantejament que Trabal fa de Judit com a personatge, convindrem que estem al davant d'una transformació semàntica amb transposició homodiegètica (Genette 1992: 440), perquè, mentre que la figura de Judit, en l'episodi bíblic, és símbol de seducció i, alhora, de destrucció de l'home, en el cas de Trabal, veurem que el descobriment del nom de Judit és realment el punt de partida de l'autodestrucció de la protagonista; i també pragmàtica perquè presenta una suc-

cessió dels esdeveniments que contrasta completament amb els de l'original. En efecte, la Judit bíblica és presentada com una heroïna, com una salvadora del poble i com a model de coratge, de capacitat d'iniciativa i de direcció. De fet, la primera descripció que tenim d'ella és la d'una dona «bellíssima» que gaudeix d'«una figura molt bonica» (Jdt 8, 7-8), motiu pel qual se sent recolzada quan es disposa a salvar el seu poble de l'atac dels babilònics mitjançant una estratagema que té per objectiu enganyar Holofernes. Per assolir l'èxit, Judit

es va llevar la roba de sac i el vestit de viuda. Va rentar-se tota ella i s'ungí amb un perfum preciós. Després de pentinar-se, es posà una diadema i es mudà amb el vestit de festa [...]. Es va calçar les sandàlies i s'engalanà amb totes les seues joies: collarets, braçalets, anells i arracades. Anava elegantíssima per atraure la mirada de qualsevol home que la veiera (Jdt 10, 3-4).

En ser davant del general, Judit aviat és admirada per la seua bellesa i intel·ligència: «enloc del món no trobareu una dona com aquesta: bonica de cara i sensata en el parlar» (Jdt 11, 21), la qual cosa permet que pugui romandre al campament i acomplir la seua missió. Precisament la nit en què Holofernes decideix posseir-la, Judit aprofita l'estat d'embriaguesa del general i li talla el coll, amb la qual cosa salva el seu poble i manté intacta la seua reputació perquè «ell [Holofernes] no ha fet amb mi res de dolent que em pugui infamar o avergonyir» (Jdt 13, 16).

Des d'aquesta perspectiva, la Judit trabaliana se'ns presenta com una projecció lúdica del model bíblic i, per tant, reproduïx l'esquema simbòlic propi de la dona que sedueix l'home i el destrueix.³⁴ No és una coincidència, doncs, que Lídia, en confessar-se jueva i revelar el seu nom vertader, a l'episodi XIII, també provoqui una reacció seductora en el protagonista:

Però Judit, no podent descloure els llavis, els posà damunt els meus i tot el seu cos em reclamava carícies. Jo coneixia aquell estrany neguit, si no en coneixia aquella inesperada fúria. I dolçament, quietament, com ella volia, les meves mans resseguien el seu rostre, gairebé sense tocar-la, fins que... estimat amic

³⁴ Fins i tot, és possible establir una connexió entre aquesta representació trabaliana de Judit i la que, el 1929, el pintor francès Francis Picabia va realitzar en un quadre anomenat precisament «Judit».

meu, la màquina s'atura per no escriure-ho! Aquella nit, Judit —no Lídia— fou meva. Meva. Tota meva (Trabal 1998a: 86).

Aquesta relació sexual, però, a diferència del relat bíblic, serà el punt iniciàtic de la destrucció del personatge de Judit, la qual, serà vista de manera cada vegada més negativa pel seu amant i, més enllà de ser un símbol representatiu de bellesa i confiança, va convertint-se a poc a poc en un personatge maniàtic i vulgar fins a l'extrem que el nostre protagonista li manifesta un rebuig absolut: «Judita em fa fàstic. Ahir es gratava els ulls amb un peu. He d'estar-me constantment prop d'ella, i el meu esperit, encara no la veu, fuig de mi i m'hi deixa, i se'n burla. Tremolo només de pensar que un dia pot posar-se malalta» (Trabal 1998a: 99). És per això que el que ara es destaca de la protagonista és «l'olor d'espínacs quan m'acosta els llavis», «les seves celles massa depilades» o la pell «grumollosa» del braç (Trabal 1998a: 99). Més endavant, assistim a una decadència irrefrenable que porta la pròpia Judita a referir-se a ella mateixa com a «Juditeta» (Trabal 1998a: 104), una situació que el protagonista i narrador de la història qualificarà d'«insuportable» i que, al capdavall, desembocarà en la desaparició de la protagonista.

En relació amb el grau d'acceptació d'aquest primer nom, trobem també el que la mateixa Judita fa servir per a designar el seu estimat al darrer episodi del llibre: «Tot això, amic meu, semblava començar a espolsar la meva torbació, fins que no fa gaire se li acudí una invenció estrabul·lada: no en teniu prou que li digués Judita i començà a dir-me Abraham. I fou enfollida d'aquesta troballa» (Trabal 1998a: 105).

El simbolisme d'aquest segon personatge bíblic és fortament marcat pels vincles familiars que ja des dels inicis del relat de la seua vida marquen el seu destí, primer quan és cridat per Déu: «Vés-te'n de la teua família i de la casa del teu pare, cap al país que jo t'indicaré. Et convertiré en un gran poble, et beneiré i faré gran el teu nom, que serà font de benedició» (Gn 12, 1); i, més endavant, quan Déu estableix un pacte amb Abraham i remarca que «seràs pare d'una multitud de pobles. [...] El teu nom serà Abraham, perquè et faré pare d'una multitud de pobles. Et faré molt i molt fecund; els teus descendents formaran diverses nacions, i de tu eixiran reis» (Gn 17, 4-6). Si l'episodi de seducció de la Judit bíblica desemboca en la des-

trucció física de l'home, la proposta de Judita s'encaminarà cap a una reacció «civilitzadora». Per això, la identificació simbòlica que fa Judita del seu estimat amb el nom d'Abraham serà rebutjada pel narrador, enyorat de la seducció i la provocació de Lídia: «Judith ha apagat tota la meua il·lusió per Lídia» (Trabal 1998a: 93). També en aquest cas, l'ús del diminutiu estafa el sentit de l'original: «I si Abraham m'exasperava, ¿què et sembla que havia de passar-me quan vaig començar a sentir-me dir: Abrahamet meu!? Durant un moment vaig tenir la sensació que se'm rifava a les meves barbes, que no era pas boja, sinó que el feia, i aquesta sospita em revoltà» (Trabal 1998a: 105).

Després del descobriment provocat per la mateixa Judit en desfer-se del personatge de Lídia i, més enllà del simple canvi de nom, Judit, amb una nova personalitat «domèstica, maniàtica, petitburgesa» (Campillo 1979: 107), construeix per al nostre protagonista, com en la història d'Oliver entre Feliu i Marta, una nova identitat des d'aquesta càrrega simbòlica que caracteritza la figura bíblica d'Abraham i que l'emissor de les cartes rebutja completament: «¿Com era possible, com era possible que Lídotxka i el seu estimat acabessin encarnant-se en aquella Juditeta i aquell Abrahamet abominables? ¿On eren aquelles nits de carícies impetuoses, de besades cremants, de mirades salvatges?» (Trabal 1998a: 105). La desaparició de Judita es presenta, doncs, com l'únic remei possible i més oportú que té el narrador, en darrera instància, per a superar una situació que qualifica d'«intolerable» (Trabal 1998a: 107), després de comprovar la impossibilitat d'un retorn a l'experiència amorosa anterior, incapaç d'acceptar aquest nou ordre de vida sense «cap misteri» ni «nous èxtasis» (Trabal 1998a: 106).

Abans de tancar aquest apartat, encara és possible establir una altra relació de caràcter paròdic entre *Judita* i l'episodi bíblic d'Adam i Eva (Gènesi, 1-3), sobretot en relació al que Maria Campillo identifica com a «tema del “paradís perdut”», una fórmula literària d'alt rendiment i amb una multiplicitat de variacions i formes de forta volada en la nostra literatura d'entreguerres (Campillo 1979: 105). Més concretament, Campillo refereix l'ús d'aquesta formulació com una «via per a plantejar la introspecció psicològico-moral de les relacions amoroses» (Campillo 1979: 107). Així doncs, Trabal explota les possibilitats d'aquesta fórmula literària d'àmplia tradició, com apunta Maria Campillo, «sobre clixés extrets de la Bíblia, és a dir, sobre la

font primera conformadora del tema» (Campillo 1979: 108). D'aquesta manera, també és possible veure *Judita* com una transformació semàntica amb transposició homodiegètica i pragmàtica de la història bíblica d'Adam i Eva al paradís.

Com sabem, Adam i Eva, habitants del Paradís, reben el càstig de Déu i la posterior expulsió al món real arran del pecat de menjar una poma oferta per la serp. Maria Campillo, en aquesta línia, explica *Judita* a través d'un esquema semblant, el de somni-sexe-frustració, a través del qual Trabal despulla els personatges de qualsevol transcendència i, per contra, hi remarca «la progressiva degradació moral i material que sofreixen i la irrupció de la realitat en un món ideal defensat a ultrança fins a aquest moment» (Campillo 1979: 107). En l'apartat dedicat a l'anàlisi de la metaficció en aquesta novel·la, ja hem apuntat que el desvetllament de l'artifici de la novel·la com a ens de ficció és un dels mecanismes més rendibles des del punt de vista irònic. En aquest punt, volem retornar-hi a aquest assumpte des d'una mirada complementària, la que relaciona, com hem dit, aquesta revelació de la novel·la com a ficció amb aquest tema del paradís perdut. Per això, cal que ens fixem novament en aquesta voluntat del narrador d'evadir-se de la realitat circumdant que viu i, sobretot, en l'espai idíl·lic que ajuda a construir amb Lídia just en el moment en què la coneix. De fet, el mateix fet de la trobada amb la seua estimada, provoca en el narrador «una vaga absència de mi mateix que no em permetia adonar-me de res» (Trabal 1998a: 6). L'obsessió amorosa per Lídia és, de fet, el punt de partida d'aquesta construcció de la ficció en contraposició al desenvolupament d'una realitat que, en darrera instància, no satisfà en absolut —o ho fa negativament— la consideració del narrador. Per això, a mesura que aquesta experiència amorosa vaja en augment, també ho farà la constitució d'aquesta ficció, d'aquest «paradís» a partir del qual ambdós amants construeixen unes noves coordenades. Fins i tot, n'explicita els trets:

aquesta dona [...] m'ha dut en un món immaterial, on jo no podia mai sospitar que viuria. Ha estat una mena de descoberta sensacional: hem descobert un món nou. Un món per a nosaltres dos sols. Hem trobat un món tan petit, que només nosaltres hi hem cabut fins ara, i tan gran que, recurrent-lo, ens hi hem perdut durant tot aquest temps, i no és fins ara que em sembla trobar un camí

de comunicació amb el vostre, i amb el que era meu també i segurament d'ella (Trabal 1998a: 54).

Aquest «món immaterial» és descrit pel mateix narrador, doncs, com un espai allunyat del món i exclusiu dels amants, així com l'Edèn bíblic en què romanen Adam i Eva. Tanmateix, el paradís trabalià no és un jardí sinó una

platja de Califòrnia, on ja fa tants mesos que sentim la mar cantar-nos la mateixa melodia, sempre igual i sempre nova, com aquesta mena d'amor que m'ha lligat a Lídia i que sovint ens enfolleix, quan ens sembla haver deixat el vostre món i trobar-nos, ja en vida, en plena eternitat promesa (Trabal 1998a: 73).

Si en el relat bíblic, s'estableix una estreta relació entre Adam i Eva, precisament perquè Eva permet a Adam fugir de la solitud, un objectiu que no havia pogut aconseguir amb cap dels éssers vius creats prèviament, en el cas de la novel·la de Trabal, els personatges no assoleixen «una identitat en l'assimilació en l'altre» (Dasca 2005: 70), sinó que acaben sent víctimes d'una realitat artificial, amb la qual cosa aquesta idealitat es converteix, per contra, en una il·lusió. D'ací, doncs, que el mateix narrador arribi a descriure la situació que viu com a «paradís perdut» (Trabal 1998a: 81). Una nova al·lusió al correlat bíblic que, ara, és fonamental precisament perquè coincideix amb l'aparició d'Iaixa i el tub de carmí que porta gravat el vertader nom de Lídia, Judit, una versió irònica de la serp i la poma bíbliques, respectivament: «la intromissió del vell Iaixa en el nostre cau ens ha dut el trastorn d'aquests dies i és precisament això el que m'ha amarat d'una mena d'angúnia» (Trabal 1998a: 81). Els personatges trabaliàns, però, perden llur innocència i el dret a romandre a aquest paradís arran de l'acte sexual, un fet que hem d'interpretar en relació a la fruita prohibida bíblica: «I dolçament, quietament, com ella volia, les meves mans resseguiren el seu rostre, gairebé sense tocar-la, fins que... [...] Aquella nit, Judit —no Lídia— fou meva. Meva. Tota meva. / Què podia evitar-ho» (Trabal 1998a: 86). Convé ressaltar la insistència del personatge a destacar que la dama que posseeix no és la ideal (com a sinònim de negació de la realitat) sinó la real, la veritable, la Judit que només usa la seducció com a trampa, la que vol convertir-lo en Abraham, això és, en pare. Així, com apunta Maria Campillo (1979: 107),

4. La ironia en Judita

L'acte amorós converteix tot el que havia estat un preludi intens d'emoció, sensibilitat i erotisme, en l'altra cara de la moneda, en la qual els personatges arriben àdhuc a perdre la seva pròpia identitat, des del canvi de nom fins a la progressiva degradació moral i material que sofreixen i la irrupció de la realitat en un món ideal defensat a ultrança fins a aquest moment.

La culminació de l'experiència amorosa en l'acte carnal del coit, com la ingesta del fruit en la paràbola, duu aparellat l'aparició de sentiments com la nuesa o la vergonya, que també es donen en el relat treballat: «el cos de Lídia, en aquella hora en què la meua esma no tenia forces, m'ha fet un efecte estrany. L'he mirat llargament, amb més tafaneria que embadaliment, i m'ha semblat que el veia per primera vegada, i aviat me n'he sentit torbat» (Trabal 1998a: 88). Per això, ambdós amants necessiten sentir-se, per primera vegada, coberts de roba, tal com li ocorre a Adam i Eva, els quals, en adonar-se que van nus, «van cosir fulles de figuera i se'n feren vestits» (Gn 3, 7). També en aquest cas, Trabal adopta un caràcter desmitificador i substitueix la càrrega moral de l'original per unes preocupacions estètiques:

Al llit, Judit dorm enfundada en una camisa basquejant, llarguíssima, fins a genoll, i es cargola arbitràriament els cabells en petits manyocs que converteixen el seu cap en un camp de monticles minúsculs, en un cap de diablessa montmartriana del vuit-cents. I jo he hagut d'adoptar una mena de paiama (sic) de fulles de bananer, que, girades del revés, arriben a donar la sensació d'unes calces amb la ratlla molt ben planxada (Trabal 1998a: 93).

A partir d'aquest moment, el manteniment d'aquell paradís esdevé impossible, entre d'altres coses perquè ambdós amants se senten dues entitats completament diferents: «Lídia i el seu estimat han fugit i ens han deixat a nosaltres: tu i Judit. Què farem ara?» (Trabal 1998a: 91). L'experiència amorosa, doncs, es revela des d'una mirada absurda, absent de la complicitat anterior i buida de tota transcendència que no siga la de la pura banalitat, imposada per la mateixa realitat: «L'allegro apassionato, l'scherzo, la fuga d'abans se'ns ha convertit en una sardana. I ens hem d'entretenir collint floretes, imitant el «bèèè» de les cabres i jugant a *matarile* a la platja...» (Trabal 1998a: 95). Assistim, doncs, a la destrucció del protagonista, el qual alhora és també el narrador de la història, entretingut a cercar «un paradiset on en-

tretenir-se amb un cargol marí per sentir el mar, amb un canari per imaginar-se la selva, amb un llum de peu per evocar la lluna i amb un celobert per reviure els migdies a muntanya» (Trabal 1998a: 106). Descobert l'entramat d'aquest espai evocat i la frustració personal davant el fracàs de l'experiència amorosa amb Lídia-Judit, el personatge decideix acabar amb la veu de la seua ja no estimada, també literament.

4.8.3. El pastitx de la novel·la amorosa

En parlar de la novel·la, Obiols (1932: 5) ja apuntava que «*Judita* és tant el pastitx de la novel·la amorosa com l'actuació de la caricatura implícita en l'amor». En efecte, és possible veure *Judita* com una imitació lúdica de la novel·la amorosa o sentimental, un gènere molt negatiu per a l'escriptor pels nivells de simplificació i falsedat que conté. D'aquesta manera, Trabal segueix les convencions d'aquest tipus de novel·la, no des d'una consideració elogiosa sinó, per contra, des d'una posició crítica que n'estrafà el sentit original. Vist des d'aquesta perspectiva, *Judita* és el relat per part d'un narrador extra-homodiegètic d'un fracàs estrepitos —ridícul, fins i tot— d'una relació amorosa febrosa, un xoc espectacular entre la idealització de l'experiència amb Lídia-Judit, que pren com a base la mateixa literatura (a través de la paròdia de *Nadja*) i la crua realitat, caracteritzada per una vulgaritat quotidiana. El pastitx, doncs, es desenvolupa sota la variant específica d'aquesta desmitificació de l'amor. Per això, *Judita* segueix l'estructura tòpica d'aquest gènere: el narrador, coneix una jove en «una mena de tren amb uns vagons de tartana» (Trabal 1998a: 5) i, en contrast amb els espais barroers que ens descriu (sabem que el tren té «una calefacció pedestre, d'aigua calenta amb bolado brut» i, per companyia, destaca «la conversa que uns miserables viatgers de comerç s'esmerçaven a animar, sense reeixir a no molestar dues noies que llegien Berta Ruck amb una avidesa que marejava»; i, més endavant, descriurà la sala de concerts on trobarà Lídia des d'una «impressió lamentable: sentia fred tot jo» [Trabal 1998a: 5]), hi estableix una relació exclusiva, fruit de l'estat febrós que començarà a experimentar Lídia. Així, la responsabilitat de tenir cura de Lídia desembocarà, com hem dit, en un enamorament immediat, allunyat de qualsevol meditació prèvia:

I, com un llamp, una claror fugaç em féu comprendre en aquell moment que havia nascut en mi una mena d'amor per Lídia. L'estimava; estimava aquells ulls verds, estimava aquell rostre xuclat per la febre, estimava l'ardència d'aquella carn tan fina, estimava aquella boca tan tendra, tan tendra que tenia por de besar-la... (Trabal 1998a: 7)

El relat es desenvolupa, com ocorre també en la novel·la sentimental, a través dels efectes que provoca aquest estat d'enamorament, i ho fa des d'una retòrica que es basa en l'explotació d'imatges i metàfores, sovint de caràcter irracional, destinades a construir la idealitat de l'experiència amorosa: «Un campanar escampà el so de tres hores que s'amagaren al mar fugint de nosaltres» (Trabal 1998a: 11). Per això també, la relació amorosa es construeix a través d'una representació atemporal de la realitat, aliena a qualsevol tipus d'incidència: «Començava a meditar on era, què feia, què havia passat; però un mosquit, un far, una punxada amb deixalles de marisc, me'n distreien i només admirava la tranquil·litat del respirar a ple aire sota un cel tan clar i en una quietud tan ressonant» (Trabal 1998a: 36). Tanmateix, aquest tòpic propi de la novel·la sentimental s'inverteix en el moment que el narrador va prenent consciència de «la situació absurda a què havíem arribat i de l'efecte deplorable que nosaltres mateixos ens hauríem fet, si ens haguéssim pogut veure» (Trabal 1998a: 44); el moment en què la realitat quotidiana trenca i s'imposa a la capacitat idealista (i falsificadora) del record. En aquest sentit, el capítol més representatiu és el X, en què el narrador torna al poble dels seus orígens i es troba amb un paisatge ben diferent del que recordava —o millor dit, havia idealitzat:

Jo no havia trobat mai el meu poble tan gris com aleshores que el mirava a través dels ulls de Lídotxka; tots els records sentimentals, totes les ombres que altres vegades amagaven la seva lletjor, ara no m'ajudaven a camuflar-lo. I el veia tal com era: una casa era una casa, i el campanar era el campanar només, i les places unes files d'arbres en un espai estret; res de tot allò que posem d'irreal cadascú en el poble on hem nascut, no hi havia allí en aquests moments (Trabal 1998a: 62).

Com apunta Dolors Oller (1977: 15) «totes les pistes que ens porten a la creació d'un món ple de misteri i passió van essent esborrades mitjançant un joc molt complicat de lluita dialèctica entre el que se'ns diu i el que en realitat queda

dit», en un «equilibri constant entre una història de follia amorosa i l'anècdota simplista d'una relació grotesca». Com ja sabem, el desenvolupament de la relació entre ambdós amants a partir d'aquest punt, amb la confessió de l'ascendència jueva de Lídia i, més encara, del nom real de Judit, després Judita, comportarà el rebuig per part del narrador. La misteriosa i idealitzada Lídia es transforma en una vulgar Judita que, a més, s'acaba autodestruïnt.

Així, *Judita* és també l'evidència que un idil·li amorós, constituït en si mateix i allunyat de la realitat circumdant, com el que s'expressa en la novel·la sentimental, desemboca en un fracàs estrepitos i que, a més, pot acabar d'una manera totalment arbitrària. Per això, el narrador, gairebé al final de la novel·la, reflexiona: «L'amor, després d'esvaït el misteri, ¿només deixava un eterniment domèstic de lirismes poca-soltes?» (Trabal 1998a: 106). El misteri de *Judita*, encarnat en la figura de Lídia i posteriorment desfet amb el descobriment de Judit, posa de manifest la impossibilitat d'èxit d'un amor com el que preconitza la novel·la sentimental; per contra, ambdós amants s'acaben convertint en víctimes d'una realitat que no assimilen: «¿En quina mena de món havíem acabat? ¿En quina mena de paradís el nostre esperit flotava que no ens sentíem de la carn? ¿En quina mena de follia quèiem que no ens recordàvem dels nostres cossos i només amb els nostres llavis sentíem tota l'alegria imaginable?» (Trabal 1998a: 73).

4.8.4. El pastitx de la novel·la russa

Tot seguit, hem d'atendre una altra imitació lúdica que hem apuntat anteriorment i que tractarem ara: la tria d'una identitat russa per al personatge, una elecció que s'ha de posar necessàriament en relació amb l'interès, la influència i el ressò que la literatura russa va tenir en les lletres catalanes dels anys vint i trenta. Ramon Pinyol (1997: 257), i també Helena Vidal (2009), assenyalen l'any 1884 com el punt d'inici de la recepció d'autors russos a les nostres lletres, gràcies a l'interès pel realisme de Tolstoi i Turguénev, traduïts per Isaac Pavlovski, peça clau de les relacions literàries catalanes i russes, i amb qui Narcís Oller, primer traductor al català d'una novel·la russa, va establir una forta amistat. L'any 1887, fins i tot el crític literari Josep Yxart feia constar al pròleg de les *Poesies* d'Àngel Guimerà que «comencem a conèixer avui per

avui, seguint la moda de França, la literatura contemporània russa i el moviment nihilista emparentat amb ella» (Yxart 1980; Pinyol 1997: 247-248). Més tard, l'any 1892, el fulletó de *La Renaixensa* inicià la col·lecció «Novelas Catalanas y Extranjeras» amb un primer volum de relats breus de Tolstoi, traduïts per diversos escriptors del moment (Pinyol 1997: 248), i dues novel·les curtes, de Puixkin i Dostoievski.

Aquests fets són, sens dubte, precursors de l'acollida que experimentà la literatura russa més endavant. Així, les incorporacions d'autors russos al mercat editorial català durant els primers anys del segle XX seran valorades, com apunta Ernest Moliné (1903: s.p.), traductor d'alguns contes de Tolstoi per a *La Renaixensa*, més pel «valor informatiu que pel literari», d'acord a la funció modernitzadora de què formen part, raó per la qual se seleccionen «els autors més agradosos i més desconeguts» per al públic lector. En altres paraules, aquestes de Castellanos (2005: 15), estem al davant d'una «mostra d'un estil directe, impressionista, que segueix el que [Pla] anomena “el compàs eslavo o russo”, sorgit del desequilibri entre dualitats (intel·ligència i sensibilitat, instint i lògica, ciència i fe) però “indubtablemente lleno, repleto de sustancia humana”».

Més encara, a partir dels anys 20, l'interès per Rússia arran de la revolució soviètica representa un augment en les publicacions d'escriptors russos i, com apunta Molas (1968: 10-13), alguns escriptors i intel·lectuals viatjaran a la URSS, un recorregut que molt sovint es veurà reflectit en aportacions en forma d'articles o llibres en català, com és el cas d'Antoni Rovira i Virgili. Però, a més, continuen les traduccions, ara de la mà d'escriptors reconeguts com Carles Riba, amb *L'inspector* de Gógol dins la col·lecció «Biblioteca Literària», o Carles Soldevila, encarregat de traduir *Guerra i pau* (1928). En aquest temps apareix també la primera traducció directa rus-català (fins el moment era habitual traduir del francès i, excepcionalment, de l'alemany): dos volums de Puixkin traduïts pel txec Rodolf J. Slaby; i, dins la «Col·lecció Popular Barcino», es publica la primera obra divulgativa sobre la literatura russa, *Resum de literatura russa* (1933), pel valencià Artur Perucho. L'any 1929, però, el crític Manuel de Montoliu havia traduït de l'alemany l'obra *Historia de la literatura rusa*, d'Alexander Brücner (Pinyol 1997: 250; i més general, Nopca 2015). En aquest context convé nomenar també dos traductors directes rus-català destacats més: Francesc Payarols, que es va iniciar a Proa amb *Pares i fills* d'Ivan Turguénev, seguida

per *L'etern marit* de Dostoievski, i d'altres, amb un total de nou, sempre dins la col·lecció «A tot vent», en les sèries dedicades a la novel·la i les històries curtes; i Andreu Nin, les traduccions del qual ocuparen aleshores, i encara, en un espai rellevant en la història de les lletres catalanes. En aquest cas, convé destacar *Crim i càstig*, de Dostoievski (1929), la seua primera traducció directa, i més endavant, *Anna Karénina*, de Tolstoi (1933).

L'èxit incipient de la literatura russa dins el circuit lector català es consolidarà a les acaballes dels anys 20 i també durant els anys 30, gràcies a l'aparició d'algunes col·leccions literàries d'un reconeixement notable, com el cas que hem referenciat prèviament, «A tot vent», d'Edicions Proa, dirigida per Joan Puig i Ferrer, la qual va dedicar tretze dels noranta-dos títols amb què comptava a finals de la guerra a escriptors russos (principalment, Tolstoi i Dostoievski, entre d'altres). La victòria de les tropes feixistes a la guerra civil va frustrar altres iniciatives editorials, apunta Ramon Pinyol (1997: 252), un fet que es va intensificar amb la postguerra, a causa de la negació a la existència de tot allò que fos català, i també rus.

Aquest interès pel món rus en el camp literari, present com hem dit a *Judita*, es fa palès a través d'alguns articles crítics, com per exemple, el que el 31 de juliol de 1928 va publicar Carles Soldevila a *La Publicitat*, «Russofília, sí... però amb compte» (Soldevila 1928: 1). En aquest article, Soldevila reconeixia «el culte universal dels grans autors russos» que la literatura del moment començava a desenvolupar, un fenomen que l'escriptor barceloní atribuïa a una progressiva «canonització de Dostoiewski [sic]», a més de la influència de propostes narratives com les de Tolstoi o Txèkhov (Soldevila 1928: 1). Així, donava a conèixer l'interès que les noves aportacions literàries no únicament catalanes sinó europees tenien per la literatura russa, com un símbol de modernitat i avantguarda: «I efectivament en la literatura de tots els països civilitzats hi ha un evident esforç per mirar la vida amb ulls russos i per cercar en la vida els aspectes russos. Des de Gide i Duhamel, francesos, fins a Anderson i O'Neil, americans, des de Mann fins a Puig i Ferrer, quants devots de la terbolesa psíquica, del cinisme humanitarista, de la davallada que després esdevé ascensió religiosa»; i, més endavant, encara reconeixia el mestratge de Dostoievski en afirmar que «és indiscutible que la literatura russa, en la forma que hom sol con-

siderar excel·lent —Dostoiewski— ens ofereix les dites característiques amb una intensitat gairebé única» (Soldevila 1928: 1).

Aquest sentiment modern ja havia estat advertit per Josep Pla, qui, l'any 1921, arran de la traducció castellana d'*El cambrer*, d'Ivan Txmelev, ressenyava el caràcter provocatiu de la proposta: «La novela es no ya furiosamente revolucionaria y subversiva, sino que lo es burdamente. Es obra absolutamente anecdótica, el autor está metido en la cloaca social y ha cerrado a canto y lodo todos los ventanucos por los que pueda filtrarse una luz más pura» (Pla 1921*a*: *s.p.*). Pla, és clar, hi veia un desequilibri en el procés constructiu dels personatges que, tanmateix, era «indudablemente lleno, repleto de sustancia humana»; aquest fet l'unia, però, amb «un primitivismo, un enorme primitivismo balbuciente... ¡Bendito este primitivismo y todos los primitivismos que no toleran, que expelen, toda vaciedad y toda vida hueca tanto más bella cuanto más cruel!» (Pla 1921*a*: *s.p.*). L'apunt és important perquè l'escriptor de Palafrugell identifica la humanitat amb aquesta pulsio d'instint, gairebé a la força de l'inconscient, amb la qual cosa, irremeiablement, convertia l'expressió literària en quelcom allunyat de la perfecció formal. Tant, que la destruïa: «Esto es un compás extraño, que no conoce ni el tono mayor ni la ironía» (Pla 1921*a*: *s.p.*). En comparació amb aquesta proposta que benauradament titllava de «revolucionaria y subversiva», Pla, per contra, veia en la literatura catalana del moment, una lectura «francamente ilegible. Nuestros jóvenes literatos dan la impresión que no tienen absolutamente nada que decir y que sin embargo se esfuerzan para expresar este vacío, esta nada, este total arrasamiento espiritual. Lo que sale, son libros para nadie. Son cáscaras de libros» (Pla 1921*b*: *s.p.*).

Així doncs, Pla situava la proposta de Dostoievski com a exemple d'acarament als sentiments humans. Del que es tractava, en definitiva, no era de recrear un model literari coherent sinó més aviat el contrari, humà i, en conseqüència, necessàriament contradictori:

Existe en el hombre —indudablemente— una fuerza que va de fuera a dentro, en virtud de la cual el hombre mantiene su cohesión, su coherencia, su consecuencia, su moralidad, su irreductibilidad, pero al lado de esta fuerza existe otra, centrífuga y disgregadora, por la cual el individuo tiende a disgregarse, a

dividirse, a dissociarse, a gustar lo inesperado, aunque ello sea un riesgo, una apuesta, una pérdida —aunque sea un riesgo de muerte. [...]

Este es el radium que ha destrozado la vieja psicología: la antítesis. La antítesis en una misma persona, bien entendido, el dramatismo individual, el ilogismo, la duplicidad.

Dostoievsky es el novelista individual, de la contradicción, de los caracteres dobles. Es decir, de los no-caracteres (Pla 1921*b*: *s.p.*).

Aquests trets apuntats per Josep Pla primer, i per Carles Soldevila després, a l'hora de definir la literatura russa o, més exactament, la proposta narrativa d'un dels seus màxims representats, Fiódor Dostoievski, els recollia Domènec Guansé en un article també a *La Publicitat*, del dia 27 de febrer de 1929, sobre «Dues traduccions de Fedor Dostoiewski [sic]»: les publicacions de *La dispesera* i *El somni de l'oncle*, de les quals el crític destaca l'encert d'incorporar aquestes «obres cabdals a la nostra literatura». Guansé, que també destaca l'encert d'incorporar aquestes «obres cabdals a la nostra literatura», descriu el que el lector trobarà en les novel·les russes:

Hi trobarà [en les obres de Dostoievski] aquell alè gegantí que crea un món nou davant els nostres ulls, un món que no acaba d'ésser ben bé el nostre món, on tot ens és una mica estrany, però que alhora veiem ple d'humanitat. Hi trobarà aquelles tempestats que esclaten sobtadament amb una violència caòtica. Hi trobarà aquella acumulació de detalls que fan créixer una acció relativament petita i que la fan esdevenir intensa a força de passió comprimida, de sentiment retingut. Hi trobarà el fulletonista amb tots els recursos melodramàtics. Hi trobarà, sobretot, aquell impuls creixent de l'acció, aquelles frenades que la deturen en els seus moments de màxim impuls (Guansé 1929*b*: 5).

Si ens fixem, el personatge femení de *Judita* està dissenyat a partir d'aquests paràmetres atorgats per la literatura russa. Per això, com hem vist ja en parlar de la novel·la sentimental, estem al davant d'una realitat externa diferent, que acaba convertint-se en un món impossible: «Sovint ens hem trobat lliscant a través dels prats sota el sol del migdia, d'uns migdies sense fi que han durat setmanes vostres, i tan lligats anàvem sols enmig de les mars i les muntanyes, que hem arribat a desaparèixer, absolutament immaterials com aquestes minúscules volves que només

un raig violent de sol revela...» (Trabal 1998a: 78). De la mateixa manera, també trobem constants situacions plantejades des del punt de vista del melodrama, això és, amb una accentuació del caràcter passional de l'escena i de l'amor que ambdós amants es professen. Un exemple d'això que diem el tenim en la conversa que els dos protagonistes mantenen per telèfon:

—Lídia, Líduixka, on ets?

—Aquí, estimat. Com t'estimo!

—I jo, Lídia. Quina sort de sentir-te encara! (Trabal 1998a: 58)

Els posteriors silencis de Lídia alarmen el narrador i, més encara, fan desembocar la situació en una conversa d'una intensitat desmesurada que, novament, acaba per accentuar el descontent dels amants, precisament per la insatisfacció que senten, tal i com ocorre també en les novel·les russes:

—Vine, estimat, estic plorant, si em veiessis!

—Però Lídia, això és insensat. No ploris més. Què podem fer-hi? No podia pas quedar-me, si ja estàs bona.

—No estic bona. Estic més malalta que mai.

[...]

—Però és terrible això! Volies que em quedés i jo no podia, no podia, Lídia...

—Si tu no volies, és clar, és inútil que plori...

—Però ¿és que vols que ara vingui, a aquesta hora, exposant-me a tot? Exposant-te a tot?

—No, no. Ara, no. Tens raó, sinó que jo estic molt feble i no puc resistir que m'hagis deixat (Trabal 1998a: 58).

De fet, com hem apuntat prèviament, Trabal basteix el personatge de Lídia amb el caràcter propi dels personatges de les novel·les russes (recordem els exemples d'*Anna Karènina* i de *Guerra i pau*). Així, afectada des de l'inici de la novel·la per una febre espectacular, aviat sabem que Lídia és una noia «misteriosa», amb una actitud complicada, caracteritzada pels extrems: «plorà, cridà, es rebel·là contra nosaltres dos perquè li dèiem que no podia celebrar-se el concert, ens insinuà frases poc polides»; i, poc després, és descrita pel narrador a través de característiques físiques intensificades, per la qual cosa en destaca «rostre xuclat per la febre, [...] l'ardència

d'aquella carn tan fina, [...] aquella boca tan tendra». Fins i tot, arribarà a qualificar el nom de Lídia com a «diví» (Trabal 1998a: 7). També les seues accions són descrites amb aquest caràcter delicat, minuciós i quasi melodramàtic, alhora que serveix de tècnica d'expressió de la sensualitat de la protagonista: «un petit gemec indesxifrabable semblà demanar misericòrdia, i sobtadament Lídia es descotxà una mica deixant al descobert l'espatlla» (Trabal 1998a: 11). En altres ocasions, observem que les seues paraules, els seus gestos i la seua disposició tendeixen a l'exageració, sobretot en els instants que ha d'acomiar el seu estimat: «Ens abraçarem insistentment, Lídia em besà amb fúria davant Iaixa i, veient-me tímid, digué al seu camarada que es girés i m'oferí els llavis amb la boca mig oberta... Semblava que la nostra separació hagués d'ésser definitiva a jutjar per aquella escena, a la qual jo no sabia pas lliurar-me d'una manera ingènua» (Trabal 1998a: 49).

Lídia, doncs, és un personatge construït des del reflex dels grans amors literaris. Per això, anima el seu amant a viure-hi l'experiència des d'aquest plantejament: «No em deixaràs mai, i demà vindràs a París amb nosaltres, i d'allí anirem a viure en un racó de món on només el nostre alè ens animi!» (Trabal 1998a: 65); tot i que, en algun moment, es declara gens afecta a aquest tipus d'experiència: «em confessà que ara veia bé que tots els amors que havia tingut no eren sinó moments de follia, moments en què la seva raó era empesa per passions aïllades dels sentits, i que per això avorria l'amor, fins aleshores quimera» (Trabal 1998a: 72-73). Tanmateix, sabem que aquest és un altre exemple d'aquest «moment de follia», i fins i tot, el narrador evidenciarà també els referents culturals a partir dels quals és possible entendre aquest amor: «¿T'imagines que d'*Amor i Psiquis* de Gerard, les figures es moguin i l'amorosa parella s'escapi del Louvre i cadascú per la seva banda se'n vagi al jardí o a la cuina, saltant de la tela, desfent l'encís que els fa immortals? / Totalment, doncs, no pots desfer-nos a nosaltres» (Trabal 1998a: 76-77). Un «encís» que, com ja sabem, desapareixerà amb el descobriment de Judit en Lídia, fet que comporta alhora la destrucció del personatge, també des d'aquesta mirada idealitzada present en la novel·la russa.

5. La ironia en *Quo vadis, Sánchez?*

[L'esport] és emprat obligatòriament per a l'extermi de les dipositats abdominals en els més famosos i menys afamats instituts de bellesa: facilita la lliure circulació, fa elàstiques les extremitats, aclareix les potències i proporciona salut a dojo...

MERCÈ RODOREDA. *Crim* (1936)

5.1. *Introducció*

El desembre de 1930, i gràcies al setmanari *Mirador*, sabem que el primer Premi Cèsar August Torres, «destinat a una novel·la esportiva», s'ha declarat desert. Els motius, segons recull l'articulista, tenien a veure bé amb les «condicions novel·lístiques» de les obres presentades, bé al fet que no enaltien l'esport «d'una manera prou satisfactòria». I afegeix: «no és cap secret per ningú que l'obra que no enaltia l'esport — *Quo vadis, Sánchez?*— era de Francesc Trabal. Sembla que el protagonista arribava a campió mundial de baldufa, cosa poc seriosa»; fins i tot, el repòrter no s'està de dubtar «si jugar a baldufa és ben bé un esport» i, encara, apunta que «la majoria d'aficionats a aquest esport s'hi dediquen amb escassa ciutadania» (1930: 1).

Els membres del jurat, format per representants del circuit literari català del moment de primer ordre —Pompeu Fabra, Domènec Guansé, Carles Sindreu, Enric Guardiola Cardellach i Carles Soldevila—, decideixen, doncs, desestimar la novel·la. Tanmateix, Francesc Trabal és prengué l'embat graciosament i «decidit a fer humorisme en la seva obra i en la seva vida, àdhuc en manifestacions tan petites

com les corbates que usa, considerant que la retenció per tant de temps del seu manuscrit el perjudicava, volia processar els organitzadors del Premi i demanar-los vuit o deu mil duros de danys i perjudicis» (1930: 1). Malgrat aquest primer fracàs, la novel·la es publicà l'any següent, el 1931, sota els auspicis de l'editorial La Rambla. En aquesta ocasió, La Mirada no va poder publicar-la perquè el *Diari de Sabadell*, aleshores, havia deixat de ser el principal factor de cohesió del Grup i només van poder publicar les *Estances* de Carles Riba l'any 1930, mentre que la publicació de *Quo vadis, Sánchez?* va romandre inèdita (Guansé 1931: 7; Bach 1992: 63-67).

El mateix Domènec Guansé, en la ressenya crítica que va dedicar a *Quo vadis, Sánchez?*, explicava —com a membre del jurat, recordem-ho— la raó fonamental per la qual havia quedat descartada: «els membres del jurat tingueren la temença que la novel·la de Trabal irrités els esportistes; que posés la literatura enfront de l'esport, cosa que era precisament la contrària que amb el concurs volia provocar-se» (Guansé 1931: 7). Als ulls del crític, la nova proposta literària de Trabal volia ser, en realitat, una «mofa» als valors promoguts per l'activitat física, de manera que la novel·la es desenvolupava sota l'ideal de fer creure que tothom és apte per a un o un altre esport. Aquesta, de fet, semblava ser la raó per la qual el destí del protagonista desembocava en «l'infantívol joc del trompitxol», una justificació que va provocar «les aprensions del jurat» (Guansé 1931: 7). Tanmateix, Guansé valorava molt positivament la publicació de la novel·la per part de La Rambla, alhora que lloava les qualitats literàries de Trabal —«unànimement reconegudes»; el crític hi veia «un humor més penetrant» que en les anteriors novel·les, un humor que «esdevé especialment satíric i assoleix virtuts i eficiència social». L'èxit de *Quo vadis, Sánchez?*, doncs, tenia a veure amb una «mena d'acrobàcia literària que hom segueix alhora amb temor i delícia» (Guansé 1931: 7). Malgrat aquesta aproximació d'anàlisi, Guansé no delimitava l'abast de l'efecte paròdic de la novel·la de Trabal ni n'especificava els elements que permeteren donar compte d'aquesta lectura en clau irònica.

D'una altra banda, Manuel de Montoliu, qui, en parlar de *Judita*, va mostrar explícitament el seu descontent, ara descriu *Quo vadis, Sánchez?* com «una novel·la d'ambient modern que transparenta un fons de realitat moral i psicològica i un sentit humà que l'eleva a un pla superior al vulgar i superficial d'un enginyosa facècia» (Montoliu 1932a: 5). En el nou personatge treballà, el Sánchez, Montoliu hi veia

«la visió justa i exacta d'aquesta immensa buidor de la imbecilitat humana, encarnada en tants d'individus que passen pel nostre costat cada dia i que sols pot sorprendre en llur significació universal un observador armat d'una perforadora ironia» (Montoliu 1932a: 5). Tanmateix, com en el cas anterior, el crític no especifica com es forma aquest component irònic. Ans al contrari, Montoliu només assenyala que es tracta d'una «facècia de gran estil que l'autor ha ornat amb episodis d'un grotesc inoblidable i ha brodat amb els més variats recursos de la fantasia humorista i les tonalitats més matitzades (sic) de la ironia i de la sàtira» (Montoliu 1932a: 5). Més endavant, també hi ressenyarà el caràcter paròdic de la proposta, un component amb dos vessants: d'una banda, la «paròdia de l'aspecte educatiu de l'esport» i, d'una altra, «la paròdia de la preocupació [...] de la recerca de la vocació». En ambdós casos, Montoliu en ressenya el caràcter crític, des d'una «visió grotesca de la vida humana» però, en canvi, no en localitza ni en distingeix la natura del fenomen irònic.

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de la novel·la des d'aquesta mirada irònica, però, caldrà que revisem l'argument de la novel·la. *Quo vadis, Sánchez?* recull les vicissituds del personatge principal, En Sánchez, un home ple d'angoixes i de contradiccions, insegur i entestat a fer de l'esport l'objecte de la seua vida i deixar la seua feina a una fàbrica de teixits. Per tractar d'aconseguir-ho, doncs, s'enfronta amb uns quants obstacles, tots relacionats amb l'activitat esportiva. La novel·la s'inicia amb els crits i els insults que la resta de futbolistes profereixen contra el mateix Sánchez, percebuts pel protagonista d'una manera completament diferent. El partit de futbol, arbitrat per un jove ranc, s'acaba quan l'equip contrari marca un gol a la porteria de Sánchez. Tot seguit, camí de la fàbrica, una de les noies del club de tennis saluda Sánchez, un fet que el protagonista interpreta com una promesa d'amor i això fa créixer el somni del protagonista de deixar la fàbrica on treballa i dedicar-se exclusivament a l'esport; unes pretensions imaginàries que gairebé li fan perdre dos dits d'una mà. Aquest fet, que sembla apartar-lo definitivament de la seua antiga vida, es completa amb la troballa d'un munt de diners que el convertiran en milionari, de manera que deixa la feina, es compra una finca on construeix un camp de futbol, una pista de tennis i una pista atlètica, i fins i tot decideix llogar un entrenador particular de futbol, en Tena, presentat no només com un expert del futbol sinó també com un mestre d'elegància, una qualitat que el nostre protagonista tractarà

5. *La ironia en Quo vadis, Sánchez?*

d'accentuar després de comprovar, ara sí definitivament, que és incapaç d'assolir el nivell necessari per a ser un bon futbolista. El següent pas serà, doncs, el del tennis, un esport que provoca una nova circumstància ridícula en Sánchez, qui és vist per la resta de membres del Club de Tennis com una distracció i, a més, també fa que el nostre heroi s'enamore d'una de les joves del club. Un enamorament que el precipita cap a la boxa, una desfeta que el mateix narrador decideix no contar detalladament perquè diu sentir-ne pietat. Víctima d'un nou fracàs, en Sánchez provarà sort en un nou esport, junt amb l'equip de waterpolo del CN Barcelona però, novament, se sentirà ridiculitzat: els waterpolistes el consideraran un joguet i no tindran vergonya d'esquinçar-li el banyador. Amb el darrer intent, l'automobilisme, en Sánchez assolirà el punt màxim de desgràcia: es compra un Ford i, conductor inexpert, atropella un ciclista i el mata. L'accident el duu a la presó i, paradoxalment, serà en aquest centre penitenciari on començarà la veritable carrera esportiva del protagonista perquè aprèn a jugar al trompixon i fins i tot guanya el campionat que s'hi organitza, a la presó. Més encara, després de recuperar la llibertat, es desplaçarà a Colònia, a Alemanya, on competeix en un nou campionat de trompixon, que guanya (amb rècord internacional!) i que li permet casar-se i tenir un fill. L'assoliment d'aquests èxits el decideix, finalment, a renunciar als diners que la policia li havia lliurat a l'inici de la novel·la i, doncs, retornar a una vida simple.

És moment ara de revisar tres antecedents que ajudaran a explicar la novel·la des d'aquesta mirada irònica en què treballem, sobretot pel que fa a la consideració que té l'autor sabadellenc de la pràctica esportiva i, d'altra banda, la reflexió a l'entorn del procés de construcció de la identitat de l'individu.

5.2. *L'article «Amb això del Terrassa-Sabadell, sembla que ens els prenguin»*

En l'edició del *Diari de Sabadell* del 24 de juny de 1925 apareix publicat un article que guarda una estreta relació amb el tema que més endavant Trabal desenvoluparà a *Quo vadis, Sánchez*, sobretot per la insatisfacció que produïa qualsevol activitat esportiva que s'allunyava de l'atzar. L'article apareix escrit pel Sr. Banyeta —com sabem, un dels pseudònims més productius de Trabal (Bach 1991: 72; Balaguer 2001: 8).

L'article serveix de crònica d'un dels partits mítics del moment, el que enfrontava el CE Sabadell amb el Terrassa. Tanmateix, ben aviat intuïm que aquesta vegada no es tracta únicament d'un mer relat, ja que el to de la narració pren un aire una mica diferent: «per mil·lèsima vegada» l'equip sabadellenc ha guanyat el Terrassa; el problema, doncs, és que «l'han arribat a guanyar tantes vegades, que estem acostumats a aquest resultat» i «ara, un partit entre aquests dos equips ja no ens fa cap gràcia: no té cap interès» (Banyeta 1925*a*: *s.p.*). Així, l'autor pretén atribuir a l'esport un caràcter allunyat del de simple pràctica esportiva que pròpiament compleix; a més, el text ressalta que si, com a competició es juga per guanyar, quan es guanya sempre es perd l'interès, i això és una mostra de les contradiccions de l'esperit humà: «si sabem per endavant que els nostres han de guanyar, ja és allò que s'ho facin, i de deixar-los anar sols, a porta tancada, i guardar la ressenya d'un partit endarrerit per anar-la reproduint indefinidament cada vegada que vagin jugant» (Banyeta 1925*a*: *s.p.*). L'objectiu de l'article era, doncs, demanar que «la Junta del Centre d'Esports se n'empesqui alguna per desvetllar l'afició quan es plantegi una lluita entre aquests dos bàndols» (Banyeta 1925*a*: *s.p.*). En altres paraules, després de tenir clar que el Sabadell era superior al Terrassa com a equip futbolístic, el Sr. Banyeta demanava fer alguna cosa perquè els de Terrassa pogueren guanyar algun partit:

Per exemple, la primera vegada que hagin de tornar a jugar, que els nostres aflueixin... Que el Tena faci veure que bada, que en Sangüenza tiri tots els xuts al pal o al refri, o que en Casanovas faci el plongeon per l'altra banda, per bé que una miqueta dissimuladament tots plegats. Donar la sensació als de Terrassa que ells ho fan millor, què caram: una vegada és una vegada, i tanmateix també es pot tenir un petit bri de misericòrdia... (Banyeta 1925*a*: *s.p.*)

L'article acaba amb un advertiment que activa el plantejament irònic de la proposta, donat el caràcter de l'exposició anterior: «Perquè, una de tres, que deia aquest dia el meu amic Ribalta, o perden els nostres d'una vegada, o per anar a veure sempre el mateix, no vaig més a futbol!» (Banyeta 1925*a*: *s.p.*).

L'interès, però, no està dirigit a fer que guanye el Terrassa en lloc del Sabadell; més encara, si tenim en compte que en la temporada 24-25, el Terrassa va quedar en millor posició que el Sabadell (Poch 2005: 69). Tralal evidenciava així el

poc interès que l'esport, i més concretament, el futbol, despertava en la societat del moment, si no s'emmarcava en una competició real que fes l'activitat imprevisible. Com apunta l'article, «tot allò que no guarda una miqueta de misteri, tot allò que en el fons no té l'atzar fent equilibris, acaba per avorrir o per devenir monòton» (Banyeta 1925a).

5.3. *El conte «La venjança dels “Alumnes de Viladecavalls P.T.”»*

Uns mesos abans de la publicació de *Quo vadis, Sànchez?*, Francesc Trabal va publicar un conte a l'edició de *La Rambla de Catalunya* del 28 d'abril de 1930 que també ens pot donar una idea de la consideració que Trabal tenia pel caràcter que la pràctica esportiva havia pres en aquell moment i que, com apunta Francesco Ardolino (2016: 377), convé llegir com a «paròdia esportiva», tot i que nosaltres, seguint el plantejament de Genette (1992), hem convingut d'entendre-ho com a pastitx. Aquest antecedent narratiu és oportú per analitzar el caràcter de civilitat i ciutadania que hom imprimia a l'esport. De fet, el mateix títol del diari *La Rambla* es definia com un fullet periodístic que parlava d'"esport i ciutadania", en un afany d'unir la cultura i la pràctica de l'esport. Per una altra banda, també Anna Poch (2005: 65-66) veu aquest conte com un exemple de la voluntat de Trabal de «qüestionar, a través d'aquest esdeveniment, la validesa de les conferències esportives que s'organitzaven en aquell moment», com el cicle anomenat «Esport i ciutadania» organitzat per J.M. Sunyol. Fins i tot ressenya la participació de J.M. Trabal, germà de l'escriptor, en el cicle de la Federació Catalana de Futbol amb la finalitat «d'oferir al ciutadà una visió diversa i refinada del tema esportiu».

El conte narra la història d'un club de futbol marginat per la Federació Catalana, un fet que, segons se'ns narra, els ha fet perdre el títol del campionat. El darrer partit de la competició, el que enfronta l'equip local amb l'equip del Pla de Bages, fou per als de Viladecavalls, una «desfeta»; tant, que «el públic estigué a punt de saltar al camp una pila de vegades, però la guàrdia civil els deturà» (Trabal 1928: *s.p.*): dels disset gols que havien encertat, l'àrbitre només n'havia donat sis per bons; els del Pla de Pages, en canvi, «havien inutilitzat mig equip, i quan algun jugador seu

estava cansat, es retirava amb l'excusa d'una rampa o un nyanyo i en sortia un altre, disfressat d'aquell, amb la cara pintada i tot, per despistar més» (Trabal 1928: *s.p.*).

Així les coses, el Consell Directiu dels Viladecavalls decideix dur a terme una venjança contra els federatius: demanar-los una conferència que *culturitze* els seguidors del camp, de manera que «el públic s'educaria i no esvalotaria tant el camp» (Trabal 1928: *s.p.*). En efecte, el comportament del públic en general, recordem-ho, defugia les normes de ciutadania; tant que, en darrer partit l'àrbitre havia hagut d'eixir cap al tren «custodiat per quatre parelles de cavall, o si no el poble l'hauria polvoritzat» (Trabal 1928: *s.p.*). Arribat el dia de l'acte, el relat se centra en els darrers minuts abans de l'inici de la conferència, moment en què arriba «una corrua de gent, com si vinguessin d'un enterrament, tots afilerats, capitanejats per l'organitzador d'aquella misteriosa venjança» (Trabal 1928: *s.p.*). I en ser l'hora, el conferenciant inicia el seu discurs, «amb uns aires patètics que esborronaven. Descabdellava paràgrafs llargs, sonors, ajudats amb el vol de la mà, que semblava un símbol» (Trabal 1928: *s.p.*). Tanmateix, la retòrica amb què s'ha presentat el conferenciant es desfà quan es descobreix també el suspens que centrava aquesta part del relat i som conscients de quines persones han assistit a l'acte. Es tracta de gent amb diversitat funcional (persones invidents, amb sordesa, amb mobilitat reduïda) i de gent pobra del carrer que ha estat *contractada* pel mateix club per fer aquesta comèdia a canvi de dos rals. D'aquesta manera, «els “Alumnes de Viladecavalls P.T.” perdien el campionat, però no l'amor propi, salvat honorablement —per ells— amb aquesta lluminosa venjança» (Trabal 1928: *s.p.*). Com apunta Anna Poch (2005: 67), i d'ací el contrast irònic que volem ressaltar, «No hi ha res més desolador que parlar davant d'un públic analfabet. I no hi ha res més paradoxal que organitzar tota aquesta venjança per les injustícies rebudes en un campionat... de tercera categoria *amateur!*».

Novament, Trabal fa servir el motiu de l'esport per a ridiculitzar-lo; en aquest cas, per criticar el fanatisme i la veneració que la societat professava cap a la pràctica esportiva i la voluntat d'algunes institucions de convertir l'esport en una tendència cultural, un fet que, com hem vist, xoca directament amb el caràcter incívic que amb què la societat l'interpreta. I aquesta mirada tindrà unes implicacions directes en la construcció de la identitat de l'individu, completament dirigit per aquests falsos ideals de civilitat i modernitat, com tindrem ocasió de comprovar en

5. *La ironia en Quo vadis, Sánchez?*

analitzar amb profunditat les vicissituds d'en Sánchez i, sobretot, el sedàs irònic plantejat per Trabal.

5.4. *El conte «Deliri de grandeses»*

L'octubre de 1929, Francesc Trabal va publicar un tercer relat breu que té una relació estreta amb *Quo vadis, Sánchez?*, en aquest cas, pel que fa a la construcció de la identitat del protagonista dels fets que s'hi narren. Es tracta de «Deliri de grandeses», un conte el personatge central del qual és *Canela*, «un bon home, de mitja edat, i que àdhuc no coneixent-lo sinó de vista donava la sensació que era un tros de pa» (Trabal 1929: 4). Gràcies a la informació aportada pel narrador extra-heterodiegètic, sabem que el *Canela* (al qual també anomenen «maestro») dedica la seua vida a fer de còmplice dels negocis de contraban del seu cunyat i, doncs, «no feia res. Absolutament res» (Trabal 1929: 4). Així doncs, cada setmana, *Canela* visita la barberia del barri on viu, La Línea i, mentre s'afaita, s'entreté amb les revistes sensacionalistes que hi troba, sobretot «d'*El Mundo Gráfico*, tota la part gràfica destinada als assassinats i als successos més de sang i fetge» (Trabal 1929: 4). Tant és així que s'hi obsesiona i arriba a comparar el seu rostre amb el de les fotografies dels criminals: «S'acostava la revista als ulls i comprovava una vegada més que “aquells” no anaven tan afaitats. I en el fons sentia una admiració barrejada amb una mena de neguit que cada vegada eren la causa de sentir-se una patcada a l'espatlla i una veu: / —*Vaya con Dios, amigo!*» (Trabal 1929: 4). A més, hi ha una cosa més en contra: *Canela*, com també veurem en parlar d'en Sánchez,

més que bon home, [era] tou, enze, suro. Que si era bo ho era perquè no sabia que es pogués ésser res més, i que si només anava al darrera d'aquelles fotografies era perquè no sabia que hi hagués res més interessant en aquesta vida, i perquè a còpia de dedicar-s'hi ja les mirava de la mateixa manera que un poeta jove es mira les fotografies de la Cort d'Amor d'uns Jocs Florals, que només per allò conjumina versos i els tira (Trabal 1929: 4).

Tant és així que *Canela* s'hi obsessiona, amb la idea de les fotografies dels crims i dels assassins d'*El Mundo Gráfico* fins que ho converteix en «una mena d'ideal»:

La seva vida començava una era nova: Qui era ell? Què havia fet en tota la seva vida passada? Què quedaria del seu pas per la terra? Què deixaria als seus fills? Quin nom quedaria una mica sonat al seu darrera? I anà dibuixant-se al seu davant una flameta neguitosa que el tornà idealista, grotescament idealista, i que significava un autèntic perill aneu a saber per què i per qui... La tortura de l'ideal li trabucà una mica l'ordre de la seva raó, ja de si prou limitada, i començà a fullejar cada setmana *El Mundo Gráfico* amb la secreta esperança de «a veure si ell hi fóra», i mai no s'hi trobà (Trabal 1929: 4).

Òbviament, la presència del *Canela* en les pàgines d'*El Mundo Gráfico* depèn d'un sol esdeveniment: un assassinat, de manera que primer decideix matar el seu fill:

I arribà a casa seva, entrà amb el cap alt, com un emperador al circ, i trobà únicament el seu fill petit que espuçava una gata. A l'entrada de la casa havia recollit la destrat, i brandant-la enlaire el deixà a l'estacada. Un bassalet de sang s'escolà tímidament i la gata fugí d'un bot amb uns quants esquitxos vermells a les potes (Trabal 1929: 4).

Tanmateix, aviat considera que amb aquell assassinat «no n'hi havia prou» i que «la seva dona calia» i es planteja també la possibilitat de matar-la, ja que la mort del seu fill, «no era res. Faria el ridícul. No tenia cap importància. Tothom es mofaria d'ell» (Trabal 1929: 4). Fins i tot, després d'actuar d'aquesta manera tan impròpia, es planteja la possibilitat de deixar-ho córrer i, a més, sent «una mena de cosa al seu ventre, com si se li hagués fet un nus als budells», una sensació que desapareix ràpidament en passar-se la mà pel rostre, la qual cosa li provoca «un goig inefable en comprovar el sorollet raspós del pèl al contacte amb els seus dits enormes» (Trabal 1929: 4). *Canela*, més enllà de sentir-se penedit del que ha fet, experimenta més aviat el contrari, «se sentia triomfador, se sentia súper-home». En eixe mateix moment, arriba la seua dona i es troba el seu fill mort. El crit d'esglai de la mare és «la guspira» que activa el pensament assassí de *Canela* i «més forta i més inexorable produí la tra-

5. La ironia en *Quo vadis*, Sánchez?

gèdia» (Trabal 1929: 4). *Canela*, víctima de l'impacte social i la morbositat que provoquen els assassins que apareixen en *El Mundo Gráfico*, resol la seua frustració a través d'una via d'escapament que consisteix a convertir-se en un d'ells i, doncs, passar a ser *algú*, una recerca que també trobarem a *Quo vadis, Sánchez*, tot i que aplicada ara al món de l'esport:

Una estona més tard, *Canela* (hi havia encara molta claror de dia), a poc a poc, tornà a cal barber, i mentre començaven d'afaitar-lo *El Mundo Gráfico* entre les mans, sospirava convençut que l'altre dimecres ell, a la fi, hi fóra, i cercà la fotografia dels pallers per deixar-hi caure damunt un somriure agre de victòria... (Trabal 1929: 4)

5.5. *Les ironies textuais*

5.5.1. Les ironies verbals

a) La inversió semàntica

L'admiració fingida consisteix a parlar d'una persona o d'una cosa de manera elogiosa, amb la intenció de suggerir tot el contrari (Niogret 2004: 19). Es tracta d'un recurs antifràstic, ja que l'objectiu es troba dins l'enunciat i el significat suggerit s'ha de prendre a la inversa del literal.

Trobem un exemple d'admiració fingida quan el narrador, abans que en Sánchez s'anime a comprar el Ford, assegura que «Ell [en Sánchez] havia estat un esportman autèntic» (Trabal 1988: 107), una afirmació que el lector sap que manca de tota credibilitat, després d'haver estat testimoni dels intents frustrats tan seguits del protagonista en aconseguir practicar correctament qualsevol esport.

D'una altra banda, trobem un exemple destacable de joc de mots amb aquest sentit irònic que diem en la polisèmia de la paraula «deviatan», un fet que també ha estat apuntat per Iribarren (2012: 300). En efecte, aquest mot designa, d'una banda, la «màquina emprada en el rentat de la llana en floca» (DIEC 2017) però també el monstre marí amb què la Bíblia representa el paganisme, una imatge

les dimensions de la qual són descrites de manera implícita en el llibre de Job (Jb 40: 25-30), en els versicles següents:

¿Pots atrapar amb l'ham Leviatan
i subjectar-li la llengua amb el fil?
¿Li passaries una corda pels narius,
li foradaries amb garfis les maixelles?
¿És que et suplicaria amb insistència
i et diria paraules tendres?
Per ventura et signarà un contracte?
O bé serà el teu esclau tota la vida?
¿Hi jugues com si fos un ocell
o el lligues amb un cordill
perquè el treguin a passeig les teves filles?
¿El subhasten els pescadors,
el venen a trossos els comerciants?
¿Li crivelles la pell amb fitores
o el cap amb un arpó?
Posa-li la mà al damunt
i, quan et recordes d'aquest combat, no hi tornaràs!

És evident, doncs, veure el joc mitjançant el qual Trabal fa servir la doble accepció d'aquest mot per desenvolupar aquest plantejament irònic. Si tenim en compte que, ja en el primer capítol, sabem que en Sánchez es troba «encadenat misteriosament i fatal per la consumació dels segles» (Trabal 1988: 15) al batuà. En el capítol següent, Sánchez és atacat, primer, pel xiulet de la sirena que marca l'inici de la jornada, «estrident, impetuós», el qual «li caigué a les orelles com una enorme bufetada. Sentí un estremiment de por per tot el cos, tremolava com la fulla a l'arbre i sentí una vermellor exagerada cremar-li les galtes» (Trabal 1988: 20-21). Quan finalment és al davant de la màquina, en Sánchez sent que aquesta es transforma en quelcom extraordinari, «com una muntanya, com un gegant amb mil braços» i amb «una fumera espessa i groga» (Trabal 1988: 21), en iniciar-se el procés de rentat del fil. Per això, la temuda pretensió de deixar la mà sobre el Leviatan amb què es tanca el poema bíblic, en Trabal, s'acompleix, però des d'un plantejament irònic. Nova-

ment, la sirena marca la fi del temps de feina, i en Sánchez «estampí aquell floc [de llana] als xucladors, com si així acabés instantàniament la feina» (Trabal 1988: 22), un error amb què rebrà, com hem vist, la «carícia cruel» de la màquina i s'afectarà els dits d'una mà. Això provocarà que mai més no hi torne, a la feina del batuà.

Ocorre el mateix quan el narrador comenta que «El *frequèntar-se* amb la gent del tennis havia de dur-li evidentment un probable alliberament del batuà, que era, en definitiva, l'única fatalitat que li ennegria la vida» (Trabal 1988: 15). En aquest cas, convé destacar el sentit literal i figurat del verb *ennegrir*, associat alhora a l'efecte que li produeix la màquina, «tenyir-se de negre», i la interpretació summament trista, malenconiosa, que provoca en Sánchez.

b) La frase contradictòria

Un dels recursos, ho hem vist, a través dels quals es manifesta aquest caràcter contradictori és l'oxímoron; és el que ocorre quan el narrador descriu els jugadors de futbol amb els quals s'enceta la novel·la com a «professionals de l'amateurisme» (Trabal 1988: 14-15), pel contrast de categories esportives: la professional d'una banda, i l'amateur, d'altra; i també quan el narrador descriu en Sánchez com un «somiador de petites grandeses» (Trabal 1988: 20). En aquest cas, convé posar l'atenció en l'antonímia de mesures petit-gran. D'altra banda, també hem de llegir com a contradictori la descripció del batuà, el qual primer és vist com «aquella armatosta solemne del leviatan» i, tot seguit, com «endormiscat, immòbil, sense ni respirar, amb uns aires d'humilitat que enternien» (Trabal 1988: 21). En aquest cas, el contrast es planteja amb la duplicitat del significat del leviatan, que ja hem vist prèviament, i el fet de considerar-lo indefens i tendre. Ocorre una cosa semblant més endavant, quan el narrador defineix com a «carícia cruel» (Trabal 1988: 22), l'enganxada de la mà en la màquina del leviatan mentre treballava, pel desequilibri provocat entre la suavitat d'una carícia i el fet de caracteritzar-la, per contra, com a cruel. Com a oxímoron hem de llegir també l'escena en què Sánchez, finalment, es decideix a comprar el Ford que li ha ofert el venedor i s'hi acostuma, la qual cosa

suposa «humanitzar una mica els “cavalls” del *seu* cotxe»³⁵ (Trabal 1988: 117), on s'estableix una relació contrastiva entre la cilindrada del vehicle, interpretada metafòricament amb l'èquid, i l'acció d'esdevenir humà.

D'altra banda, hem de llegir com a paradoxa l'escena en què Sánchez, quan s'està a l'Oficina del Servei d'Orientació Professional i comença a emplenar el qüestionari, i malgrat els «evidents desigs d'escriure la contesta, no ensopegava en trobar-la» (Trabal 1988: 76); o quan Eliana, en trobar-se fora de la taverna del port, li demana a Sánchez que li compre patates fregides perquè en té gana i el narrador apunta que «una grossa paperina enllardada fou la felicitat d'aquella parella encantada» (Trabal 1988: 91). En aquest cas, la paradoxa se centra en la descripció del paquet de creïlles com a element de “felicitat” i com a aliment per fer passar la gana, alhora; així com la fugida de Sánchez de la presència d'Eliana «escales avall, de cap per aquella escala de cargol que com un tobogan acabat en punxa havia d'obrir-li de nou la claredat de pensament» (Trabal 1988: 95), on es posen en relació un element negatiu i dolorós com la caiguda amb un efecte positiu, això és, poder pensar amb claredat. Finalment, cal llegir com a paradoxa també la consideració que Sánchez té de la presó, un món «més místic, més afable, més amarat que el que fins aleshores havia viscut», el qual a més era ple d'una «gent [...] molt és sensible a la cordialitat, a l'amistat, que tothom a qui havia tractat abans». Aquesta visió “humanitzadora” de la realitat de la presó contrasta notòriament amb la idea que hom té d'aquest lloc.

c) Hipèrboles i lítotes iròniques

El contrast efectuat per un recurs com el de la hipèrbole pot tenir una lectura irònica si, per exemple, es produeix una amplificació del pensament indicat de manera paradoxal, a través d'una intensificació gradual de l'element que es descriu (Oriol i Oriol 1996: 116; Niogret 2004: 65). És el que ocorre, per exemple, a l'inici de la novel·la, quan el narrador descriu l'entrada de Sánchez al camp de futbol com «aquell preciós moment» i fa veure que els seus companys «a cor li donaven la benvinguda cridant-li que s'afanyés per poder començar-la [la partida] tot seguit» (Trabal 1988: 12), quan

³⁵ La cursiva és de l'autor.

en realitat sabem que l'estan increpant. Ocorre el mateix quan el narrador ens descriu en Sánchez des de «l'orgull del futbolista professional en rebre l'aclamació de tot un públic addicte» (Trabal 1988: 12), una imatge que no s'adequa en absolut al context en què s'està produint la simulació de partit de futbol. També trobem un exemple d'hipèrbole de pensament en el moment en què el narrador descriu l'escena de la trobada entre la noia del tennis i Sánchez, descrita des de l'exageració:

Quina alegria sentí el nostre home, quina immensa alegria, en topar-se en ple carrer a una d'aquelles noies del tennis, a una d'aquelles noies que només gosava mirar de lluny els dies de festa quan anava al Club, i que ara reconeixent-lo li acabava de donar el bon dia, sense avergonyir-se'n malgrat ell anar vestit de blau! Si hagués gosat hauria plorat! Se li hauria tirat als peus i li hauria besat aquella faldilla de plecs que no semblava de roba (Trabal 1988: 19).

O quan Sánchez troba les cent mil pessetes i, com que no en troba el propietari, decideix dur els diners a la Delegació de Policia:

La Delegació semblava uns funerals. Tots els agents estaven abocats als bitllets i tothom se'n feia creus. Detingueren en Sánchez. El posaren incomunicat, es telefonà a la Delegació Central. Es telegrafà a Madrid. A les tres de la matinada se'l deixava anar, amb l'obligació de passar cada vuit dies per aquelles oficines, i, amb un automòbil blindat, fou traslladada aquella suma a la Caixa de Dipòsits de la Inspecció de Vigilància.

[...]

Comprovà que estava estretament vigilat. Tenia policies secrets a la porta, i detectius que li seguien els passos. El seu viure es complicava per moments.

Per no res l'anaven a buscar i li prenien noves declaracions.

El propietari de l'espardenyeria fou detingut igualment unes hores, i es féu anar a declarar a mitja ciutat (Trabal 1988: 26).

En aquest cas, el contrast es planteja entre la nimietat d'un fet com el de trobar-se una quantitat de diners al carrer i el conjunt de procediments policials, una reacció exagerada i, després ho sabem, «influència de les novel·les d'avui en dia que carreguen el cap de la gent amb idees estrambòtiques» (Trabal 1988: 27), en una al·lusió que posa de manifest també la perplexitat que la novel·la moderna causava

en el públic lector del moment (Simbor 2013a: 259). Trobem un nou exemple d'hipèrbole per amplificació d'una qualitat en la descripció d'un dels companys d'Eliana, descrit pel narrador com «un negre com un Sant Pau, enorme, alt com aquell hotel de quatre pisos, i amb unes espatlles com una grua» (Trabal 1988: 89).

Al final de la novel·la, quan sabem que, amb la victòria del campionat de trompítxol, Sánchez s'enduu «una copa com una casa de pagès» i, a més, «ha trobat la pau familiar, la continuació de l'espècie, la perseverància (sic) lírica del treball i del plaer», unes responsabilitats elevades en excés que contrasten amb l'essència de la història de Sánchez i amb la “causa” del trompítxol (Trabal 1988: 154).

Ara bé, un cas destacable de l'ús d'aquest recurs el trobem en la descripció de l'èxit de Sánchez amb el trompítxol, primer a través d'una hipèrbole per repetició:

I el trompítxol encara giravoltava: encara giravoltava, encara giravoltava, encara, encara, encara giravoltava, i tots els presos el seguien amb l'alè retingut; encara giravoltava, i tothom no podia aguantar l'entusiasme; encara, encara, i el trompítxol que havia llançat en Sánchez semblava no acabar de giravoltar mai, mai, mai, mai, mai... Ara! Ara! (Trabal 1988: 137)

I una mica més endavant, en la darrera jugada de Sánchez al campionat mundial de trompítxol a Colònia amb l'enumeració dels esdeveniments que se succeeixen d'una fita tan memorable:

i d'una fuetada enorme el llançà a terra [el trompítxol] i s'acabaren tots els cronòmetres, es féu fosc, els jutges continuaren al camp amb encenedors primer i després amb espelmes, fins que arreglaren una instal·lació elèctrica, i la gent del camp es renovava constantment, i en Sánchez s'anà a casar, i es féu el viatge de nuvis, i el trompítxol encara voltava i es rellevaven els àrbitres i a terra on giravoltava s'hi anà fent un sot, de tal manera que s'excavaren com unes trinxeres amplíssimes, a les quals es baixava per unes escales vitrades a fi que pogués veure's de lluny, i calgué construir un hotel en aquell lloc, i fa poc temps que encara em digué un testimoni presencial que el trompítxol del Sánchez encara giravoltava, i que era la més temptadora atracció de forasters a Colònia, sinó

5. *La ironia en Quo vadis, Sánchez?*

que per millors referències sé que des de fa un parell d'anys ara ja hi ha truc (Trabal 1988: 150).

En altres casos, però, l'exageració també funciona com una amplificació decreixent, és a dir, com una disminució de l'element descrit amb la mateixa finalitat de presentar aquest contrast amb la realitat: ens trobem, doncs, al davant d'una líto-
te. És el que ocorre, per exemple, quan el narrador justifica la filiació de Sánchez amb l'esport a través dels coneixements que aquest té d'alguns termes que tenen a veure amb aquest camp, com són el futbol, el tennis o «fer els cent metres», que Sánchez relaciona amb el fet de «córrer d'aquí, fins allà, aproximadament, i arribar primer» (Trabal 1988: 69), una reducció que simplifica en extrem aquesta pràctica esportiva als elements més bàsics, un fet que contrasta amb algú que, com Sánchez, sabem que està interessat per fer de l'esport tota una filosofia de vida.

d) Comparacions i metàfores iròniques

Troblem un exemple de comparació amb sentit irònic quan la noia del tennis amb què es topa Sánchez és descrita pel narrador com una «divina visió sobrenatural, com una d'aquelles fades que en Sánchez s'il·lusionava de crear-se entre els puells del tambor del batuà, com la llana en filagarses estrofolàries prenia formes allargades i flonges, talment aquelles *baigneuses* de Picasso, l'espatlla de les quals es confon sovint amb els turmells i la cabellera...» (Trabal 1988: 19), en què es contraposen, d'una banda, el plànol vulgar del batuà amb el propi del món fantàstic de les fades; i, de l'altra, el contrast que s'opera entre les formes dels fils de llana i la comparació amb les formes que prenen les figures femenines del pintor cubista.

D'altra banda, trobem exemples de comparació hiperbòlica quan Isabel li diu que el dia que siga campió de boxa es casarà amb ell i Sánchez cau a terra «tan llarg com era, aplomat, com si l'haguessin colpejat amb un llamp d'aquells que fan ziga-zaga, aplomat com un vedell tendre en rebre al mig del front, lligat de potes, el cop de maça de gràcia» (Trabal 1988: 45); o quan, en dibuixar Sánchez l'escala de caragol que li demanen a l'Oficina d'Orientació Professional, el narrador la descriu com «un cuc de seda que tingués el mal de Sant Víctor» (Trabal 1988: 76), una fór-

mula que en realitat fa referència a la forma castellana d'anomenar la malaltia de Huntington, el *mal de San Vito*, que produeix alteracions cognoscitives, psiquiàtriques i motrius; i també quan, al final de la sessió, surten d'aquella oficina «amb els cabells de punta, tan de punta que el capell els ballava a tots dos germans, com si els estressin els nervis de dalt estant, com si haguessin acabat de cometre un crim, un assassinat, o els haguessin netejat amb suc de llimona les entranyes...» (Trabal 1988: 79), unes comparacions que com veiem no tenen cap relació amb el fet que en realitat s'ha esdevingut; o quan descriu el centre penitenciari com «un pensionat d'Oxford, passat una miqueta per aigua» (Trabal 1988: 135).

Trobem un exemple de comparació satírica quan, davant la frustració que Sánchez sent per la seua feina al batuà, el narrador fa veure que «ningú no podia comprendre'l. Ningú, ningú, ni ell mateix, una mena de follet empeltat a la barba de Gulliver, com una mosca d'ase» (Trabal 1988: 16), en què la degradació de la consideració del protagonista desemboca, per contrast, als extrems d'empetitiment (en comparació amb el referent literari de Gulliver) però també, amb una imatge desagradable, la de la mosca d'ase. Hi ha un altre exemple d'aquest tipus de comparació irònica en l'escena de l'accident de la mà de Sánchez amb el batuà, i que el narrador es deté a descriure de la manera següent: «la llana que hi havia dintre el batuà, aquella vegada, no solament en sortiria oberta sinó tenyida; talment una moda inèdita, aquella llana patentava una nova classe d'estampats» (Trabal 1988: 22). Així, el narrador descriu l'efecte de la sang produïda pel tall del batuà no en relació al dolor que pot sentir Sánchez sinó el possible efecte positiu que aquest fet pot tenir en la producció tèxtil. També hem d'entendre com a comparació satírica l'escena en què, en descriure la confusió de Sánchez respecte de la forma de comptar els punts en tennis, el narrador animalitza el protagonista i apunta que estava «perdut com un canari flauta en una gàbia a ple sol» (Trabal 1988: 39). En altra ocasió, el narrador opina sobre les circumstàncies de Sánchez i fa veure que el protagonista duu «tota la seva vida anterior al damunt —com una motxilla ridícula a l'esquena—» (Trabal 1988: 67). Una cosa semblant ocorre quan, en plantejar el fatal desenllaç de la lluita de boxa, el narrador, per accentuar la desfeta de Sánchez, apunta que «Només hauria faltat, com en les *corridas de toros*, que, per arrodonir-ho, haguessin fet l'*arrastre*...» (Tra-

bal 1988: 52); i també quan, en descriure Genoveva, la jove que l'acull a l'hostal de Colònia, sabem que ho fa «amb uns ulls de matalàs vell» (Trabal 1988: 144).

5.5.2. Les ironies de situació

5.5.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí

En les anàlisis anteriors, ja hem definit aquest tipus d'ironies com un gir inesperat o il·lògic de la narració que el lector no s'esperava, i ja no formada directament pel sentit del llenguatge (Muecke 1978). Dins d'aquest grup, a més, hem volgut diferenciar entre les ironies d'esdeveniments (Muecke 1969: 102), aquelles que presenten un contrast entre l'esdeveniment i l'expectativa del lector, de les ironies del destí, és a dir, les que pressuposen l'existència d'una força o entitat superior que es complau a frustrar les esperances o els projectes dels personatges (Muecke 1969: 102-103).

Una de les ironies d'esdeveniments més notables és la que està relacionada amb el tòpic de casar-se amb la jove si és campió d'algun esport. En el primer cas, és Isabel qui li fa la proposta: «el dia que siguis campió de boxa em casaré amb tu, Sánchez!» (Trabal 1988: 45). Tanmateix, en aquest cas, es tracta d'una broma, tot i que el protagonista s'ho pren ben seriosament. Des d'aquest instant, ja ho sabem, Sánchez no demostra tenir el nivell d'aspiració social d'Isabel: primer, perquè es marxa en ballar un vals³⁶ (símbol de l'elit social) i, després, perquè perd el combat de boxa, raó per la qual Isabel el visita a la casa per dir-li que la seua relació sentimental ha acabat:

Comprengui l'esforç que he hagut de fer per decidir-me a venir a casa seva. I ara pensi quines causes han hagut de motivar-lo. Sánchez, jo no puc correspondre als seus sentiments perquè, perquè no sé com dir-li, perquè no puc; no sé si pot entendre'm, si m'entén. M'és molt difícil expressar-me. A vostè li dec l'experiència més gran de la meua vida, però faci's càrrec que he vingut a casa seva per demanar-li que em perdoni. ¿Ho comprèn, tot això, Sánchez?

— Així, Isabel...

³⁶ Hem analitzat l'ús d'aquest recurs musical en parlar de *Vals* (1935), la penúltima novel·la de Trabal.

— Així, Sánchez, li he vingut a demanar que em perdoni, que em perdoni, que no estaré tranquil·la fins que sabré que vostè em perdona i que em jurarà de no pensar-hi més, amb mi... (Trabal 1988: 60)

Aquests fets, però, contrasten amb els que ocorren cap al final de la novel·la, quan Sánchez coneix Genoveva, la noia de la pensió que l'acull «amb uns ulls de matalàs vell, a la caça d'un marit que tant convenia als seus trenta-tres anys acabats de fer per la Candelera» (Trabal 1988: 144). En saber que Sánchez ha viatjat fins a la seua pensió per presentar-se al campionat mundial de trompitxol, Genoveva li diu que «si guanyava es casaria amb ell». El mateix Sánchez fa memòria del fracàs del primer cas:

I quina rebotada aleshores de records! Era la segona vegada que sentia d'una noia expressió semblant. Però que allunyada aleshores li semblà la primera! Que lluny, que infinitament lluny aquella Isabel del Club de tennis! Es mirà la noia de la pensió amb uns ulls desesmat, se la tornà a mirar bé, i agafant-la per l'espatlla li digué:

— *¿Es cierto, Genoveva?*

— *Sí, es de veras.*

I amb un gest el més olímpic que sabé, en Sánchez li apretà amb els dits l'espatlla que li tenia presa i exclamà:

— *Pues ya verás.*

I sortí a fora casat. Per ell ja s'hi veia (Trabal 1988: 145).

En efecte, com ja sabem, en el capítol següent, i mentre el trompitxol encara gira, sabrem que «en Sánchez s'anà a casar, i féu el viatge de nuvis» (Trabal 1988: 149). La ironia, en aquest cas, s'estructura a partir de diversos eixos: mentre que Isabel representa la fantasia irreal i idealista del matrimoni, precisament perquè es tracta d'una jove que no és de la mateixa classe social que Sánchez i que, en realitat, estableix aquesta relació amb el protagonista a partir d'una broma que ell es pren seriosament, Genoveva, per contra, és el símbol de les condicions «realistes» del matrimoni: es tracta d'una dona de la seua classe, sense cap atribució idealitzada que, a més, està desitjosa de marit, per la qual cosa busca en la mateixa raó que Isabel —

l'èxit esportiu de Sánchez—la possibilitat perfecta per casar-se, mentre que Isabel ho pren com una ficció, despreocupada com és d'aquest tema.

Una altra de les ironies d'esdeveniments que marquen la novel·la és la que, com sabem, dicta el desenvolupament vital de Sánchez, marcat des que assistí a una conferència esportiva organitzada pel club de futbol Ch. F. C., en què s'assabenta que «...Tots hem nascut per a un esport o altre! Es tracta només que cadascú trobi el *seu* esport...»³⁷ (Trabal 1988: 70), raó que, al capdavall, mou l'existència de Sánchez i malgrat la infinitat de fracassos, finalment, com apunta el mateix narrador, burlleta,

l'esport l'ha salvat. / [Sánchez] No solament ha trobat la glòria efímera d'ésser guanyador fora de concurs en el certament internacional de Colònia (amb una copa com una casa de pagès oferta pels mateixos participants al campionat), sinó que ha trobat la pau familiar, la continuació de l'espècie, la perseverància (sic) lírica del treball i del plaer (Trabal 1988: 153-154).

La ironia, en aquest cas, s'estableix entre la «glòria» esportiva i la ridiculesa, per a Sánchez, que aquest esport siga el trompitol.

De la mateixa manera, també resulta irònic el contrast que es planteja entre les relacions socials de classe alta que Sánchez té abans d'entrar en presó, les quals són resumides a partir d'una «rialla general amb crits d'admiració exagerats [que] feien multiplicar les habilitats d'en Sánchez, clown improvisat i a la vegada públic, sense saber-ho, de tota la *troupe* de personatges que se'l rifaven a les barbes...» (Trabal 1988: 41), i la sensació que tindrà en arribar a la presó, després de matar el ciclista (ell, que és un home d'esport), un espai aparentment lúgubre i anti-social: «Li semblava descobrir que aquella gent era molt més sensible a la cordialitat, a l'amistat, que tothom a qui havia tractat abans. I que es trobava en un món més místic, més afable, més amarat d'humanitat que el que fins aleshores havia viscut» (Trabal 1988: 127) i, encara més, en eixir-hi, sabem que, per a Sánchez, «era allí dins on únicament havia trobat un bri de cordialitat. Si hagués gosat hauria demanat per romandre-hi encara...» (Trabal 1988: 141).

³⁷ La cursiva és de l'autor.

Trobem un exemple d'ironia d'esdeveniments en començar la novel·la, quan Sánchez entra en escena i interpreta els crits dels seus companys com a «afalacs delicadíssims» i, més encara, amb «l'orgull del futbolista professional en rebre l'aclamació de tot un públic addicte» quan, en realitat, es tracta d'un partit entre amics, «esperant la sortida de les fàbriques per aprofitar la claror rematant la jornada en una partida de futbol, si podien aconseguir formar dos equips, per bé que no fossin allò que se'n diu complets» (Trabal 1988: 11-12); o també en l'escena en què Sánchez es troba amb la noia del club de tennis i aquesta li dona el bon dia. El nostre protagonista, emocionat pel succés, respon d'una manera inesperada i «de tant que volia correspondre a aquell adéu, de tantes coses polides que hauria volgut cridar-li, féu tard. Quan li vingueren els mots als llavis qui sap on era» (Trabal 1988: 19).

De la mateixa manera hem d'entendre l'escena en què Sánchez, per convertir-se en «un esportman i a la vegada un cavaller», decideix contactar el Tena, un dels germans de la saga de futbolistes formats al CE Sabadell que, a més, també juga amb el RCD Espanyol i a la Selecció Catalana (Poch 2005: 65), i en lloc d'aprendre a jugar a futbol, posa tota l'atenció «en resseguir els petits detalls que ell [en Sánchez] negligia: el plec dels pantalons, els mil·límetres de mocador que sortien de la butxaqueta de l'americana, el *pendentif* i el rellotge-polsera, el tallat de les garrofes...» (Trabal 1988: 34). Un fet que es desenvoluparà d'una manera semblant al llarg de la novel·la i que, per exemple, en arribar al tennis, tindrà el seu desequilibri en una nova afició: «com més anava [al tennis], més distret estava en quant als partits, i més interès mostrava per conèixer les arbitràries combinacions que darrera el taulell del bar hom feia per *inventar* cocktails. Això començava a ésser el seu nou deliri»³⁸ (Trabal 1988: 40). Així, cada intent d'inclusió de Sánchez en el món de l'esport es veurà inesperadament truncat per algun o altre fet: «cada dia més desentenent-se dels esports que havien de fer-lo *un home*, i cada dia més aferrat a les faldilles d'Isabel, acabà aviat per enamorar-se'n» (Trabal 1988: 41-42). Un altre exemple d'aquest tipus d'ironia de situació el trobem en l'escena en què visita l'Oficina del Servei d'Orientació Professional i realitza el qüestionari per saber quin és el seu esport més adequat. En aquest cas, se centra a contrastar l'absurd del seguit de proves que Sánchez ha de realitzar i

³⁸ La cursiva és de l'autor.

el fet que el diagnòstic que resulte d'aquest qüestionari siga tan eficient com per trobar l'esport adequat (Trabal 1988: 79).

També interpretem com a ironia d'esdeveniments l'escena que marca el capítol IX, en què Sánchez viatja a Le Havre i coneix Eliana, una jove que, d'entrada, sabem que «volgué salvar-lo» (Trabal 1988: 90) i que, en canvi, tot seguit comprovem que manté amb ell una actitud més aviat «furiat» (Trabal 1988: 91), tant que el nostre protagonista s'acaba convertint novament en algú «dòcil, autòmata» als designis d'una «bèstia ferida de mort» (Trabal 1988: 92 i 93), un camí completament diferent del que aparentment semblava presentar la relació entre ambdós personatges. En aquest cas, la ironia rau en el fet que Sánchez no sap interpretar qui són aquests personatges ni què és tot allò que viu, mentre que Eliana i els altres, que sí que ho saben, s'aprofiten de la innocència de Sánchez per traure'n benefici propi.

Trobem un cas d'aquest tipus d'ironia quan el narrador ens conta que, arran del canvi de director en la presó, s'organitza «una representació de la *Divina Comèdia*, escenificada per un empresari que complia condemna per estafa, i amb els actors vestits de presidiari» (Trabal 1988: 134). Ara, la ironia remarca el contrast que s'estableix entre la representació teatral com a símbol d'alta cultura i l'espai en què es desenvolupa.

Convé que tractem ara la ironia principal de la novel·la, una ironia del destí, que comença quan Sánchez es troba cent mil pessetes i, com a home honrat, decideix tornar-les a la policia. Els agents, però, el detenen: «El posaren incomunicat, es telefonà a la Delegació Central. Es telegrafia a Madrid. A les tres de la matinalada se'l deixava anar, amb l'obligació de passar cada vuit dies per aquelles oficines» (Trabal 1988: 26). Sánchez, malgrat haver actuat correctament, a partir d'aquella nit ja no podrà dormir i a partir d'ara viurà «espantat, temerós d'alguna nova desgràcia!» (Trabal 1988: 26).

Per això, en el capítol següent al de la narració dels fets que se succeeixen a la pèrdua dels diners, en lloc de semblar un premi, sabem que «aquelles cent mil pessetes que trobà en un clau havien caigut a les seves mans, al cap d'un any d'haver-les trobades, com una bomba mullada» (Trabal 1988: 31). Ara bé, després que l'autoritat li haja lliurat aquesta quantitat de diners, decideix abandonar la feina a la fàbrica i comprar el batuà que l'havia ferit:

Abans d'aleshores tenia la sensació que el batua era el pes mortal que li aixafava l'existència, però, en aquells instants que calia decidir-se a deixar-lo, sentia una atracció tan forta per aquella màquina que durant tants anys havia estat l'únic company de la seva vida, que no podia avenir-se a separar-se'n. i fou el seu germà que trobà el desllorigador, suggerint-li que comprés el batua i l'instal·lés a casa seva, com un trofeu d'honor especialíssim (Trabal 1988: 32).

Tant és així, ja ho veiem, que aquesta màquina, a la qual abans se sentia «encadenat misteriosament i fatal per la consumació dels segles» (Trabal 1988: 15) ara es converteix en una «reliquia preciosa» que en Sánchez instal·larà a la seua nova cosa «com a reliquia preciosa [...], fent la “sala del batua” on l'arquitecte havia projectat la “sala del piano”» (Trabal 1988: 33). Un fet que, en efecte, posa de manifest «la interdependència entre home i màquina —una de les bases de la societat industrialitzada— i les seves conseqüències socials i psicològiques, com ara l'alienació de l'home o la paradoxal objectualització de l'individu» (Iribarren 2012: 305); i que, afeïm, demostra la incapacitat de Sánchez d'ascendir socialment. Després del seguit d'intents frustrats del protagonista per intentar ser algú, la novel·la acaba quan en Sánchez comprèn que els diners no produeixen l'alliberament somniat, raó per la qual decideix desprendre-se'n i retornar feliç a la seua condició d'home gris:

En acabar el viatge de noces s'emmenà la muller de nou a Barcelona i, després de l'exemple sofert, decidí espolsar-se tota la vida fantasista de sobre, començant per eliminar tot allò que havia originat els seus trasbalsos i els seus sotracos: els bitllets de banc de mil pessetes que encara li quedaven d'aquells que havia trobat. I una idea sumariíssima el temptà: de tornar a posar-los en un clau; sinó que, en anar a fer-ho, quan n'havia trobat un, i en ficar la mà a l'infern del gec, es trobà sense cartera: la hi havien robada!

Però això que en altre moment potser l'hauria marrit, li donà aleshores encara més entusiasme i se sentí no desposseït, sinó alliberat (Trabal 1988: 154).

D'altra banda, trobem un exemple d'ironia del destí en l'episodi de l'automòbil, just quan Sánchez, confiat per la sentència del seu amic Oliver, considera que no ha de reduir la velocitat perquè «als revolts no n'hi ha mai, de carros!», una afirmació que contrasta amb el que ocorre tot seguit: «en Sánchez perdia la direcció

5. *La ironia en Quo vadis, Sánchez?*

i, just!, en aquell moment venia un escamot de ciclistes el capdavanter del qual no tenia temps de desviar-se i anava a espetegar de cap al parabrises, omplint d'esquitxos de sang la cara d'en Sánchez» (Trabal 1988: 118-119).

5.5.3. Les ironies del narrador

5.5.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives

En *Quo vadis, Sánchez?*, comptem amb un narrador extra-heterodiegètic amb focalització zero, tot i que, en l'últim capítol, es fa present en l'obra com a homodiegètic, ja que interactua amb el fill del protagonista per contar-nos quines són les últimes notícies de Sánchez.

Aquest primer narrador, l'extra-heterodiegètic, es caracteritza per exercir una alteració d'algunes de les seues funcions essencials per controlar la narració i filtrar el seu punt de vista. El distanciament irònic es pot observar, com hem vist, a través d'un tractament irònic de la funció narrativa. És el que ocorre a l'inici de la novel·la, en què el narrador fa un aclariment superflu sobre qui és el protagonista després que la resta de personatges haja cridat el seu nom:

—Sánchez! Sàààà Sánchez!

—Xà Sánchez!

—Tai-tai!

—Sánchez!

—Cuita!

—Ens falta un porter!

—Batuà!

—Corre, maco!

—Sánchez!

—Sàààà Sánchez!

—Sàààààààà Sánchez!

Era en Sánchez. El Sánchez que acabava d'arribar (Trabal 1988: 11).

El narrador també pot renunciar a aquesta funció essencial, i, per contra, expressar algun comentari sobre la mateixa narració. És el que ocorre, per exemple, quan el narrador decideix no narrar la desfeta d'en Sánchez a la boxa i, doncs, decideix prendre'n distància: «¿Per què seguir el pobre Sánchez en la seva desventura? ¿Per què no tenir pietat entretenint-nos a esbombar, donant “el film del combat”, destriant en peces menudes els segons terribles del seu martirologi...?» (Trabal 1988: 52); en el capítol XIV considera també que «fóra absurd de voler seguir la rauxa progressista d'aquell bon home», en relació als canvis que el nou director de la presó realitza. Hi ha altres casos en què el narrador mostra ignorància d'una informació que contrasta amb el domini de la informació que té en el conjunt dels fets de la història. Per exemple, sobre el tipus d'oficials que van a buscar Sánchez per retornar-li els diners que va trobar: «(aneu a saber per què justament foren de a cavall!)» [Trabal 1988: 32]; i, més endavant, sobre el grau dels oficials de la Inspecció General de Vigilància que reben el protagonista i que són qualificats com a generals pel narrador perquè «(a en Sánchez li semblaren generals) i de civils i de gent uniformada...» fins que, finalment, resol la situació dient: «en una paraula, i anirem més de pressa, li donaren les cent mil pessetes» (Trabal 1988: 32).

Una altra funció que pot esdevenir irònica, ja ho sabem, és la ideològica. D'aquesta manera, «les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action» (Genette 1972: 262-263). En aquesta línia, comptem amb un exemple bastant clarificador d'aquesta intenció del narrador per mostrar-nos un personatge babau, ingenu, allunyat de la realitat que viu i mancat de categoria. Al capítol X, en una reflexió del narrador, coneixem per exemple que, apartat temporalment dels esports, Sánchez pren «habituds que es convertiren en obligacions quotidianes», com la de «conquerir amistats profundes amb un mosso del cafè que freqüentava, amb el porter del Frontó, i amb la senyora del lavabo de la Granja Royal. I les estones que li quedaven les dedicava a discutir amb un mosso de corda de la Ronda de Sant Antoni» (Trabal 1988: 101). El narrador ens descriu Sánchez, doncs, com un subjecte passiu, que observa tot allò que passa al seu voltant amb una admiració que, per excessiva, esdevé motiu de burla. Al capdavall, tot plegat fa veure Sánchez com

algú que es deixa impressionar per l'aparença sense posar massa atenció en la realitat que viu, en un afany de mofa irònica:

Un dia descobrí la Universitat i en fou tan meravellat que estigué més d'un mes rondant-la, intrigat pensant en com devia anar.

Una altra vegada espià llargament el Palau de Justícia: arribà a entrar-hi, però mai no acabà d'entendre-ho i li féu més por que goig.

La Diputació i l'Ajuntament li feien tan respecte que quan hi passava per davant es llevava el barret, com si passés per davant d'un temple.

Una temporada s'extasià tardes senceres amb els billars de Novetats: n'aprenqué el vocabulari tècnic. Mai però no gosà prendre un tac. Aquell silenci, aquella calma dels jugadors, l'impressionaven i no arribà a decidir-s'hi (Trabal 1988: 101).

En una altra ocasió, fins i tot arriba a desfer l'encant creat per ell mateix en narrar èpicament la darrera jugada de Sànchez al campionat mundial de trompitxol, ja que ens conta que «el trompitxol del Sànchez encara giravoltava, i que era la més temptadora atracció de forasters a Colònia, sinó que per millors referències sé que des de fa un parell d'anys ara ja hi ha truc» (Trabal 1988: 150)

A través de la funció ideològica, doncs, el narrador s'allunya del personatge observat, Sànchez, i ens el fa veure des del desconeixement del món que té, un fet que intentarà cobrir amb la predilecció per l'esport:

En Sànchez, de fet, ja es podia morir. La seva vida ja era feta. Només podia aspirar a trobar la jeia en un punt concret del seu únic panorama, en el qual fins aleshores encara no havia trobat el *sen* jaç.

Però ell no podia donar-se compte de la realitat que el voltava, i es comprèn perfectament que així la seva vida seguís aquells viaranys aparentment il·lògics, no decebant-se en cada nova caiguda.

¿Què sabia ell de la seva vida, si no podia veure-la? La seva única línia recta era l'esport. I si no passava per damunt aquesta línia recta –grotesca maroma de fil d'empalomar–, si no vivia entre l'esport, ¿què faria? ¿Què podria fer? Ell no coneixia res més d'aquest món (Trabal 1988: 69-70).

De fet, les crítiques del narrador envers el comportament o les qualitats de Sánchez seran constants al llarg de la novel·la. Ocorre, per exemple, en l'escena en què Sánchez es distreu i el batuà li fereix la mà, un fet que és vist pel narrador amb una mofa irònica: «la llana que hi havia dintre el batuà, aquella vegada, no solement en sortiria oberta sinó tenyida; talment una moda inèdita, aquella llana patentava una nova classe d'estampats» (Trabal 1988: 22).

Més endavant, en el moment en què Sánchez inicia el passeig particular per tota mena d'esports, sabem que es veu incapaç d'entendre la manera de comptar els punts en tennis, el narrador ens comenta, en canvi, que l'atenció de Sánchez està en fer riure els membres del club de tennis en una «rialla general amb crits d'admiració exagerats [que] feien multiplicar les habilitats de Sánchez, clown improvisat i a la vegada públic, sense saber-ho, de tota la *troupe* de personatges que se'l rifaven a les barbes...» (Trabal 1988: 41).

En una altra ocasió, fruit d'aquests continuats fracassos de Sánchez per trobar el seu esport, esdevé igualment irònic que, al capítol XI, el narrador ens descriu Sánchez com un «esportman autèntic» en tenir l'oferta de comprar-se un Ford, ja que «els automòbils eren la negociació de l'esport per a ell [Sánchez]» (Trabal 1988: 107). El mateix li ocorre en voler practicar amb bicicleta, un esport que decideix desestimar perquè:

tot i la simplicitat d'aquell destre, l'haver-se de lliurar a alguna cosa externa a si mateix l'impossibilitat d'aventurar-s'hi definitivament, i pagà el quart pel que l'havia contractada sense haver-s'hi arribat a tenir. Ell no responia sinó dels seus braços, de les seves cames, del seu pit. «Si es trenca la direcció —sovint preguntava als agents que el visitaven—, ¿com puc evitar la trompada o que m'estimbi?» (Trabal 1988: 108-109)

El narrador també mostra aquesta distància irònica envers el protagonista a través de la funció comunicativa. D'aquesta manera, el narrador es garanteix una complicitat empàtica amb el lector, com ocorre quan Sánchez vol imitar el Tena, el seu entrenador personal de futbol, i decideix fer-ho no per les seues qualitats esportives sinó per la seua dent d'or: «es féu arrencar les quatre dents del davant (que es necessita una mena de grua per arrencar-les) per poder lluir-les en or, en or de no

vulgueu saber quants quilats (sic), que encara ara al dentista el cap li roda» (Trabal 1988: 35).

Així mateix, en trobem un altre exemple a l'inici del capítol VII:

¿No ens passa una mica a cadascú, de seguir inconscients l'embalament de la vida, sense reflexionar, sense aturar-nos a examinar on som, què fem, i el per què de la nostra embranzida? ¿Qui podria acusar únicament d'aquesta falla a en Sànchez? ¿Qui gosaria tirar la primera pedra?

¿Per ventura tot el que fem no és més pròpiament «el que ens passa», en lloc de fer-ho nosaltres? ¿No vivim més per inèrcia que no pas per un ordre per nosaltres creat i orientat? És més aviat una pell de banana, que precipita una relliscada, qui ens governa, que no pas la nostra intel·ligència, els nostres pensaments, la nostra voluntat (Trabal 1988: 65).

I més endavant, a l'inici del capítol X, tal com assenyala Simbor (2013a: 259):

Tots els coneixem, el Sànchez. ¿Hem pensat mai, però, de què viu, què fa, què pensa? No interessa gaire a ningú. Quan li hem allargat la mà entre mil mans en un moment de cada dia, ¿se'ns ha acudit gaire entretenir-nos a pensar en la seva vida?

Quant [sic] donant un tomb per la Rambla el descobrim assegut en una cadira davant el Liceu, tot sol, una cama sobre l'altra, ¿hem pensat: «Què deu pensar, ara, en Sànchez»?

Quan l'hem endevinat en una barraca del parc d'atraccions de l'Exposició fent-se retratar dalt d'un avió de fusta, ¿hem pensat mai: «Per què deu voler aquest retrat, en Sànchez»?

Quan l'haurem trepitjat, massa atrafegats, en anar a agafar el metro, ¿haurem pensat: «On deu anar, en Sànchez»?

Quan a la sortida del treball en Sànchez ens ha saludat, niquelat de dalt a baix, amb una flor al trauc i un bastó fent filigranes als dits, ¿se'ns haurà acudit gaires vegades: «De què deu viure, en Sànchez»? (Trabal 1988: 92)

A través d'aquest ús hipertrofiat, recordem-ho, el narrador centra la seua atenció en el narratori i hi fixa l'atenció, més que no pas en la història narrada (Genette 1992: 262).

5.5.3.2. Altres recursos irònics del narrador

Dins de l'anàlisi de la ironia com a menció, cal que considerem la reproducció del llenguatge dels personatges amb total fidelitat, fins i tot amb defectes i errors, els quals són evidenciats pel narrador a través de marques tipogràfiques, com les comes o la cursiva. És el que ocorre, per exemple al final de la novel·la, en l'epíleg, quan el narrador, convertit ara en extra-homodiegètic, estableix una relació amb el fill d'en Sánchez, una conversa que el narrador reproduïx amb una barreja de llengües i vulgarismes: «*Qué orgulloso estaría mi pobre padre, si ara me pogués ver aquí, con este cavall!*» o «*Férem un grupo, ¿sap?*» (Trabal 1988: 155). La cursiva, en aquest cas, actua com una marca de distanciament irònic per part del narrador.

Aquest distanciament irònic del narrador de què parlem es presenta a la novel·la també a través d'una commiseració que dona compte de la seua consciència de superioritat, quan identifica el protagonista amb els epítets «nostre home», «el nostre Sánchez», «en Sánchez» o «pobre Sánchez», (Trabal 1988: 19, 23, 52, 68 i 135), una marca que, gràcies a la càrrega semàntica ridiculitzadora, també marca la distància del narrador amb el protagonista.

A més, trobem un exemple d'eco irònic, això és, quan «l'ironiste feint de partager les sentiments, assume le jugement, utilise le langage des personnes qu'il [l'ironiste] critique, avec cependant l'intention d'en montrer l'absurdité ou le manque de pertinence» (Niogret 2004: 83), quan el narrador assumeix l'opinió del protagonista i ens fa veure que, dins la presó, a Sánchez «li semblava descobrir que aquella gent era molt més sensible a la cordialitat, a l'amistat, que tothom a qui havia tractat abans. I que es trobava en un món més místic, més afable, més amarat d'humanitat que el que fins aleshores havia viscut» (Trabal 1988: 127); una afirmació que, quan Sánchez aconsegueix la llibertat, el narrador torna a recordar: «En Sánchez n'estava entristit i tot. I tenia raó: podia dir que era allí on únicament havia trobat un bri de cordialitat. Si hagués gosat hauria demanat per romandre-hi encara...» (Trabal 1988: 141). A través d'aquest recurs, el narrador sembla acceptar l'opinió del protagonista i fer veure que a la presó, un lloc gens afable, ha estat on Sánchez ha trobat l'afinitat, l'amabilitat i l'estima que no havia trobat enlloc. De fet, el narrador deixa al descobert la inconveniència de la percepció del personatge quan descriu les reverències de

5. *La ironia en Quo vadis, Sánchez?*

Sánchez a la seua «família presidiària» des d'una «visió grotesca» (Trabal 1988: 141), allunyada de la tristesa que sent Sánchez per aquest acomiadament.

D'altra banda, i dins d'aquest apartat d'ironia com a menció que analitzem, hem considerar l'aprovació irònica. En aquest cas, l'emissor sembla acceptar les propostes del seu interlocutor, amb voluntat de burla. És el que ocorre quan el narrador identifica el batua com a «reliquia preciosa» en ser instal·lat a la «sala del batua» on hi havia projectada la «sala del piano» (Trabal 1988: 33); més endavant, encara accentuarà que la sala del batua és, per a Sánchez, «el lloc més distingit de la casa» (Trabal 1988: 57). Novament, el narrador utilitza un judici de valor i insisteix a fer-nos veure Sánchez com algú sense cultura i sense classe.

En canvi, hem de llegir com a ús irònic del discurs reportat quan el narrador l'utilitza per a fer un comentari distanciadador, ja siga entre parèntesis o no. És el que ocorre quan, fruit d'aquests continuats fracassos de Sánchez per trobar el seu esport, el narrador, en descriure una escena amb els companys del tennis, puntualitza que «perquè algú li digué que el seu joc havia d'ésser joc de xarxa, es guardà prou de proferir un ai! a cada pilota que li etzibaren a la boca i als ulls i a les galtes, incapaç d'aturar-les ni de cobrir-se amb la *pala* (com anomenava ell la raqueta)»; també quan «callà resignadament el dolor que sofrí en clavar-se un cop de picador al front entrenant-se tot sol al jardí de casa seva amb un picador del safareig quan començava a somiar amb el tennis» (Trabal 1988: 108).

5.6. *La paratextualitat*

Un dels elements que cal estudiar des d'aquest punt de vista irònic és el títol a partir de l'anàlisi que fa Genette (2002: 81) del significat dels títols temàtics, és a dir, aquells que, com aquest, «désignent le “sujet du texte”» (Genette 2002: 81). Dins de les funcions que pot desenvolupar el títol temàtic, l'estudiós francès planteja la funció «par antiphrase, ou ironie, soit parce que le titre fait antithèse de l'œuvre» (Genette 2002: 87) i, dins d'aquest grup, a més, també hi afegeix la denegació formal (com en el cas del cèlebre *Ceci n'est pas une pipe*), la metàfora (el cas de l'*Ulisses* de Joyce) i la veritat literal, com ocorre al film de Truffaut, *Sans tambour ni trompette*, precisament perquè no hi apareix cap d'aquests dos instruments a cap escena.

Més encara, aquest valor semàntic del títol, comporta en l'anàlisi de l'estudiós francès una sèrie d'efectes connotatius, això és, «la *manière* dont le titre, thématique ou rhématique, exerce sa dénotation» (Genette 2002: 93).³⁹ En aquest camp, Genette contempla els títols paròdics, aquells que «apportent au texte la caution indirecte d'un autre texte, et le prestige d'une filiation culturelle» (Genette 2002: 95). Més encara, en l'apartat que dedicà dins *Palimpsestes* a l'estudi del caràcter paròdic del títol, Genette hi reconeix «une part, très variable bien sûr, d'allusion trans-textuelle, qui est une ébauche de “contrat” générique», una al·lusió paratextual que, pel caràcter lúdic que manifesta, hem de llegir necessàriament des del punt de vista de «la déformation parodique» (Genette 1992: 54).

Teresa Iribarren (2012: 296) ha treballat la filiació del títol de la novel·la de Trabal, *Quo vadis, Sánchez?*, amb el de la novel·la històrica sobre les persecucions dels primers cristians per l'emperador Neró de l'escriptor polonès Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?* (1913) i les dues adaptacions i primers èxits universals del cinema que se'n van fer: la primera, d'Enrico Guazzoni, el 1913 i la segona, d'Arturo Ambrosio el 1925, de la qual a més apareix una versió musical quatre anys més tard. Un èxit que també va tenir la seua resposta editorial, ja que l'any 1926, la Central Catalana de Publicacions editava la traducció catalana de l'obra i el 1930, n'apareixia una nova edició, aquesta vegada a càrrec d'Edicions Bosch, dins de la Biblioteca La Dona Catalana. Com assenyala Iribarren (2012: 296), doncs, «l'escarnidor títol treballà assenyala d'una manera molt clara l'agermanament entre pantalla i novel·la com a clau de lectura».

Per això, és possible veure l'ús d'aquest títol emblemàtic per part de Trabal com una ironia del de Sienkiewicz. En la novel·la original, aquest títol fa referència a tres moments crucials en l'obra que és possible analitzar com una ironia: en els dos primers casos, són les paraules que pronuncia Pere, deixeble de Jesús, quan aquest darrer se li apareix just en el moment en què ha decidit marxar de Roma per por d'ésser assassinat pels oficials de l'emperador. Tanmateix, la decisió del fill de Déu de tornar a Roma i ser novament crucificat és vist en el deixeble com un acte de valentia i retorna a la ciutat a continuar la difusió del missatge evangelitzador. El tercer cas és potser el més significatiu perquè tanca la novel·la i, en aquest cas no

³⁹ La cursiva és de l'autor.

està associat a les paraules de Jesús sinó a la inscripció de la capella de les restes de l'emperador Neró, representat com un governant ambiciós i cruel que, tanmateix, és assassinat pel seu propi govern.

En tots els casos, la frase que es repeteix és la mateixa: *Quo vadis, Domine?*, en el primer adreçant-se a Jesús; en el segon, directament a Pere, per la relació de vassallatge que guarda amb el seu criat; i el tercer, en una apel·lació a l'emperador Neró. El títol de *Quo vadis, Sánchez?* ens obliga a posar-lo en relació amb aquest cèlebre referent. El caràcter contrastiu que guarda el darrer cas, el de la inscripció de la capella amb les restes de l'emperador, per l'ús del tractament d'autoritat tan elevat a algú que, en realitat, ha estat assassinat com a conseqüència del seu poder desproporcionat és el que guarda una major afinitat amb el títol treballat. En el text original, el cinisme de l'emperador provoca que perda la perspectiva del món real que l'envolta i ordena incendiar la ciutat de Roma per «recibir la inspiración» i compondre versos i cançons amb major «realismo y creatividad» (Sienkiewicz 1983: 130). La història desenvolupada per l'escriptor sabadellenc ens presenta un individu que intenta cercar un encaix en el món a través de l'esport, l'única «idea que havia pres forma en la seva intel·ligència» (Trabal 1988: 69). El propòsit del personatge treballat és, doncs, «trobar la jeia en un punt concret del seu únic panorama, en el qual fins aleshores encara no havia trobat el *seu jaç*» (Trabal 1988: 69).⁴⁰ Però Sánchez, com li ocorre a l'emperador Neró, no és conscient de la realitat que viu i hi privilegia la vocació esportiva com a mitjà de desenvolupament de la seua identitat.

Un altre recurs que podem destacar en aquest apartat és, com hem vist en l'anàlisi de *Judita*, el peu de pàgina que apareix com a «nota de l'autor» explicada per Simbor (2013a: 260). Es tracta, en efecte, d'una nota auctorial autèntica assumptiva sobre text ficcional (Genette 2002: 256) que, en aquest cas, evidencia el joc lúdic del paratext en assenyalar que «això no fa cap gràcia» (Trabal 1988: 135), en referència a la condemna del nou director de la presó de menjar cinquanta-tres olives negres en cada àpat durant un nombre determinat de dies, segons el nivell de la pena. La ironia, en aquesta nota, trenca les expectatives del lector, com apunta ja Simbor (2013a: 260), perquè no aconsegueix la funció pròpia d'aquesta mena de notes, això és, «introduir complements documentals» o informatius» sinó «al pur i simple joc

⁴⁰ La cursiva és de l'autor.

irònic de l'ús mateix de la nota»; l'apreciació aportada per l'autor, en aquest cas, no introdueix cap matís de rellevància a la consideració que hom puga tenir del «càstig original» del director de presó. La seua funció és, doncs, metaficcional: revelar, a través de les convencions del comentari explicatiu i autoritzat sobre l'acció, la seua intervenció directa en relació a la història que conta.

Hi ha, però, un altre paratext que podem trobar a *Quo vadis, Sánchez*. Es tracta de l'epígraf al·lògraf fictici, això és, atribuït a un autor imaginari que no és el de l'obra, que encapçala l'inici del capítol IX, atribuït al mateix Sánchez i que diu «“No, no: Deauville, no! Més m'estimo Sardanyola”» (Trabal 1988: 83). Si recordem les quatre funcions que Genette atribueix a l'epígraf, no hi ha dubte que Trabal hi imprimeix ací un caràcter lúdic de l'anomenat «effet-épigraphe» (Genette 2002: 163), de filiació prestigiosa, a través del qual es vol donar una impressió d'alt nivell cultural, d'intel·lectualitat. En aquest cas, però, l'autor de la cita és el mateix protagonista de la història, en Sánchez, i el contingut de l'epígraf fa referència a l'estada a Deauville narrada a la novel·la i serveix per accentuar el rebuig irònic d'un cosmopolitisme superficial, en contrastar la ciutat francesa com a lloc de moda amb la catalana, més corrent.

5.7. *La metaficció*

Ja hem assenyalat en les anàlisis anteriors, i també en l'apartat dedicat a la fixació dels conceptes teòrics, l'elevat component irònic que té la novel·la metaficcional, sobretot pel que té d'autoconscient, la qual cosa implica una ruptura de la il·lusió de la realitat i un desvetllament de la ficció com a artifici (Waugh 1993: 44). En el cas de *Quo vadis, Sánchez?* cal que centrem l'atenció en un seguit de recursos metaficcional presents en la novel·la: la presència del narrador en l'obra, així com la transgressió de determinades convencions literàries, amb la qual cosa s'expliciten les estratègies de ficció i n'assenyalen l'arbitrarietat.

En primer lloc, com també passa en *L'home que es va perdre* i en *Judita*, aquesta tercera novel·la de Trabal també té una relació estreta amb les tècniques cinematogràfiques i, doncs, les referències a aquest món són múltiples i ja han estat apuntades per Simbor (2013a: 259) i, d'una manera més aprofundida, per Iribarren

(2012: 293-330), la qual interpreta *Quo vadis, Sánchez?* com un homenatge de Trabal al cinema còmic de Buster Keaton. Podem observar aquesta relació de la novel·la amb el cinema, a més, quan el narrador veu un Sánchez «visiblement desenfocat [...], de tombarella en tombarella» (Trabal 1988: 68), a més de la referència que fa al «film del combat» que hem vist anteriorment (Trabal 1988: 52) i que, en un altre moment, incorpora una referència musical: «Tot el film del ràpid viatge en expressos, amb el final de “revista” de music-hall de Deauville, li fugia, camps dels sentits a través, davant aquella visió inèdita» (Trabal 1988: 84). També fa servir aquest recurs quan el narrador compara l'estat d'ànim de Sánchez amb «aquell “Ben-Hur” que l'impressionà tant un dia al cinema per la duresa realista dels esclaus lligats als rem» (Trabal 1988: 16); o quan el protagonista recorda una escena d'un film de Charles Chaplin en veure's alliberat de la presó: «¿Què podia fer en Sánchez d'aquelles flors? Recordava vagament un film de Charlot, no sabia quin, i, no sabia tampoc per què, per un moment li semblà encarnar-lo» (Trabal 1988: 141-142), una escena que pertany, com indica Simbor (2013a: 259), a la pel·lícula *City Lights* (1931). Ocorre una cosa semblant en l'al·lusió a la «perplexitat que creava la novel·la avançada del moment» (Simbor 2013a: 259), i que en Trabal apareix quan el narrador fa veure que el propietari dels bitllets que ha trobat en Sánchez no apareix i apunta que «tots els diaris afirmaven que aquell fet no podia ésser altra cosa sinó influència de les novel·les d'avui en dia que carreguen el cap de la gent amb idees estrambòtiques» (Trabal 1988: 27). Tot seguit, hem de fer menció també en aquest cas de la inclusió en l'espai narratiu de ficció de personatges reals històrics, un element que també ha estat tractat per Simbor (2013a: 259). En aquest cas, es tracta de Joan Oliver, Charlot, el Tena, Picasso, Kissing, Francesc Cambó, Sèneca i Bernat Metge, aquest darrer en referència a la col·lecció de clàssics de la fundació editorial d'aquest nom, «el màxim exponent del culturalisme i l'elitisme, sobre els quals Trabal i Rodoreda fan humor», recorda Porta (2002: 61-62, 47n). Aquest recurs, recordem-ho, té un caràcter metaficcional precisament pel contrast que provoca entre la ficció i el grau de veracitat i realisme que l'autor pretén atorgar-hi al text.

5.8. *Les relacions hipertextuals*

En les anteriors anàlisis, i també en l'espai dedicat al fonament teòric d'aquestes pràctiques, ja hem especificat que, com assenyala Genette al seu *Palimpsestes* (1992), entenem com a relacions hipertextuals totes aquelles en què un text B o hipertext remet a un text anterior A o hipotext. Més encara, aquesta relació entre textos es pot desenvolupar mitjançant un procediment de transformació (sobre obres concretes) o d'imitació (sobre gèneres i estils). És dins d'aquesta distinció essencial que entenem la paròdia com a transformació i el pastitx com a imitació, tots dos dins del règim lúdic.

5.8.1. La paròdia de *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés

Una de les transformacions més notòries de l'obra de Trabal és la que ocupa la segona part del títol i que fa referència a la construcció del protagonista de la novel·la, Sánchez. Jordi Pinell (1983: 51), dins el seu estudi *Francesc Trabal i les seves novel·les*, parla de la tria d'aquest «vulgaríssim cognom castellà» com una peça complementària del «“collage” emblemàtic» format a partir de la primera part, «Quo vadis». Més encara, apunta que

és significatiu que el de Sánchez sigui l'únic cognom castellà que figuri a la llista dels seus herois. Tant l'elecció del cognom, com l'ús sistemàtic del cognom en lloc del nom, indiquen una predisposició poc favorable del novel·lista envers el personatge. Però, quan es posa a encarnar-lo, l'adversió inicial es va mudant en simpatia (Pinell 1983: 52)

D'una altra banda, Teresa Iribarren (2012: 296-297) ha fet veure la filiació de l'ús d'aquest cognom amb l'art cinematogràfic i, més concretament, indica que «[p]er al públic català, [...] l'ús humorístic del mot “Sánchez” conté evidents ressons d'humorisme cinematogràfic» (2012: 297), amb exemples com *¡Arriba el telón!* (1913) o *Las bonas festes* (1920), totes dues obres de Joaquim Montero amb protagonista anomenat Sánchez. I ho detalla:

Tota una època de grans mestres de l'humor fílmic ha desaparegut per sempre, així com també aquelles impagables sessions de rialles que havien ressonat en les sales de cinema de mig món. Per això *Quo vadis, Sánchez?* és, també, un homenatge a l'*slapstick*, als grans còmics del cinema mut, en especial Chaplin i, sobretot, Keaton. Llegida des d'aquesta òptica l'obra adquireix una marcada tessitura elegíaca. Una tessitura que, en una lectura superficial i descontextualitzada, passa totalment inadvertida, ocultada per la simplicitat, l'humor i la ironia —a voltes despiedada— que vertebrin el text (Iribarren 2012: 297).

L'experimentació literària de *Quo vadis, Sánchez?*, però, va més enllà i, com apunta Iribarren (2012: 298), es relaciona amb una altra novel·la de l'època, *Locura y muerte de Nadie* (1929), de l'aragonès Benjamín Jarnés, una de les obres més representatives del període avantgardista de les lletres hispàniques, amb la qual estableix una transformació semàntica amb transposició diegètica i pragmàtica, és a dir, es tracta d'una paròdia en què Trabal manté la identitat del personatge protagonista (anomenat Sánchez en la novel·la de Trabal i Juan Sánchez en la de Jarnés) però hi ha un canvi substancial —en forma de transformació lúdica— en la successió d'esdeveniments d'ambdues obres.

Locura y muerte de Nadie, la novel·la de Benjamín Jarnés, es va publicar, com hem dit, l'any 1929, dins la col·lecció «Nova Novorum» de la *Revisa de Occidente*, una publicació dirigida en aquell moment per l'intel·lectual José Ortega y Gasset. Aquest apunt esdevé significatiu perquè, de fet, la novel·la de Jarnés s'inicia amb un fragment del primer llibre d'Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1914). En efecte, tal com apunta Lanz (2003: 178-179), l'ús d'aquest tipus de paratext esdevé essencial per a la comprensió de la novel·la, sobretot si tenim en compte la «serie de huellas que remiten de modo constante y consciente a textos orteguianos», amb la qual cosa, l'ús d'aquesta cita és, en Jarnés, una «pista para el lector» i també un «elemento recurrente para su subconsciente».

D'entrada, al pròleg de la novel·la, l'autor ja dona les línies bàsiques de la classe de protagonista amb què ens trobarem: «a fuerza de tropezarme con Juan Sánchez he llegado a intimar con él, a quererle; por eso escribo hoy su historia. Me gusta contarla porque en ella apenas hay conflictos, aparte del viejo conflicto de todo héroe que aparece en este mundo: el de su propia aparición» (Jarnés 1929: 11).

Aviat, però, observem que aquest Juan Sánchez té poc d'heroi i, per contra, és algú que «se pasa la vida tentando el espíritu, de miedo a irlo perdiendo entre las garras de su enorme inquietud. Pero no se aparta de la barandilla. Su vida es una sucesión de escenas junto al verdugo. El espectáculo de su vida es, pues, sombrío y abrumador» (Jarnés 1929: 12). Més encara, l'autor explica la condició interior d'aquest personatge:

Juan Sánchez, al ver dentro de sí mismo y ver su propia nada, ha comenzado a despreciarse. ¿Qué pueden importarle ya amor, riqueza, sabiduría, gloria, si él mismo es un poco de nada oscura entre esas refulgentes nada?

Únicamente las buscó alguna vez como espejos donde poder contemplarse, donde poder cerciorarse de su propia existencia. Pero se veía tan borroso que acabó por romper los espejos. Así empezó su locura. Los espejos rotos siguieron devolviéndole el rostro, pero ya en plena caricatura... (Jarnés 1929: 13)

La novel·la s'inicia amb una escena al Banc Agrícola, on Arturo, un personatge d'aparença bastant comuna, mentre espera que el despatxen, observa els esdeveniments que ocorren al client que va davant seu quan el criden. Es tracta de Juan Sánchez y Sánchez, el qual, davant el conflicte que genera la comprovació de la seua signatura, decideix resoldre el problema «dramàticament»: «el caballero se abre el pecho y lo muestra desnudo. Gesto patricio de los héroes que imploraban en el ruedo, ante los césares, piedad para un vencido. A cuenta de una individualidad reconocida, pedían el olvido para un ente borroso...» (Jarnés 1929: 27). Juan Sánchez és algú que, com sabrem més tard, té la seua firma tatuada al pit, i que tem deixar d'existir. Per això, quan ix del banc i Arturo el segueix i li pregunta pels fets que s'han succeït anteriorment, Juan Sánchez afirma:

— Soy el notario de mí mismo.

[...]

— [...] esto es señal de algo terrible. Esta escena del Banco Agrícola se repite diariamente en mi vida. Mi tragedia es abrumadora, tiene muy profunda la raíz. Vea usted que no se trata de fortuna o desdicha, de obrar bien o mal, de producir o de evitar algo nefasto. Se trata de algo anterior a mi voluntad, anterior al Destino. Se trata de *ser*. Fíjese bien: ¡ni siquiera de existir! ¡De ser! Porque a

fuera de pensar mucho en mí mismo, he deducido que, aun suponiendo que exista, *no soy* (Jarnés 1929: 28).⁴¹

Per tant, estem al davant d'un personatge que no existeix, això és, que necessita reivindicar una identitat particular, única, davant la resta, tal com li ocorre al *Canela* del conte *Deliri de grandeses* que hem vist prèviament, i també en el cas del Sánchez treballià. En altres paraules, aquestes del mateix narrador, Juan Sánchez és definit com «un místico amante de la personalidad. Tiembla ante la idea de gozar de una forma sustancial colectiva, de un subconsciente sólo colectivo, de un alma común» (Jarnés 1929: 31). D'ací, per exemple, que intente crear-se un rostre nou amb l'accentuació d'algun defecte i l'acudit no tinga cap èxit. El destí d'aquest Sánchez sembla estar marcat per aquesta absència d'identitat: «Es desesperante no tener nada mío. De niño me tomaban siempre por mi hermano. Y, ahora, el arcediano de Sos tiene mi misma cara. Y un médico»; una situació que desemboca en l'extrem d'oblidar, literalment, qui és:

Hubo una época [...] en que llegué a olvidar mi nombre. Me complacía no ser más que “el joven que cruza la acera de seis a siete”, “el que compra *La Crónica* en el quiosco de enfrente”... En una casa me conocían —yo soy comisionista— por “Hermanos Vallés. Cementos”; en otra, por “La Bola de Oro”; en otra, por “Martorell y Compañía”... (Jarnés 1929: 36).

Sánchez és vist, doncs, com «un *universal*, un hombre-tipo [...] que oculta problemas tan arduos bajo su firma y rúbrica grabadas en la piel» (Jarnés 1929: 32). En la seua condició d'home vulgar, Juan Sánchez acaba per reconèixer que viu entre «algunas docenas de Juan Sánchez» (Jarnés 1929: 37) i que aquesta signatura al pit és, en realitat, un mitjà de supervivència personal, i ens confessa:

—Por eso inventé ese medio pintoresco de identificación. Soy el hombre que no tiene señas personales. Ya que no puedo ofrecer un rostro, ofreceré al menos una firma. De mi cara se tiraron millones de ejemplares, en ediciones económicas. Y de mis ideas. Y de mis ademanes. Yo no soy un individuo. Soy un universal ambulante. Es decir: ¡Nadie! (Jarnés 1929: 39-40)

⁴¹ La cursiva és de l'autor.

La novel·la, per tant, és el relat del seguit d'intents que plantejarà el protagonista per a esdevenir algú, això és, per a tractar de construir una identitat pròpia. En un primer intent, Juan Sánchez decideix buscar informació sobre els seus avantpassats, un fet que, segons la seua perspectiva, el pot ajudar a confirmar l'existència d'una personalitat heretada i donar una nova forma a la seua vida. I així, Juan Sánchez somnia amb «tener por ascendencia guerreros, poetas, cortesanos, garridas mozas plebeyas de anchas caderas, gañanes de robusto pecho, reconstituyentes de los flácidos linajes. Quiere llevar en su sangre las posibilidades del genio» (Jarnés 1929: 103). Tanmateix, Juan Sánchez descobreix que la seua família és una altra de ben diferent: sa mare no és una cantant solista sinó membre d'un cor, «de la masal», tal com la descriurà el mateix Sánchez (Jarnés 1929: 125), i la resta d'avantpassats tampoc no es caracteritzen per tenir una vida tan exemplar com Juan Sánchez imaginava, raó per la qual, en heretar les deixalles de tots plegats, decideix cremar-les:

Juan Sánchez va arrojando antepasados al fuego. Un pintor que sólo llegó a copiar la realidad, que nunca pudo inventarse otra. Un político que sólo llegó a ser cacique. Un guerrero de latón, que nunca ganó más empresas que las del campo de maniobras. Un héroe que ganó el campeonato de las carreras a pie en cierta catástrofe militar. Un poeta, de los llamados *chirles*, cantor de frondas y arroyuelos, constructor de dos mil cuartetas y tres mil ochocientas quintillas. Un farsante sin genialidad, es decir, un payaso triste (Jarnés 1929: 139).

En un segon intent per destacar-hi, Juan Sánchez es planteja robar el Banc Agrícola i organitzar-hi una estafa a gran escala, de manera que quan hom trobe la notícia al periòdic amb el seu nom, el recordaran i aplaudiran la seua personalitat única: «¡Una estafa genial! Miles y miles de pesetas. Familias en la miseria. Muchos empleados comprometidos... [...] —Y aquí me ve usted, encaramado sobre mi propia obra. Subido a la catástrofe, poniéndome por pedestal mi propia deshonra. ¡Todo, todo, antes que pasar borrado por el mundo!» (Jarnés 1929: 215). El protagonisme de Juan Sánchez, però, en aquest cas també es veurà frustrat i en obrir el diari, observa que ell no és l'acusat sinó el seu soci Alfredo i, en una maniobra de caràcter explícitament irònic, Sánchez es converteix en estafat i, per tant, en membre d'una nova col·lectivitat:

5. *La ironía en Quo vadis, Sánchez?*

El detenido es Alfredo. Es él, el famoso autor de la estafa. Juan Sánchez está a punto de caer desvanecido.

— ¡Esto es un robo! — sigue gritando.

La multitud le rodea, compasiva. Un caballero apunta al oído de otro:

— ¡Ahí tiene usted una de las víctimas! Se ve que es un hombre de bien. ¿Por qué se habrá fiado así de esas gentes?

— Sí, el pobre tiene cara de haber sido engañado.

— ¡Esto es un error! ¡Esto es un robo!

[...]

— ¡Ladrón! ¡Ladrón! — sigue gritando, convulso, Juan Sánchez.

Acude la policía. Dos guardias le detienen, solícitos:

— ¡Cálmese, cálmese! No es usted solo. La indignación es justa, justísima...

Pero debemos evitar este escándalo.

— ¿Quién es? — pregunta un transeúnte.

— Nadie. Uno de los estafados (Jarnés 1929: 218)

Després d'aquest darrer intent frustrat per assolir una identitat manifesta, Juan Sánchez decideix «desaparecer bruscamente del mundo» (Jarnés 1929: 220) i escriu a Matilde, la seua esposa, la qual, a més, l'enganya amb Alfredo i Arturo, entre d'altres. Ara, ha decidit que s'ofegarà a l'Ebre:

— Adiós, Arturo. Vele por Matilde. [...] Ella aspira a un perfecto equilibrio de valores humanos. Busca a cierto hombre integral, que yo no pude llegar a ser. Como no lo halló, va buscando las características de su hombre-tipo entre una porción de ciudadanos.

[...]

— Mi vida no puede continuar. Mañana iría a una cárcel... Lo corriente. Este momento supremo que me acaba de robar Alfredo, nunca podrá ya producirse. Siempre seré el comparsa, el cómplice. ¡No! (Jarnés 1929: 222-223)

Tanmateix, Arturo, el qual l'acompanya, intenta persuadir-lo perquè, en lloc de morir, trie comportar-se com un fugitiu i comence una nova vida lluny de l'espai en què viu:

Nuestra personalidad está repartida entre todos los pechos que nos aman o nos odian. Nada llevamos con nosotros; son los demás quienes fabricaron y guar-

dan nuestra personalidad. En el punto en que los amores o los odios de todos coincidan; en el punto en que el pensamiento de todos acerca de nosotros coincida, en ese punto de cruce está nuestro verdadero ser, nuestra verdadera personalidad. Nosotros sólo hacemos ir desmintiéndola en todas partes, con nuestras vacilaciones, con nuestras fragilidades, con nuestro incauto exceso de ambición (Jarnés 1929: 224).

En escoltar aquestes paraules, Juan Sánchez, finalment, decideix seguir vivint i es planteja la fugida com l'única salvació. Els dos amics «están conmovidos. En el instante hay un hueco para un latiguillo escénico» (Jarnés 1929: 225-226). Dis-sortadament, el desenllaç de Juan Sánchez amb què es tanca la novel·la tampoc no és el desitjat pel protagonista:

Un camión que surge de improviso de un recodo, que brota precipitadamente de las sombras —abrumador, fatal— rebana el solemne latiguillo. En un segundo, con un frío, con un desdeñoso ademán, elimina de la tierra la firma y rúbrica y problema de Juan Sánchez.

Como una goma de borrar (Jarnés 1929: 226).

Com apunta Carola Sbriziolo (2010: 217), «pese a sus esfuerzos para ser 'alguien', Sánchez al final resulta ser 'Nadie', irónicamente con letras mayúsculas, como apunta el mismo título de la novela». Els continus fracassos del Juan Sánchez de Jarnés desemboquen, ja ho hem vist, en una desaparició que primer és figurada, en la mesura que el mateix protagonista es considera part d'una col·lectivitat a la qual no vol pertànyer i, en el seu intent per controlar la seua vida i, més encara, l'entorn dins del qual es desenvolupa, acaba per, ara sí literalment, no ser ningú.

D'una altra banda, el narrador extra-heterodiegètic de la novel·la de Trabal també és l'encarregat de retratar Sánchez, un personatge que, des de l'inici, demostra tenir poques qualitats físiques per a l'esport, ja que és descrit com «una mica botarut, sense ésser gras, infladet» (Trabal 1988: 11) i que, a més, sembla no estar satisfet amb la vida que duu, la qual està marcada per «la duresa de la jornada empastifant-se al batuà on semblava encadenat misteriosament i fatal per la consumació dels segles» (Trabal 1988: 15). El mateix passa amb el *Canela*, el qual, insatisfet amb la vida monòtona i vulgar que duu, decideix traslladar la seua admiració pels assassi-

nats de *El Mundo Gráfico* a la realitat que viu. Com apunta Iribarren (2012: 298), el Sánchez treballà «és, essencialment, un somniador», perquè, en efecte, intenta «evadir-se de la pròpia grisor personal i de la mesquinesa de les seves circumstàncies vitals», un fet que explica, en part, la tendència del protagonista a intentar transfigurar la realitat d'acord amb el seu desig. Ja hem tingut l'oportunitat de comprovar, en l'apartat dedicat a les ironies del narrador, algunes de les consideracions que el mateix narrador fa de Sánchez. Convé, però, recordar que el personatge treballà, com en el cas del Sánchez jarnesià, és algú amb una consideració vital més aviat baixa, de pretensions mínimes o nul·les:

Les il·lusions d'en Sánchez sempre havien estat planes, mai haurien pogut amidar-se cúbicament. Des del posar-se els dit al nas, passant pel saltar i parar, i pel descobriment dels gaudis cinematogràfics i el *mirar* les publicacions amb imatges de cinema, fins arribar a l'èxtasi espiritual de clavar una puntada de peu a una pilota de futbol, totes les seves il·lusions obeïen les mateixes directives: descobertes, gairebé invencions, al voltant de les quals, com satèl·lits passatgers, de vegades brillaven esquitxos d'idees, de realitats, l'abast de les quals per en Sánchez havia estat absolutament indesxifrable (Trabal 1988: 66-67).

Per això, el narrador ens confessa que l'aparició de l'esport en la vida de Sánchez, la qual desembocarà, ja ho sabem, en una recerca desesperada per trobar-ne l'adequat a la seua forma de ser, naix a partir d'una sentència d'un conferenciant: «...Tots hem nascut per a un esport o altre! Es tracta només que cadascú trobi el *seu* esport» (Trabal 1988: 70), raó per la qual, a més, l'entrada al club de tennis es converteix en «la primera sensació forta de la seva vida» (Trabal 1988: 67), com un intent de construcció de la seua identitat:

Amb tota la seva vida anterior al damunt —com una motxilla ridícula a l'esquena— entrà al tennis sense saber què li esperava, sense sospitar-ho. I així que arribà a les envistes de les pistes de joc hagué d'aturar-se: les evolucions suaus d'uns esbarts que cregué immaterials, talment habitants d'un altre planeta, l'obligaren a deixar a terra la càrrega que duia, i bocabadat no es recordà més de la motxilla i l'oblidà arran d'un parterre de peònides florides, que es desfullaren embascades d'aquell contacte... (Trabal 1988: 67)

La imatge, d'una forta càrrega metafòrica, és també símbol evident de la vulgaritat que persegueix ambdues identitats sanchistes, la de Jarnés i la de Trabal i, més encara, sembla predir la direcció que prendrà aquesta nova experiència, perquè el Sánchez treballà també fracassarà, almenys inicialment, en l'intent d'assumir un rol pròpiament esportiu i «l'aproximar-se a aquelles noves esferes no féu néixer en la seva ambició sinó un enfavament autèntic, un contentisme embascador, una mena de peix en aigua de roses» (Trabal 1998: 67). El fracàs de Sánchez és produït, doncs, per la consciència de la pròpia mediocritat, raó que impossibilita que el nostre protagonista pugui experimentar un procés d'identificació que permeta la fugida del que sembla ser el destí de qualsevol «Sánchez». Per això, el narrador ens adverteix:

D'altres Sánchez, pastats amb la mateixa pasta, corren prou abundantament entre nosaltres: però un fet casual els haurà situat més aviat que al nostre home, i això els fa passar més desapercebuts a la turbamulta. ¿Quants Sánchez trobaríem sota l'aurèola inexplicable d'un excel·lent comptable, d'un famós general, d'un popular futbolista, d'un repòrter de moda, d'un metge il·lustre, d'un dramaturg sensacional...? (Trabal 1988: 67-68)

Per això, el narrador no dubta a fer-nos veure el relat de la vida de Sánchez des d'aquesta mirada vulgar i indiferent, pel fet mateix que «en Sánchez, el nostre Sánchez no sabia o no podia arribar a trobar-se» (Trabal 1988: 68). El Sánchez de Trabal es defineix també des d'aquesta perspectiva d'home-típus, la qual predetermina el destí de molts homes i, doncs, deixa poc espai a la imaginació, a la fugida transcendent: «¿Qui pot bastir castells de supòsits en la vida de tots els Sánchez? // De tots ells, si som capaços d'intentar-los, ¿no n'és un dels més lògics el camí que en realitat el nostre Sánchez prengué? És a dir, prengué, ¿seguí?» (Trabal 1988: 69)

Al capdavall, el Sánchez de Trabal intenta trobar «la jeia», «el seu jaç» dins d'una vida prefabricada, dissenyada d'avançat dins la qual les modificacions esdevenen gairebé impossibles, per la seua condició de Sánchez, això és, de ningú: «¿Què sabia ell de la seva vida, si no podia veure-la? La seva única línia recta era l'esport. I si no passava per damunt aquesta línia recta —grotesca maroma de fil d'empalomar—, si no vivia entre l'esport, ¿què faria? ¿Què podria fer? Ell no coneixia res més d'aquest món» (Trabal 1988: 70).

5. *La ironia en Quo vadis, Sánchez?*

Com hem vist en la novel·la de Jarnés, el Sánchez trabilià és també algú completament desorientat, això és, sense capacitat per regir la seua pròpia vida. Així, els diferents intents d'assolir una identitat en el cas de Juan Sánchez i la recerca de l'esport adequat en el de Trabal es converteixen en els únics mons que poden entendre, a través dels quals els és possible moure's. Tanmateix, ja ho veiem, ambdós semblen caure en una espiral de fracassos i caigudes, un fet que comparteixen tots aquests homes-típus, tots els Sánchez:

I és que tots els Sánchez, de fet, viuen al marge de la nostra vida, de la nostra esfera. Són unes simples tangents que no arriben a interessar-nos. En la nostra vida passen i en un moment s'estableix el contacte, però l'esfera de les nostres activitats ja s'ha tombat de seguida una miqueta i en Sánchez segueix en línia recta el camí que el porta de qui sap on i que no acaba fins qui sap quan (Trabal 1988: 100).

Com el de Jarnés, el Sánchez trabilià també ha intentat moure's en altres mons i en altres ambients distints del de l'esport, però l'experiència es torna igualment un fracàs, pel desequilibri que aquestes noves realitats representen en la vida de Sánchez:

Un dia descobrí la Universitat i en fou tan meravellat que estigué més d'un mes rondant-la, intrigat pensant en com devia anar.

Una altra vegada espià llargament el Palau de Justícia: arribà a entrar-hi, però mai no acabà d'entendre-ho i li féu més por que goig.

La Diputació i l'Ajuntament li feien tan respecte que quan hi passava per davant es llevava el barret, com si passés per davant d'un temple.

Una temporada s'extasià tardes senceres amb els billars de Novetats: n'aprengué el vocabulari tècnic. Mai però no gosà prendre un tac. Aquell silenci, aquella calma dels jugadors, l'impressionaven i no arribà a decidir-s'hi (Trabal 1988: 101).

Tanmateix, ja hem dit que *Quo vadis, Sánchez?* opera, en aquest cas, des d'una transposició pragmàtica, això és, un canvi en la successió dels esdeveniments. Encara que el Sánchez trabilià guarde una filiació estreta amb el de Jarnés, sabem que aquest segon mor víctima de la seua recerca per assolir una identitat, la qual fi-

nalment és aixafada per un camió. En el cas del primer, recordem-ho, es fa propietari d'un Ford, precisament «la negació de l'esport per a ell» (Trabal 1988: 107), i és ell qui aixafa un ciclista, la qual cosa implica l'entrada en presó. Aquest fet esdevé transcendental per a Sánchez, precisament perquè és en aquesta cambra fosca on el nostre protagonista «romania pensatiu, fent-se reflexions sobre els temes que acabava de seguir o sobre el panorama una mica engrandit davant seu de la seva vida passada» (Trabal 1988: 127). Com apunta Teresa Iribarren (2012: 323):

L'angoixa de Sánchez, allò que no el deixa viure, és que totes les bones aspiracions que projecta en el seu imaginari, tots els seus somnis, l'alienen tant de la realitat que no només l'incapaciten per trobar-hi un lloc, sinó que l'aboquen a una situació accidental. El xoc entre la realitat material que el circumda i el món d'il·lusions en què viu es materialitza en el seu punt d'intersecció: Sánchez. En la seva figura s'objectualitza aquest permanent desencaixament, que el converteix en l'antiheroï per antonomàsia: és víctima d'amputacions, agressions físiques diverses, humiliacions constants, abusos i càstigs.

L'arribada del nou director del centre penitenciari, «un andalús més castís que el barber de Sevilla» (Trabal 1988: 133), suposa per a Sánchez l'inici d'aquest canvi: per primera vegada, el protagonista treballà interpreta una nova realitat, la qual no el fa víctima: es tracta no de deixar-se dominar pels altres sinó de convertir-se realment en protagonista: «si fins aleshores, cinc mesos i dos dies, havia nedat en la grisor del tumult, la implantació del règim esportiu [del trompitxol] li obrí tot un panorama verge davant seu: els esports! Veu's aquí de nou la flameta de la seva vida reviscolant-se: ¿tornava a trobar-se?» (Trabal 1988: 136). El personatge sanchista de Trabal, a diferència del de Jarnés, sí que ha assolit convertir-se en «el capità», en un campió esportiu (Trabal 1988: 137), la qual cosa li permet guanyar el campionat mundial de trompitxol a Colònia i també casar-se amb Genoveva. El Sánchez treballà se salva, en efecte, quan decideix «espolsar-se tota la vida fantasista de sobre» (Trabal 1988: 154), això és, quan adapta la seua vida als horitzons que té marcats com a petit burgès i segueix els patrons establerts de la família tradicional. Per això, elimina «tot allò que havia originat els seus trasbalsos i els seus sotrats» i «proposà a la seva muller d'encarregar a Colònia, perquè arribes a *petite vitesse*, un gamarusset que

5. *La ironia en Quo vadis, Sánchez?*

els animés l'existència i els assegurés la vellesa millor que no pas aquells bitllets de mil, culpables de tants embulls» (Trabal 1988: 154). Al capdavant, Sánchez no assoleix la felicitat que cercava amb la troballa de l'esport ideal, com assegurava el conferenciant, sinó amb l'assimilació dels elements genuïns de la vida domèstica. Tant és així que el nostre protagonista, en morir, ho fa amb dos elements aliens a la seua cultura, amb els quals en canvi sembla combregar ara: una «guitarra» i «unes penjarelles de tomàtecs» (Trabal 1988: 155). A diferència de la resta de Sánchez, el treballià es converteix certament en un «exemple d'humanitat digne de no oblidar» (Trabal 1988: 153), precisament perquè assumeix el destí que tenia assignat com a home-típus, de manera que, a diferència de Juan Sánchez, qui mor perquè la societat massificada en què viu ja no necessita ni herois ni homes d'elit que facen de líders, la desaparició del Sánchez treballià amb què també es tanca la novel·la té un regust molt diferent i és fruit de l'acceptació d'aquesta premissa que no el converteix en un heroi sinó més aviat en algú que aconsegueix ser feliç entre la col·lectivitat.

5.8.2. El pastitx de la novel·la psicològica

Dins les anteriors anàlisis ja hem delimitat el significat de pastitx, com ho fa Genette (1992: 89-92), com un recurs d'alt component irònic en què s'imita un gènere, un estil, una època, una obra sencera d'un autor, etc., de manera lúdica. Des d'aquest plantejament, doncs, també és possible veure *Quo vadis, Sánchez?* com un exemple que estrefa els paràmetres de la novel·la psicològica, sobretot pel que fa al conflicte d'identitat del protagonista, un fet que guarda una estreta relació amb *L'home que es va perdre* i també amb el seguit de reflexions que es promouen al voltant de les funcions que ha d'acomplir l'art (en aquest cas específic, el narratiu) com a reflex de les inquietuds que afecten l'home modern. Un plantejament que, a més, en l'obra treballiana es desenvoluparà a partir d'un altre pastitx, el de la novel·la esportiva, fruit de la possible afecció de Trabal a l'esport de masses.

En l'apartat dedicat a l'anàlisi de la paròdia ja hem pogut observar que l'actitud desorientada de Sánchez respon en realitat a un conjunt d'estratègies predefinides, que la tradició literària (i també cinematogràfica) ha consolidat a través d'una successió repetida d'esdeveniments que, ho hem vist, Trabal projecta en el seu per-

sonatge precisament per a subvertir-ne l'esquema-típus i transformar-lo. Tanmateix, el seguit d'accions que es desencadenen dins *Quo vadis, Sánchez?* i, sobretot, la perspectiva a partir de la qual Sánchez les "assumeix" fan veure la novel·la com un exemple d'obra que aborda el conflicte d'identitat de l'individu en el món contemporani; un aspecte que, a més, posa en contacte Trabal amb les tendències d'avantguarda europees, per exemple, de Blaise Cendrars (com ocorre amb la paròdia que s'estableix entre *Dan Yack: Le Plan de l'Aiguille* i *L'home que es va perdre* que hem vist anteriorment).

Dins *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, Vicent Simbor precisa la proposta teòrica de l'estudiós respecte de la transformació del model novel·lístic heretat i, més específicament, de la caracterització que afecta la novel·la psicològica. Així, contra l'esgotament de la novel·la del moment, Ortega proposa «fer veure la vida de les figures novel·lesques en lloc de referir-nos-la, car la referència o narració no fa sinó subratllar l'absència del que es refereix o es narra» (Simbor 1999: 31). D'ací, doncs, la predilecció de l'estudiós per l'acció envers la descripció dels personatges. Com recorda Simbor, analitzant la proposta d'Ortega, «[e]l bon novel·lista no ha d'estilitzar, no ha de dibuixar d'una peça els seus éssers de ficció, ans al contrari els ha de presentar de manera que "transparezcan sus equívocos, como acontece en la existencia real"» (Simbor 1999: 35); dins d'aquest apartat, Ortega apunta l'element més valuós per a la novel·la futura: «l'atenció a la psicologia» o, més concretament, l'adscripció per part de l'autor a la possibilitat de construcció de «psicología de espíritus posibles» (Ortega y Gasset 1970: 213; Simbor 1999: 36). És el que ocorre primer en la novel·la de Benjamín Jarnés i, posteriorment, també en la Trabal: la importància no rau tant en l'argument, el qual es repeteix constantment dins d'un mateix mòbil, sinó el desajustament que es produeix entre aquestes situacions i l'actitud que prenen els protagonistes, unides a la compassió que mostren ambdós narradors. De fet, com apunta Obiols en parlar de *Quo vadis, Sánchez?*,

les novel·les humorístiques de Francesc Trabal es caracteritzen per una curiosa mancança de personatges humorístics. Són, gairebé, novel·les sense personatges. I els grups de mots que, amb un nom propi per vèrtex, els substitueixen no cobreixen mecanismes sumaris, grotescos, sinó forces obscures que, deixades a

lloure, afluirien lúgubrement al drama. Francesc Trabal no construeix personatges: aïlla passions (Obiols 1931: 5)

La vida de Sánchez, el de Trabal, es construeix des d'una «pell de banana, que precipita una relliscada» (Trabal 1988: 65). Així doncs, la novel·la es planteja com una recerca del coneixement des d'un qüestionament de la vida aparent, de la realitat aparent; a través de l'experiència sanchista, Trabal estableix una crítica de la vertadera realitat oculta sota l'aparent prosperitat de la societat avançada del moment, representada en la cultura esportiva, com tindrem ocasió de veure més endavant.

Des dels inicis de la novel·la, sabem que Sánchez és algú que «per més esforços que feia volent obtenir-hi el paper de protagonista no es trobava a la fi sinó el més castigat dels comparses» (Trabal 1988: 16). Si Sánchez és retratat com un heroi és precisament pel procés de transformació que desenvolupa en tractar d'assolir aquest objectiu perquè, com assenyala Ortega (1970: 124), «héroe es quien quiere ser él mismo». El conflicte, però, es planteja en el moment que Sánchez vol construir la seua identitat a través d'una possibilitat, la dels esports, on no encaixa. Tal com ocorre amb l'obsessió criminal del *Canela* de «Deliri de grandeses» arran de la lectura de revistes sensacionalistes, Sánchez, entès des de la perspectiva d'un home qualsevol, si es reconeix en els esportistes és precisament perquè «el *frequèntar-se* amb la gent del tennis havia de dur-li evidentment un probable alliberament del batuà, que era, en definitiva, l'única fatalitat que li ennegria la vida» (Trabal 1988: 15); i construeix la seua vida a partir d'aquesta projecció, un món que, com encerta a dir Iribarren (2012: 310), «segueix sent tan imperfecte i material com l'anterior». En conseqüència, la personalitat de Sánchez es construeix necessàriament a partir dels referents esportius als quals vol emular o imitar, i la circumstància que el delimita (els esports) també el defineix perquè ell mateix no és més que «un de més a la colla de titelles que divertien tota l'avalanxa (sic) famolenca de pell bruna...» (Trabal 1988: 102). La novel·la, novament, tal com passava també en *L'home que es va perdre*, no es planteja des d'una perspectiva psicològica a partir de la qual explorar les preocupacions d'en Sánchez sinó que, com apunta Obiols (1931: 5), «les llança fulls a través, sagnants, com mutilades de l'home» i, doncs, «negligeix tot allò que, per aleació (sic), fa que la

passió sigui periòdica i successiva, és a dir, historiable: novel·lable». D'ací doncs, que *Quo vadis, Sánchez?* es plantege també com una novel·la fragmentada, és a dir, construïda a partir d'un conjunt d'accions confuses sobre el personatge i també sobre la realitat que viu, una tècnica pròpia de la narració d'avantguarda (Pino 1995: 73-77).

Francesco Ardolino (2016: 319), ben encertadament, dona una interpretació en clau de discurs humorístic —no còmic— a la manera de l'*umorismo* pirandelliana, en un procés que «porta un Sánchez caricaturitzat fins i tot físicament [...], però ja de bell nou sense nom, a esdevenir un principi identificatiu universal». En efecte, el protagonista de *Trabal* és exactament algú que es planteja una fugida de la realitat que viu des de l'alternativa de l'esport, malgrat els fracassos que se succeeixen i que, d'alguna manera, més que al «paradís en la terra», l'aboquen a «una mena de llims (sic) [...] on estan destinats els que no tenen ni pena ni glòria» (*Trabal* 1988: 67). Aquest conflicte es resol precisament quan Sánchez se n'adona de l'error de la seua vida passada i assumeix l'arbitrarietat de la realitat que viu. L'èxit en la pràctica del trompitxol és també el seu èxit vital, perquè la vida de Sánchez passa de la vulgaritat, de la grisor del fracàs quotidià, a l'heroisme.

El joc, en *Quo vadis, Sánchez?*, afirma Ardolino, esdevé un «arquetip de la creació artística», i hi referencia Freud, precisament perquè «la nostra simpatia va cap al protagonista víctima del seguit de desgràcies esportives que podem atribuir al sobredimensionament de l'espai lúdic a la societat i que, fins a un cert punt, assumeix un abast irònic» (Ardolino 2016: 379). Per això mateix també, l'èxit del trompitxol és també efímer, precisament pel caràcter de «telón fantasmagórico» que té (Ortega 1984: 179). Com hem vist en l'apartat de la paròdia, en Sánchez se sent feliç i és capaç de construir la seua vertadera identitat quan deixa de sentir-se víctima de la *modernitat* amb què es planteja l'esport i, més enllà de voler ser únic, se sent part de la *massa*, això és, satisfet amb la vida quotidiana que té. Perquè Sánchez és, essencialment, «l'home sense rumb, a la recerca impossible de si mateix» (Ardolino 2016: 380). Per això, Obiols assenyala que «el llibre [*Quo vadis, Sánchez?*] sembla anterior a *L'home que es va perdre*; sobretot a *Judita*» (Obiols 1931: 5). Perquè, a diferència del Picàbia de *L'home que es va perdre*, i també del Juan Sánchez de Jarnés, el qual «busca el rasgo personal que lo saque de la anonimia, que lo transforme de idea en persona-

je» (Lanz 2003: 202), Sánchez sí que és capaç de combregar amb la realitat en què viu; en aquest sentit, és un «hombre de cabeza clara» orteguiana, perquè

se liberta de esas «ideas» fantasmagóricas y mira de frente a la vida, y se hace cargo de que todo en ellas es problemático, y se siente perdido. Como esto es la pura verdad —a saber, que vivir es sentirse perdido—, el que lo acepta ya ha empezado a encontrarse, ya ha comenzado a descubrir su auténtica realidad, ya está en lo firme. Instintivamente, lo mismo que el náufrago, buscará algo a que agarrarse, y esa mirada trágica, perentoria, absolutamente veraz, porque se trata de salvarse, le hará ordenar el caos de su vida. Éstas son las únicas ideas verdaderas: las ideas de los náufragos. Lo demás es retórica, postura, íntima farsa. El que no se siente de verdad perdido se pierde inexorablemente; es decir, no se encuentra jamás, no topa nunca con la propia realidad (Ortega 1984: 179).

5.8.3. El pastitx de la novel·la esportiva

A banda d'aquest primer pastitx, però, ja des del moment en què va ser rebutjada al premi Cèsar August Torres, els membres del jurat d'aquell moment i també alguns estudiosos que s'hi ha dedicat han reconegut en *Quo vadis, Sánchez?*, en gran mesura, un pastitx de la novel·la esportiva (Pinell 1983; Poch 2005; Iribarren 2012; Ardolino 2016). D'entrada, com hem apuntat anteriorment, el títol es planteja com una clau de lectura irònica. En efecte, la referència al títol de Sienkiewicz, a més de la relació paròdica,

evocava els amfiteatres romans, i amb ells la famosa frase 'panes et circenses': els emperadors, per a obtenir el favor del poble, o almenys per a assegurar-se'n la submissió, calia que procuressin que no manqués l'aliment quotidià i la diversió; una diversió que consistia essencialment en els grans espectacle de massa. Aquests espectacles —lluites, molt sovint cruels— més que elevar el poble a una cultura cívica, l'enfonsaven en la misèria mental, desenvolupant en ells els instints bestials (Pinell 1983: 51-52).

Resulta, doncs, evident que Trabal, amb l'ús d'aquest referent també adjudica a l'argument de la novel·la, i a la construcció del protagonista, una visió del

món romà antic o, més concretament, la reflexió a l'entorn d'una política orientada a mantenir la societat en el seu nivell cultural més baix, això és, mitjançant l'espectacle de masses de l'època, l'esport, fruit també de les contínues transformacions de la societat de l'època, sobretot pel que fa a l'aparició de la classe burgesa, la qual és cada cop més conscient del temps lliure que posseeix (Poch 2005: 61). Parlem d'un període històric, doncs, en què, d'una banda, es produeix un augment en el nombre de pràctiques esportives, de clubs i d'esportistes i, d'una altra, la més alarmant, comença el creixement imparable d'una massa de seguidors, una col·lectivitat socialment acceptada i promoguda per l'ambient renovat de les ciutats, sobretot a través de la construcció de noves infraestructures esportives (Pujadas i Santacana 1994: 167). Parlem, per tant, d'un procés de transformació dels gustos de la societat catalana respecte de l'esport que culminarà, a més, amb la celebració de l'Exposició Universal de 1929, la qual cosa implicà la construcció de nous espais esportius i el desenvolupament d'un programa d'activitats esportives que, tanmateix, fou reservat a una minoria (Poch 2005: 61), un tarannà que, poc a poc, anirà abandonant fins a convertir-se, com hem dit, en un espectacle de masses, molt sovint animat pel suport que li atorgarà la premsa del moment amb seccions dedicades a l'esport o amb capçaleres íntegrament dedicades a aquest fet: són els casos, per exemple, de revistes com *Xut!* (1922-1936), *La Publicitat* (1878-1939), *La Nau dels Esports* (1929-1930), *L'Esport Català* (1925-1927) o *La Rambla de Catalunya* (1930-1932), encarregada de la publicació de *Quo vadis, Sánchez?*, malgrat el rebuig inicial del jurat del premi esportiu.

D'entrada, les primeres obres literàries del moment que demostraren aquest fenomen transformador de l'esport, ho faran des d'un punt de vista humorístic o caricaturitzant, destacant-ne els problemes que provoquen la professionalització de l'esport, el fanatisme o la immoralitat. És el cas, per exemple, de les comèdies *L'honor del barri* (1930), *Una final de campionat o Pirandó i Moixernó, fanàtics* (sense data) o *El partit del diumenge* (1925), totes tres peces de Valentí Castanys (la darrera, escrita conjuntament amb Alfons Roure), principal caricaturista de la revista *Xut!* i, a més, autor dels dibuixos que acompanyen la novel·la de Trabal. Malgrat aquesta primera objecció a la pràctica esportiva, gran part de la literatura catalana abraçarà aviat el fet esportiu i la inclusió d'aquest fenomen de masses es convertirà en un símbol de bellesa o de modernitat. Són els casos de la *Vida privada* (1932) de J.M. de Sagarra, o la

trilogia de Carles Soldevila *Fanny* (1929), *Eva* (1931) i *Valentina* (1933), en què s'evidencia la transformació moral d'una societat moderna, la catalana, pendent de la forma física i de la higiene personal (Poch 2005: 61). Però, en canvi, encara és possible trobar autors que es dediquen a ressaltar el caràcter incívic de l'esport. Trobem exemples d'això que diem en poesia, amb poemes com «Del tennis relatiu» dins les *Sàtires* (1927) de Guerau de Liost, un poema en què l'autor presenta una solució certament enutjosa i poc elegant d'uns jugadors de tennis que, maldestres en el joc, perden totes les pilotes:

Cada conill faria de pilota,
elàstic, resignat i cabdellat,
amb una rialleta, mig ganyota,
quan endevinaria que és llençat.

I cada volta que, amb jugada forta,
engegaríem la pilota lluny,
descabdellant-se i una mica torta,
per ella sola ens tornaria al puny (Guerau de Liost 1999: 157).

Es tracta, com veiem, d'una consideració, la de l'esport com a pràctica incívica o, almenys, allunyada dels paràmetres que hom atribuïa a la civilitat, que s'estendrà des de finals dels anys 20 fins pràcticament l'esclat de la guerra civil espanyola. En aquest sentit, convé ressenyar el comentari que encapçala el nostre capítol sobre l'esport entès com una pràctica física que fa Marià Frena, un dels dos personatges centrals de *Crim* (1936), la quarta novel·la de Mercè Rodoreda i un pastitx de la novel·la negra, sobretot si tenim en compte la filiació que alguns estudiosos han volgut veure entre aquest personatge rodoredià i Francesc Trabal (Pessarrodona 2005: 109, Porta 2007: 267): «[l'esport] és emprat obligatòriament per a l'extermini de les dispositats abdominals en els més famosos i menys afamats instituts de bellesa: facilita la lliure circulació, fa elàstiques les extremitats, aclareix les potències i proporciona salut a dojo...» (Rodoreda 1936: 76).

Manuel de Montoliu, ja ho sabem, en una ressenya a la novel·la de Trabal publicada a *La Ven de Catalunya* el 6 d'abril de 1932, convertida en «un himne a la

bellesa d'aquesta novetat literària» (Ardolino 2016: 367), ja veia en *Quo vadis, Sánchez?* «un caràcter de paròdia: paròdia de l'aspecte educatiu de l'esport, d'una banda; i de l'altra, paròdia de la preocupació —que la pedagogia moderna tracta de sistematitzar— de la recerca de la vocació» (Montoliu 1932a: 5). Com apunta Ardolino, Montoliu apostava per «una orgia de sinònims [l'investigador recull fins a 23 exemples] —que de fet no ho són tant— per estabornir el lector i deixar passar, enmig dels focs d'artifici, l'únic missatge que les coloraines dels vidres de l'ampolla no deixaven traslluir» (Ardolino 2016: 368), i que fa referència a les oportunitats de l'autor per «moralitzar amb caràcter general sobre el cas individual per ell observat» (Montoliu 1932a: 5). Aquest plantejament, que ací hem interpretat des del punt de vista del pastitx, seguint la proposta de Genette, fa veure *Trabal* com «una de les més notables visions humorístiques dels aspectes característiques del viure modern que s'hagin escrit en la literatura catalana» (Montoliu 1932a: 5). Si volem ressaltar ara l'elogi de Montoliu a l'escriptor sabadellenc és precisament perquè posa l'èmfasi en aquest «viure modern» de què parlàvem també abans, en el caràcter paròdic del personatge-típus d'en Sánchez i que ara també hem de considerar en parlar de l'esport. Perquè l'objecte del pastitx de *Trabal* no és tant l'esport sinó l'ús que en fa la societat, com hem vist també en analitzar els dos textos anteriors en què es desenvolupa la qüestió. En Sánchez, un personatge insegur, nerviós, ple d'angoixes i contradiccions, es marca l'esport com l'objecte de la seua vida, com sabem, arran d'una conferència esportiva organitzada pel Club de futbol Ch. F. C. (*Trabal* 1988: 70): «Aquell dia en Sánchez no pogué pair aquelles paraules. Com un nus a la seva intel·ligència, no podia lligar els seus interiors discursos. Començava a sentir el valor de la pròpia responsabilitat. Experimentava un malestar moral que l'anguniejava com mai». Per això, l'autoritat moral que Sánchez atorga al conferenciant esportiu, més enllà dels principis que regeixen la seua experiència vital, de la seua «realitat abominada» (*Trabal* 1988: 16), provoquen una inestabilitat que desembocarà, finalment, en la salvació del personatge.

En primer lloc, coneixem Sánchez en ple partit de futbol, en un camp dels afores de Barcelona. És ací on sabem que estem al davant d'un personatge poc dotat per a la pràctica esportiva o, almenys, que no gaudeix d'un entrenament constant, ja que el narrador el descriu com «una mica botarut, sense ésser gras, infladet»

(Trabal 1988: 11). Sánchez sent pel futbol «una marcada predilecció» i, a més, ha iniciat «una mena d'amistats» amb els socis d'un club de tennis, «on no gosava anar sinó els diumenges, que portava el vestit de les festes, duia camisa amb coll tou, i punys» (Trabal 1988: 15). En qualsevol cas, el fet remarcable és el desajustament social que hi ha entre els socis d'aquest club de tennis i el protagonista. Per això, en ser-hi amb ells, el narrador ens aclareix que

En Sánchez no ho veia clar. No hi havia manera d'entendre aquella manera de comptar. I sobretot es perdia en els avantatges. Allò sí que era un laberint. Fins al *game* normal encara hi arribava. Per inèrcia, i seguint una mena de càlcul particular que ni ell sabia com s'havia conjuminat, seguia el fil bastant bé: però quan la partida s'allargava en els avantatges, aleshores era home a l'aigua (Trabal 1988: 39).

Sánchez, doncs, no encaixa en un joc tan refinat com el tennis i, per més que el senyor Saus li ho explique trenta-set vegades, el nostre protagonista s'acaba sentint «perdut com un canari flauta en una gàbia a ple sol» (Trabal 1988: 39) i s'hi acaba dedicant al que bonament sap fer: entretenir els socis. Així, en Sánchez no és valorat com a jugador de tennis sinó com a «clown improvisat i a la vegada públic» (Trabal 1988: 41), tot el contrari del que pretenia. Per això, la trobada dels bitllets que finalment el fa milionari li atorga una estabilitat econòmica que ha de permetre en Sánchez convertir-se no només en un bon futbolista sinó també, i sobretot, en «tot un cavaller» (Trabal 1988: 33), raó per la qual es comprarà un nou habitatge que adaptarà als gustos d'aquesta vida moderna i es farà posar quatre dents d'or, imitant la del Tena, el seu entrenador personal, un fet que, com veiem, no li dóna el prestigi social que busca.

Tanmateix, i malgrat el primer fracàs, l' enamorament de Sánchez el precipita irremeiablement a la boxa pràcticament sense cap preparació física, la qual cosa li provoca la desfeta «descomunat, inenarrable» (Trabal 1988: 52) que ja sabem. En aquest punt, Anna Poch (2005: 65) hi veu un punt de reflexió per part de l'escriptor sabadellenc: «el món de la boxa, per les seves característiques, no hauria de ser sinònim de vulgaritat sinó que un combat decent, amb boxejadors preparats, hauria d'esdevenir un clar motiu de respecte». En aquest punt, cal destacar la simili-

tud de l'escena amb un altre combat assenyalat per Ardolino (2016: 372-373): el que va oposar Arthur Cravan al campió del món Jack Johnson el 23 d'abril de 1916 a la Monumental de Barcelona, i que va ser recollida per la premsa de l'època amb descripcions que caricaturitzaven el primer participant. Destaquem les paraules de *La Publicidad*, recollides també a la comunicació d'Ardolino:

Arthur Cravan, llamado no sabemos por qué, campeón de Europa, semejaba la zorra huyendo del león. Los brazos de Johnson son una catapulta que al descargar sus martillazos sobre el cuerpo del pobre Cravan lo enrojecían hasta convertirlo en un deslabazado cuerpo humano sanguinolento. Un vaho de sudor y de congoja emanaba del ring.

Hacemos gracia a nuestros lectores de los detalles del match de ayer. Primero porque somos enemigos acérrimos de esta nueva brutalidad que de arraigar en nuestra patria, de bracetar con los toros, nos dejaría apañados; y segundo porque fue tan insulso y la comedia tan ignominiosa, que si no fuera por hacer constar nuestra más enérgica protesta nada diríamos (a partir d'Ardolino 2016: 372).

En aquesta línia es pronuncia també el repòrter esportiu que el dia següent escriu un article «advocant perquè en endavant no poguessin ésser tolerades semblants *salvatjades*, pròpies —deia innocentment— d'un país autènticament inculte» (Trabal 1998: 53),⁴² un apunt que en Sánchez sembla oblidar, entestat només a correspondre el desig d'Isabel, el qual és ficcional. D'altra banda, Ardolino ha volgut veure una relació de l'absurditat de les preguntes i respostes que Sánchez empena el formulari de l'Oficina del Servei d'Orientació Professional amb les del curs de topografia que presentava el narrador de *La vida trafegosa* (1919) de Bontempelli, malgrat que, més endavant, ho associa a una «fortuïta coincidència» (Ardolino 2016: 376), si hem de tenir en compte —i ens prenem seriosament— les paraules que Trabal adreça en una carta a Joan Triadú el 8 de juny de 1949, on confessa que «no he llegit mai una ratlla de Bontempelli» (Trabal 1981: 57). Tanmateix, recuperem l'encert de la relació proposada per Ardolino, perquè permet entendre millor el retrat de Sánchez com el d'un home confús, perdut i absort de la realitat que viu.

⁴² La cursiva és de l'autor.

Així, Sánchez, bandejat de la societat, esdevé un personatge-típus ridiculitzat contínuament en els diferents intents per assumir un rol social que no li pertoca. Per això, els socis del club de natació, considerant-lo «un de més a la colla de titelles» (Trabal 1988: 102), més enllà de ser considerat pels socis com a part del grup, l'eleven

al capdamunt de la *troupe* de gallofes. Faceciosament, com si ja l'esperessin, uns quants recòrdmen se l'empregueren pel seu compte i per començar li abocaren una ampolla d'aigua oxigenada als cabells, simulant una fricció de *Pompeia*: en Sánchez, en arribar aquell vespre a casa seva, quedà desmaià en un sofà, de veure's dins el mirall amb els cabells daurats com un fil d'or (Trabal 1988: 102-103).

Una situació que s'accentuarà encara més quan passa a formar part de l'equip de waterpolistes del CN Barcelona, els quals el consideren una *marionette* i li esquincen el banyador «i l'abandonaren tot nu a la multitud i a l'espant de tots els esbarts de donzelles que fugiren horroritzades» (Trabal 1988: 103). Novament, el desequilibri s'estableix entre el nostre protagonista i una entitat col·lectiva amb la qual no sembla encaixar. El problema de Sánchez és, doncs, també el del paper de «*mingo*» que acompleix «entre els seus camarades» (Trabal 1988: 103), motiu pel qual les seues aspiracions esportives fracassen successivament.

Arribats a aquest punt, l'aparició de l'automobilisme en la vida de Sánchez es planteja com una desgràcia en termes absoluts: novament, es deixa dur pel consell equívoc d'algú altre i, conductor inexpert, atropella un ciclista i el mata. La conseqüència directa d'aquest fet és la presó, un espai aïllat per a la societat que el margina constantment, però no per a ell, que l'interpretarà, com hem vist, com un espai més humà que l'anterior i, doncs, el moment en què el nostre protagonista té l'oportunitat de veure's tal com és, sense cap tipus de pressió social. Un fet que, a més, coincidirà amb l'aparició del joc del trompitxol, una antítesi de l'esport físic i, alhora, el punt de partida de l'èxit i el reconeixement de Sánchez, primer a la presó i més tard com a guanyador del campionat mundial a Colònia, i també per la relació amorosa que inicia amb la seua futura esposa, Genoveva, símbol de la felicitat do-

mèstica. La salvació, però, arribarà amb la renúncia d'aquest "èxit" i dels diners per tornar a la vida anònima i vulgar.

Quo vadis, Sánchez? es planteja com un pastitx de la novel·la esportiva, sobretot perquè posa de manifest les mancances d'una societat enlluernada per l'esport, un fenomen que, com el cinema, l'electricitat, la velocitat o la premsa, és considerat un símbol de modernitat i d'heroïcitat. Trobem un exemple d'això que diem en les conferències esportives que s'hi organitzaven i que, si atenem el resultat de *La venjança dels 'Alumnes de Viladecavalls P.T.'*, obtenien resultats més aviat poc encoratjadors i, sobretot, un tant distants també del nivell de ciutadania que s'hi promovia. D'ací també el poc interès que despertava el fet esportiu entès com a diversió i no com a simple pràctica esportiva en l'article periodístic, «Amb això del Terrassa-Sabadell, sembla que ens el prenguin», publicat pel mateix Trabal al *Diari de Sabadell* i que hem analitzat anteriorment. Fet i fet, *Quo vadis, Sánchez?* es planteja, com apunta Obiols, com una d'aquelles novel·les de «primera manera» de Francesc Trabal, en el sentit que

eren batallons llançats amb una estratègia molt simple contra les coses que han polaritzat l'atenció més angoixada i els somnis més tendres dels homes. A cop d'ull podia semblar que una mobilització massa frenètica determinava llur notòria descura. Com si l'autor, segur de coronar sense esforç els seus objectius, no hagués volgut perdre temps en una preparació meticulosa de refinat o de maquiavèlic (sic); aquells llibres, tan rics d'història i de bel·licositat, no eren meravelles d'ordre ni de disciplina; tot hi semblava, simplement, provisional (Obiols 1932: 5).

Tot seguit, però, el crític i company d'aventures de Trabal feia un advertiment a considerar aquest tipus de novel·les des d'una altra mirada, complementària i potser més útil perquè considera «que subratllar amb malícia coses òbvies és candorós i, en segon lloc, que sempre, davant l'obra d'un humorista insòlit, és prudent intentar de justificar tot allò que sigui humanament justificable abans de recórrer a la solució d'explicar-ho tot amb raons simples, vàlides, només, quan són inevitables» (Obiols 1932: 5). La valoració que Obiols feia cap a la narrativa de Trabal, doncs, escapava la consideració de l'absurd i, per contra, hi veia el caràcter intel·lectual i

5. *La ironia en Quo vadis, Sànchez?*

crític de la proposta, més enllà de les actituds d'algunes veus crítiques que havien menysvalorat el treball de l'escriptor sabadellenc. I conclou (Obiols 1932: 5):

aquest oblit era greu perquè la gran justificació de cada pàgina, de cada paràgraf i de cada mot d'aquells llibres era el fet d'ésser Francesc Trabal l'humorista més radical de Catalunya; és a dir, l'habitant solitari del món més irremissiblement deplorable de tots els mons possibles, situat davant la inutilitat ingràcil de tot sense els darrers àtoms de què es compon la fe d'un humorista: la fe en el seu art i la fe en el seu temperament.

6. La ironia en *Era una dona com les altres*

6.1. Introducció

El 13 d'abril de 1932, a *La Publicitat*, va aparèixer un apunt d'Armand Obiols que volia ser també una carta de presentació del llibre que Trabal acabava de publicar aleshores, *Era una dona com les altres*. Segons el crític, l'obra responia a un nou tipus de novel·la, allunyat d'aquella «primera manera» que, com hem dit en parlar del pas-titx de *Quo vadis, Sánchez?*, havia caracteritzat fins el moment la narrativa del sabadellenc. En efecte, Obiols hi veia «una renovació», un nou plantejament a través del qual *Era una dona com les altres* ja no era fruit d'un «estil, al capdavant, d'humorista que percaça en el camp líric la premissa menor del grotesc» (Obiols 1932: 5) sinó d'una «nova estratègia», la qual, en lloc «d'entenebrir els seus tons i de renunciar als sinistres acords de contraris de les seves primeres caricatures de la vida i de l'art», optava per un «estil banal, a estones àdhuc pedestre que està netament en funció de la vulgaritat de la història» (Obiols 1932: 5). Tanmateix, no dubtava a afirmar que «aquesta obra, [és] una de les més complexes entre les produïdes aquests darrers temps a Catalunya, [...] tant com pel seu valor explícit, per tot allò que en averany conté» (Obiols 1932: 5).

Uns mesos més tard, el crític Manuel de Montoliu ressenyava la novel·la i hi posava l'atenció en el presumpte «secret» que amagava l'ús d'aquesta tècnica narrativa innovadora: «el de la personalitat. La personalitat que és l'element que dóna valor a la vida d'un ésser humà en mig de totes les aparences de vulgaritat i d'insignificança amb què el veu i l'interpreta el món distret i superficial que el volta»

(Montoliu 1932*b*: 5). Aquesta característica de la novel·la era, també per al crític, una diferència notable respecte de les obres anteriors: passàvem, doncs, d'uns «personatges que sembla que sols visquin per a servir de pretext i de tema als novel·listes; [...] personatges que semblen sols creats per la convenció literària i que mantenen llur secret indiscretament obert en espera de l'hora en què seran sorpresos per l'esguard vigilant del novel·lista que la Providència els té predestinat» —en altres paraules, dels personatges tipificats i subordinats als capritxos del novel·lista— a «una vida personal, concreta, inconfusible, d'una individualitat femenina, intensament observada i viscuda per l'autor» (Montoliu 1932*b*: 5). Aquest fet, però, només era interessant si s'emprava dins d'un tractament estètic que fos adequat al model de personatge triat, per la qual cosa afirmava que «el mèrit més positiu de la novel·la de Francesc Trabal és el d'haver creat una criatura viva en cos i ànima; i segonament el d'haver sabut tornar intel·ligible l'element de la seva excepcionalitat, tancat dintre l'escorça d'una vida vulgar, i haver sabut definir la personalitat psicològica i moral d'un temperament individual i únic» (Montoliu 1932*b*: 5). Només hi trobava un defecte: «la manca de paral·lelisme entre l'ànima d'aquesta dona, tan “dona com les altres” i la vida d'ella que al final se'ns presenta complicada amb elements extraordinaris i excepcionals» i, per contra, hi proposava «una vida d'una aparença tan vulgar i insignificant com la seva mateixa ànima o manera d'ésser» (Montoliu 1932*b*: 5). Ara bé, la cloenda de la ressenya desviava completament el plantejament que el crític havia desenvolupat al llarg del text i, malgrat la «reconeguda facultat de penetrant observació de l'ànima femenina» o el «ferm esbós psicològic en una prosa narrativa dialogada de notable agilitat», Montoliu insistia a fer-hi veure, en les darreres línies i sense cap justificació aparent, un «original humorisme, sempre colorit d'una concepció pessimista de la vida humana» (Montoliu 1932*b*: 5).

Jordi Pinell, a l'estudi *Francesc Trabal i les seves novel·les* (1983), també parla d'*Era una dona com les altres* com una novel·la que, juntament amb *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, publicada l'any següent, representen els primers intents de Trabal per obtenir el Premi Crexells, raó per la qual havia de «comportar-se com “un xicot que vol posar seny”» (Pinell 1983: 32). Així, enfront de l'espontaneïtat narrativa, l'agilitat inventiva i la creativitat impetuosa del «meravellós imprevist» que havia caracteritzat les anteriors novel·les del sabadellenc (Pinell 1983: 23), ara, amb la pu-

blicació d'*Era una dona com les altres*, «Trabal demostra una gran sol·licitud per a bastir una novel·la servint-se de recursos estructurals complexos i ben conjuminats», la qual cosa el converteix en «un escriptor capaç de tractar seriosament un argument seriós» (Pinell 1983: 32).

Revisem primer l'argument de la novel·la. *Era una dona com les altres* s'inicia amb un seguici de gent, amics i coneguts, que acompanya el fèretre d'Erènia fins a l'església. En el camí, el primer narrador extra-homodiegètic, el qual és present en l'escena, es troba amb un amic advocat amb qui Erènia havia tingut una relació sentimental i tots dos pugen en un cotxe camí del cementeri on serà soterrada la protagonista. En aquest punt, l'advocat, convertit en narrador intra-homodiegètic, és l'encarregat de recordar Erènia i el conjunt de situacions que fan veure-la com una jove alegre, bella i inaccessible. Aquest relat, però, contrastarà amb un altre ben diferent: el que alimenta la conversa del segon narrador intra-homodiegètic, un amic del marit, en el camí de tornada del cementeri a Barcelona. L'amic, de nom desconegut, presenta una imatge barroera i vulgar d'Erènia, centrada en l'amistat que la protagonista estableix amb En Lluís, un company de negocis del seu marit. Més tard, però, l'amic advocat recuperarà el relat de la vida d'Erènia i serà aleshores on coneixerem un nou personatge, el dentista, el qual intentarà violar-la i, en veure's derrotat i humiliat, decidirà venjar-se d'Erènia i advertirà En Manyosa de l'adulteri fals entre Erènia i En Lluís. Ací coneixerem Erènia com una dona angoixada per la situació insostenible que viu, casada amb En Manyosa, un home comú que li havia amagat, a més, la seua impotència sexual. Tanmateix, malgrat que el seu amic advocat proposarà a Erènia tramitar una declaració de nul·litat del matrimoni, Erènia rebutjarà aquesta opció pocs dies abans de morir. Això és el que fa pensar a aquest narrador intradiegètic que la mort d'Erènia no és fortuïta i, per contra, es tracta d'un homicidi o d'un suïcidi, fruit de la desesperació d'Erènia. Per això, la novel·la acaba amb un escrit en què el novel·lista real, Francesc Trabal, conta als editors que es procedirà a una autòpsia judicial sobre el cos d'Erènia que resoldrà el conflicte, el resultat de la qual el lector desconeix.

Abans de començar l'anàlisi de la novel·la, caldrà que revisem dos antecedents que donen mostra de l'interès de Trabal per aquest tema de la mort i, més

encara, pel contrast que suposen enfront del tractament que donarà, més tard, dins *Era una dona com les altres*.

6.2. *Els contes* «Ara que ve Tots Sants i el dia dels Morts» i «Notes per a una necrologia»

Una de les característiques més innovadores que planteja Pinell per a *Era una dona com les altres* és la capacitat de Trabal per «tractar seriosament un argument seriós» (1983: 32), i hi situa l'atmosfera macabra del cementeri com a punt de partida d'aquesta seriositat, un fet que possibilita, a més, la reflexió a l'entorn de la vida d'Erènia pels narradors que ja coneixem. Tanmateix, val a dir que Trabal no donà sempre aquest tractament seriós a la qüestió de la mort. Ans al contrari, com ja és habitual, explorà molts d'aquests temes, també el de la mort, dins la narrativa breu per projectar-ne una mirada irònica. És el que ocorre, en primer lloc, al conte «Ara que ve Tots Sants i el dia dels Morts», publicat al *Diari de Sabadell* el dia 16 d'octubre de 1925, signat novament pel Sr. Banyeta. El text, brevíssim, consta d'una escena, l'única, en què «un bon home» se situa al davant d'una tomba, al cementeri, i plora desconsoladament: «—Oh! Senyor, Senyor! Quina desgràcia! Tu, no t'hauries d'haver mort! Quina dissort que et morissis! Déu meu, per què la Mort et vingué a cercar...?» (Banyeta 1925*b*). La situació, duríssima fins al punt «que trencava el cor del més indiferent», es resol amb l'estirabot típic trabalià quan, en acostar-se-li algú i preguntar-li si plora per algun familiar estimat proper (un pare, un fill...), aquell respon: «—Oh, no! —respongué empassant-se el plor— és el primer marit de la meva dona.» (Banyeta 1925*b*). El contrast, en aquest cas, es planteja des d'una ironia de situació en associar un efecte trist i dolorós per la mort d'algú estimat a un subjecte poc habitual com és el primer marit de l'esposa.

L'altre cas que convé comentar és «Notes per a una necrologia», publicat el 21 de desembre de 1927, també al *Diari de Sabadell* i aquesta vegada signat per Francesc Trabal. El conte breu recorda l'escena del seguici fúnebre amb què s'obre també *Era una dona com les altres*. En aquest cas, però, el sentit irònic, clarament metaficcional, ha d'entendre's en relació amb la sèrie de contes trabaliàns que tenen com a títol «Notes per a una biografia», dels quals n'hem analitzat un en parlar de *Judita*.

Així doncs, podem entendre, com apunta Carme Gregori, aquesta variació del títol «com un negatiu literal (mort/vida), justificat aparentment per l'atenció del relat centrada en l'organització d'un seguici fúnebre, però que actua com un subratllat de les convencions que sostenen els subgèneres (necrologia/biografia) i, per consegüent, funciona com una pantalla metaficcional» (Gregori 2011: 73). El reproduïm *in extenso*:

Era l'hora d'organitzar-se el seguiment i, així que el cotxe de morts arrencà, trencà la monotonia dels cants fúnebres de la clerecia una veu de dona de les cadires que donava l'ordre:

—Els fills de la difunta!

(I començava el dol).

—Els germans!

(I la comitiva començava a caminar).

—Els nebots!

(I sortien els nebots).

—Els germans polítics!

(I sortien els germans polítics).

—El nét!

(Una veu de la família: Absent).

—Ah! Sí. Absent. Doncs els veïns. Dic, no. Primer: els parents antenats.

(I sortien els parents antenats).

Etc (Trabal 1927*b*: *s.p.*).

A través de la ironia, es planteja la convenció entre l'escena que es redacta com a «nota» i l'associació que té amb les característiques del subgènere de la necrologia, sense parar esment, ja ho veiem, en els personatges que hi són també «absents».

6.3. *Les ironies textuals*

6.3.1. Les ironies verbals

a) La frase contradictòria

Un dels recursos mitjançant els quals és possible detectar el contrast característic d'aquest tipus d'ironies verbals, ja ho sabem, és la paradoxa, l'oposició entre elements que, a més, va més enllà i obeeix a un sentit intel·lectual més profund que el que s'opera únicament pel sentit contrari dels mots. És el que ocorre, per exemple, quan, en parlar de la dificultat de les relacions socials d'Erènia, el narrador ens diu que «lluny del món, en una paraula, lluny de la gent, inicià una amistat perdurable» (Trabal 1994: 10), una idea contradictòria entre el fet de sentir-se allunyat de tothom i, tanmateix, establir un fet social com el de l'amistat. Una cosa semblant ocorre, per exemple, quan el narrador, per accentuar aquesta estranyesa experimentada per Erènia, argumenta que «[e]s trobava forastera a casa seva» (Trabal 1994: 21), dos conceptes que hem d'entendre també com a paradoxals, pel contrast entre ser en un lloc aliè i estar-se a casa, l'espai reconegut tradicionalment com a més propi. En un altre moment, el narrador, per expressar, com hem vist abans, els problemes de relació social d'Erènia, descriu la seua bellesa, un atribut convencionalment positiu, com un fet negatiu: «la seva beutat més aviat estorbava» i una mica més endavant quan afirma que «era massa bonica, heus ací la nosa» (Trabal 1994: 31); o també quan Erènia es nega a tenir una relació amorosa i ho fa a través d'un argument contradictori: «no li trobo cap defecte, però els té tots» (Trabal 1994: 47). Hem de llegir també com a paradoxals les paraules amb què el narrador extra-homodiegètic celebra la interrupció, per uns moments, de la conversa amb l'amic d'En Manyosa: «sortosament, en aquell instant esclatà una bomba» (Trabal 1994: 77). El contrast irònic s'estableix ara entre un fet aparentment negatiu, com és l'esclat d'una bomba, i la consideració positiva que en fa el narrador. Una cosa semblant ocorre més endavant quan aquest segon narrador intra-homodiegètic planteja que «ara ella enterrada, tot

haurà acabat bé» (Trabal 1994: 83). Novament, la ironia es planteja a través de la consideració de la mort com a final feliç.

També podem entendre des d'aquesta mirada paradoxal la confessió d'Erènia al narrador quan li explica que «vaig quedar fastiguejada de la solució anti-sentimental que tenia aquesta gran il·lusió amorosa que omple la nostra vida adolescent» (Trabal 1994: 99), en què es posen en oposició aquesta «il·lusió amorosa» jove que, amb el transcurs del temps, es resol d'una manera totalment contrària, això és, «anti-sentimental».

Un altre dels mecanismes mitjançant els quals podem evidenciar aquest sentit irònic és l'antítesi, una oposició, recordem-ho, que pot afectar dos mots, dos complements o pot tenir també un abast oracional. Per exemple, quan el primer narrador intra-homodiegètic parla de l'inici de la relació d'amistat amb Erènia i de «tota la tradicional sèrie de divertiments casolans», i, per contra en qualifica el ping-pong com a «estúpid» (Trabal 1994: 44). Trobem un altre exemple d'això que diem en una escena amorosa amb el narrador intra-homodiegètic que conta la història, el seu amic més íntim. Més enllà de sentir cap passió, el narrador ens conta que «les nostres besades s'entrelligaven amb una espontaneïtat amarada de serenor. I és que en el fons ens havíem impersonalitzat. No era Erènia que jo besava, ni Erènia era a mi qui besava, sinó que aquells besos eren ja immaterials» (Trabal 1994: 61). En aquest cas, la ironia se centra en la consideració dels dos éssers com a «impersonals», «immaterials», això és, com a “no-humans”; un fet semblant ocorre també quan el narrador extra-homodiegètic, en veure el cadàver d'Erènia al cementiri, posa l'atenció en el contrast entre el cos «de cartró» i els llavis que «la traïen: feia una ganyota humana, autènticament humana» (Trabal 1994: 69). La relació irònica, novament, s'estableix entre la descripció inanimada del seu cos, de cartró, i l'atribució humana dels llavis.

Per una altra banda, també és possible localitzar oxímoron, això és, una relació sintàctica contrària entre dos mots, amb sentit irònic, quan ens descriu la mar dins la qual es llança Erènia com si «un monstre estimat se la mengés a queixalades» (Trabal 1994: 24). En aquest cas, el contrast es planteja entre la imatge d'un monstre com a «estimat»; i també quan arribem a saber que «Erènia arribà a trobar-se, a sentir-se amb personalitat, despersonalitzant-se» (Trabal 1994: 45). En aquest cas, la

ironia explícita s'observa entre el fet de sentir-se amb personalitat a través de l'efecte contrari, la despersonalització. En trobem un altre exemple quan el narrador extra-homodiegètic descriu les sensacions que li provoca la visita al cementeri i en destaca la «pau absolutament feréstega» (Trabal 1994: 64). Novament, la relació irònica s'estableix a través de dos pols contraris, el que aporta la «pau» i el fet que siga descrita negativament com a «absolutament feréstega».

b) Lítotes i hipèrboles iròniques

Com ja sabem, Niogret (2014: 55) defineix la lítote com «une figure que consiste à dire les choses avec moins d'intensité qu'on ne les ressent». Dins d'aquest recurs, identifica les lítotes destinades a minimitzar la quantitat o la intensitat d'un fenomen o d'una qualitat, i aquelles en què hom prefereix la negació del contrari a una afirmació. Trobem un exemple del primer tipus en les paraules del dentista quan li diu a Erènia: «No tingui por. Ja sap que jo no faig mal» (Trabal 1994: 117). En aquest cas, l'advertiment es planteja des d'una mirada irònica perquè intenta rebaixar l'angoixa prèvia al moment traumàtic d'una violació.

D'altra banda, trobem un exemple d'hipèrbole de pensament (Oriol i Oriol 1996: 116; Niogret 2004: 65) quan el narrador extra-homodiegètic, cansat de les explicacions del segon narrador intra-homodiegètic, expressa el seu esgotament a través d'una enumeració exagerada d'esdeveniments externs que podrien aturar la conversa: «Hauria desitjat que ens passés un accident, que el cavall es desinflés, que es desboqués, que ens hagués caigut un avió a sobre, però l'empredrat semblava no moure's de lloc» (Trabal 1994: 76).

c) Comparacions i metàfores iròniques

En primer lloc, trobem un exemple de comparació satírica quan el primer narrador intra-homodiegètic, per descriure la mare d'Erènia, afirma que era «una mena de tromba de perfil» (Trabal 1994: 43). La ironia, en aquest cas, se centra en el desequilibri provocat per l'ús d'una «tromba de perfil» com a descriptor del físic d'un ésser

humà; o quan el narrador extra-homodiegètic qualifica l'amic d'En Manyosa com a «papagai» (Trabal 1994: 83 i 84) per fer veure que es tracta d'una persona massa xerradora.

D'altra banda, identifiquem un exemple de comparació hiperbòlica quan el narrador, per descriure'ns la pesantor que senten en baixar del cotxe per agafar el taxi, diu que ho fan «[c]om un globus que treu llast, ens alliberàrem a fi d'aquell embalum i ens semblà que sota la pluja es desfeia com un bolado» (Trabal 1994: 86); o quan Erènia, en narrar al seu amic el disgust i la insatisfacció que li provocava el seu marit, apunta que «[q]uan [...] es quedava a casa, em feia l'efecte que, com vulgarment es diu, em tíressin una galleda d'aigua freda al damunt» (Trabal 1994: 106).

A més, hem localitzat un exemple de comparació grotesca quan l'advocat, en parlar de les llàgrimes d'Erènia, afirma que «una dona que plora és com un home que fuma» (Trabal 1994: 95). D'aquesta manera, el plor d'Erènia es veu reduït a una expressió inferior, menys transcendental i d'un tarannà més vulgar com la de fumar.

D'altra banda, localitzem un exemple de metàfora satírica quan el narrador descriu el context en què viu primerament Erènia, com un «món empaperat, i encara empaperat amb un paper d'aquell de tres rals el rotllo: unes quantes flors naturals, de tan naturals avorribles, i una motllureta en forma de galeria envidrada» (Trabal 1994: 8). La ironia, en aquest cas, se centra en la minimització —i degradació— del món real dins d'un món inferior (Niogret 2004: 74). Un fet semblant ocorre una mica més endavant quan el narrador ens conta que: «[Erènia] s'acostumà a imaginar-se el món segons les característiques diferencials de les cambres de casa seva: el menjador, la sala de rebre, la cuina i el wàter eren els vastíssims panorames que servien de marc a la seva imaginació verge» (Trabal 1994: 9). Novament, en aquest cas trobem un contrast en la relació establida entre el «món» i la reducció d'aquest a l'enumeració de les parts comunes d'una casa, les quals, a més, són descrites amb un superlatiu que actua de fals elogi, «vastíssims panorames»; en una altra ocasió, coneixem la primera desventura eròtica de la protagonista, la qual li provoca un plor amb «llàgrimes jugant a bales entre elles» (Trabal 1994: 14), una escena que ha estat apuntada per Ardolino (2016: 364) en relació a la presència del tema del joc com a concepte irònic present en les novel·les de Trabal perquè tot seguit, el narrador extradiegètic pregunta al seu amic: «¿I com reaccionà d'aquest “joc d'infants”?».

a la qual cosa aquell respon dient que «No fou un joc d'infants per a ella» (Trabal 1994: 14)⁴³. La metàfora, ara, estableix una relació irònica entre dos termes diferents: el joc de bales i el plor. Trobem un altre cas de metàfora satírica quan el narrador ens explica que «la fàbrica, els magatzems greixosos, l'enreixat de la finestra del patí, foren aviat la seva grotesca torre de vori, que tenia per parets internes la seva pròpia pell suaument rosa i, a dins, el seu esperit, afollat, tremoladís, com una flama a l'embat de tots els vents» (Trabal 1994: 18), un passatge que evidencia un desajustament entre l'ideal de la torre d'ivori i l'associació amb espais industrials «greixosos»; en altres casos, el sentit metafòric o figurat juga amb un sentit més literal, com ocorre quan un dels personatges diu a un altre: «dóna'm un cigar ja que ens omplim de fum», en què el narrador juga amb el fum físic del tabac i l'expressió «omplir-li el cap (a algú) [de fum]», en el sentit d'«atabalar» (Espinal 2006: 208) amb fum, això és, una «excitació que torba l'esperit» (DIEC 2017). Trobem un altre exemple d'aquest ús metafòric quan, en descriure el joc de cadires de casa d'Erènia, el narrador ens diu que eren d'un estil «tirant a un Lluís XIV, però de Lluís XIV quan devia fer els darrers badalls» (Trabal 1994: 42). El narrador estableix una relació entre el badall com a símptoma d'esgotament físic i l'associa a la descripció d'un estil mobiliari.

6.3.2. Les ironies de situació

6.3.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí

Sota aquesta denominació d'ironies de situació hem definit, seguint Muecke (1978) o Schoentjes (2001), aquelles en què es produeix una inversió il·lògica o inesperada en els esdeveniments de la història que se'ns narra. Dins d'aquest grup, hi distingirem entre aquelles en què el canvi es dona com a conseqüència d'un fat o d'una força superior (ironies del destí) d'aquelles en què el desequilibri és produït únicament per una disposició de situacions o d'esdeveniments contradictoris que s'observen en la realitat (ironies d'esdeveniments).

⁴³ En aquest punt, com fa Ardolino (2016: 263, 1ⁿ), donem compte de la presència d'un conte titulat «Joc d'infants», que Trabal va publicar a la revista *Mirador* (33, 12-IX-1929). En aquest cas, però, la coincidència és només nominal, ja que en aquell cas, el «joc d'infants» fa referència a l'atenció que la xicalla fa de l'escena que es desenvolupa després d'escoltar un reneç, i que finalment es tracta d'una escena de violència familiar entre una dona i el seu marit, i no d'un acte sexual, com el narrador preveu.

Així doncs, trobem alguns exemples d'ironia d'esdeveniments en la narració de la primera experiència amorosa d'Erènia que, de sobte, es converteix en una catàstrofe quan

Maroma invisible, aquells somriures es toparen fent caure tot un passat de joguines: Erènia ja no jugaria més a disfressar-se. I amb qualsevol excusa —ni sabia imaginar-se-la— saltà escales avall fins a la galeria i d'una revolada traspassà la porta: l'escrivent quedà literalment de pedra picada i d'un cop de front involuntari trencà l'enorme vitralla de l'escriptori: Erènia no pogué amagar l'espant i el seu xiscle fou sentit al mateix temps que la trencadissa i es trobà una pila de gent al despatx, d'on dugueren aquell pobre xicot a la infermeria de la fàbrica (Trabal 1994: 13-14).

Un altre exemple d'aquesta inversió inesperada ocorre quan Erènia és convidada a disfressar-se de Diana de carn i óssos per a la Festa Major de la colònia, un esdeveniment que ella es planteja com una oportunitat per a mostrar a tothom la seua bellesa:

Pujà al seu lloc, acceptant els preludis del seu èxit, que foren les falagueries dels conills porquins per ajudar-la a arribar al cim del pedestal, i amb una estudiada parsimònia es desfèu les sabates, es calçà les sandàlies, es tragué els guants, es desfèu la cabellera i finalment es descordà l'abric de shantung i el lliurà als de baix. Ella sola tremolà de mirar-se (Trabal 1994: 29).

Tanmateix, en el moment en què «un bri d'aire fent-li voleiar la faldilla li posà la carn tota de pell de gallina» s'escolta «un crit femení», el qual «abocà la multitud afilerada a banda i banda de la cavalcada en un lloc precís i tots els carros s'aturaren» (Trabal 1994: 30): així, la ironia s'esdevé quan el pretès «èxit» d'Erènia és aplicat a la mort d'una jove que fa de patge, després que haja caigut del cavall i una carrossa li haja passat per damunt, raó per la qual l'acte se suspèn. Erènia veu així el seu èxit «arrabassat per aquella pobra infeliç que fou aleshores “la noia de la qual és parlà” i que se'n sortí amb una costella ensorrada» (Trabal 1994: 31).

Una cosa semblant ocorre en la narració del bes entre l'advocat i Erènia per part del primer narrador intra-homodiegètic. Així, després que Erènia l'haja identificat com «l'home més fred que conec» (Trabal 1994: 53) perquè va preferir

6. *La ironia en* Era una dona com les altres

fumar a besar-la durant un moment del passeig per la muntanya, l'advocat decideix trencar aquesta impressió d'Erènia i «besar-la amb força, amb tota la meva força, agafant-li els llavis fins a espremer-los» (Trabal 1994: 54), un fet que contrasta amb la resposta d'Erènia: «—¿I... ara, què? / —Res. [...] —No ha estat res» (Trabal 1994: 54-55).

Un altre exemple d'aquest tipus d'ironia el trobem en una anècdota d'En Manyosa en què l'esclat d'un pneumàtic d'un dels autos que hi havia a l'entrada del Centre Mercantil on feien la reunió provoca una reacció inesperada en el marit d'Erènia que, d'immediat, altera també la lògica de la resta d'assistents: «en sentir aquell soroll, es devia creure que els obrers els assassinaven i caigué a terra com mort, de tal manera que tothom, als primers moments, es cregué que efectivament li havien tirat un tret des de la finestra arran de la qual ell estava assegut» (Trabal 1994: 80).

Finalment, convé mencionar un darrer exemple d'aquest tipus d'ironia en què l'expectativa del casament es frustra per la imposició de la realitat, del tot diferent. Així, segons ens conta Erènia,

[q]uan En Manyosa fou el meu marit, quan després del dinar al Colom pujàrem en un cotxe per anar a l'estació a prendre el tren i es descordà dissimuladament el botó superior de les calces que li permeté desfer un sospir que li sortí de l'ànima, ja vaig tenir la sensació exacta de com era l'home amb el qual m'havia casat (Trabal 1994: 99).

A través d'aquesta escena, l'expectativa idealitzada del matrimoni contrasta bruscament amb l'acció vulgar de descordar el botó per alleugerir la pressió de les calces després de dinar.

6.3.3. Les ironies del narrador

6.3.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives

Com apunta Simbor (2013a: 260), un element que destaca dins *Era una dona com les altres* és el plantejament lúdic mitjançant el qual s'estableix el narrador. Hem de tenir

en compte que, d'entrada, estem al davant d'un narrador extra-homodiegètic, en terminologia genettiana (1972: 252), a través del qual s'inicia el relat de la primera escena de la novel·la. Ara bé, aquest no és en realitat l'encarregat de narrar la part més important de la història, amb la qual cosa suspèn la funció que li és pròpia, la narrativa, gràcies a la participació de dos narradors més: l'un, advocat i molt bon amic d'Erènia, i company de negocis d'En Manyosa l'altre. Aquests dos personatges assumeixen el paper de narradors segons o intra-homodiegètics i relaten, cadascun amb la seua mirada, els fets més importants de la vida ja passada d'Erènia. El contrast es produeix precisament entre el tipus de focalització narrativa que, en principi, permet aquest tipus de narrador, la focalització interna fixa, a través de la qual «le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage» (Genette 1972: 206) i la que realment adopta almenys el primer dels narradors intradiegètics, el qual és capaç d'assumir una focalització zero, aquella en què «le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en *dit* plus que n'en sait aucun des personnages» (Genette 1972: 206), de manera que és capaç de contar-nos els sentiments i les impressions que passen per la consciència d'Erènia. Es tracta, doncs, d'un fenomen que alerta el lector del qüestionament d'un dels fonaments de l'estètica realista des del punt de vista del narrador i, per tant, d'una alteració del concepte tradicional de realitat (Simbor 2013a: 260).

De fet, el narrador extra-homodiegètic ens confessa que, en veure el cadàver d'Erènia, «no puc seguir aturat en aquesta visió: ara mateix encara me'n sento malalt i em sembla que la mateixa màquina d'escriure s'encavalla» (Trabal 1994: 69) i, encara més endavant, determina que «renuncio a seguir» contant la història (Trabal 1994: 70). Una mica més endavant, fins i tot s'atreveix a qüestionar la fidelitat de la narració i apunta: «Allò, *allò* s'havia acabat realment, aleshores, per sempre més. Quan tornariem a pensar-hi, quan tornariem a reconstruir-ho, ara mateix per exemple, ja fóra diferent. Aquella realitat no s'animaria mai més» (Trabal 1994: 72). Altres vegades, les més habituals, el primer narrador intra-homodiegètic renuncia a la seua funció més essencial a través d'un truncament brusc de la narració: ocorre, en primer lloc, en el primer capítol, quan la reflexió sobre el primer amor d'Erènia es veu interrompuda per una preocupació més vulgar: «¿Què passa que fa tanta estona que no ens movem de lloc?» (Trabal 1994: 12). Més endavant, és el narrador extra-

homodiegètic qui fa ús d'aquest trencament del to dramàtic de la narració d'Erènia amb una altra en què se n'adona que estan perduts: «Caminàvem lentament, sense ni saber on posàvem els peus. [...] ¿On érem? ¿On rediable havíem anat a parar? Allò no era la Diagonal ni Pedralbes. ¿On rediastre havíem arribat?» (Trabal 1994: 127). Fins i tot, la relació dels fets d'Erènia serà interrompuda per una discussió més banal sobre l'itinerari del tramvia (Trabal 1994: 128-129), amb la qual cosa desconexarem el desenvolupament sobre la felicitat d'Erènia. El darrer exemple d'aquest troncament el trobem al tancament de la novel·la, on s'estableix un contrast entre la gravetat de la revelació que involucraria directament En Manyosa en la desaparició d'Erènia i el fet que el narrador extra-homodiegètic, «Distret», centre l'atenció de la narració en una acció inesperada: la de l'oblit de baixar en la seua parada (Trabal 1994: 138).

D'altra banda, cal assenyalar un ús irònic de la funció ideològica envers la descripció d'alguns personatges: un dels casos més destacats és quan el primer narrador intra-homodiegètic parla sobre la mare d'Erènia i la descriu com «una aparició amb la qual no comptàvem: la seva mare, és a dir, la mare d'Erènia, una mena de tromba de perfil, que ens acaparà amb el seu xarbotament verbal. L'estona que acabàrem de passar allí no calgué que tornéssim a obrir la boca» (Trabal 1994: 43); i també el seguit de desqualificacions del narrador extra-homodiegètic sobre el narrador intra-homodiegètic segon: amb una «veu gallofa», un «parlar incongruent» (Trabal 1994: 73), identificat com un «intrús» (Trabal 1994: 74) que «tenia l'arrencada i s'hauria mort abans que estroncar-se» (Trabal 1994: 76) i que, en una ocasió, és respost pel narrador extra-homodiegètic amb «un gest de vague desvetllar» (Trabal 1994: 80). Finalment, hem de considerar com a ús irònic d'aquesta funció ideològica l'ús de l'epítet a «pobra Erènia» (Trabal 1994: 23) o «nàufrag», referint-se també a Erènia (Trabal 1994: 24), o quan el narrador extra-homodiegètic parla del segon narrador intra-homodiegètic com a «papagai» (Trabal 1994: 83 i 84).

6.3.3.2. Altres recursos irònics del narrador

Troblem un exemple d'eco irònic quan sabem que Erènia, farta de veure com tothom ignora la seua presència, decideix convertir-se en algú, ara sí, diferent: «aviat

aquesta quimera de ser una noia com les altres, amb els mateixos drets que les altres, actuà com a reacció contrària, i estranyament s'inicià en un pensament que anà prenent gruix: ella era diferent de tothom, de totes les noies, de totes les persones de carn i ossos; ella era incompresa, ella obria un gènere inèdit que potser només podria trobar similitud en els llibres que es plaïa a comprar el seu germà» (Trabal 1994: 17). L'expressió irònica cal atribuir-la al narrador, el qual segueix els pensaments d'Erènia, per fer-ne veure l'absurd, sobretot en saber l'aplicació pràctica d'aquest plantejament: «[s]anà creant una companyia imaginària entorn seu i arribà a viure entre els seus com una fantasma: el seu cos hi era, però no pas el seu esperit. Menjava i es movia mecànicament d'esma» (Trabal 1994: 17).

Finalment, ens trobem al davant d'un cas d'imitació del llenguatge dels personatges connotada amb marques que n'adverteixen la imitació, com la lletra cursiva quan En Manyosa reprèn la seua esposa i «excitat m'emplaçà a contar-li d'on *veníem*. I on *anàvem* cada dia. I què *feiem*» (Trabal 1994: 121). D'aquesta manera, la veu d'Erènia —inseririda en el discurs del narrador intra-homodiegètic primer— se serveix de la repetició burlesca de les paraules del seu marit per ridiculitzar-les. Trobem un altre cas d'imitació per part del primer narrador personatge del llenguatge de la resta quan identifica la colònia estiuenca del poble com la «*gurrama* (així és popularitzà aquella turba bigarrada)» (Trabal 1994: 27).

6.4. *La paratextualitat*

Com ocorria en *L'home que es va perdre*, ens trobem també amb un postfaci que, en aquest cas, es tracta d'una nota dels editors la qual, com apunta Simbor (2013a: 261), «transforma irònicament la funció canònica, la finalitat curativa o correctiva de la interpretació dels lectors, per esdevenir de totes totes una part més de la ficció». En efecte, es tracta d'un postfaci en què, excepte per una mínima introducció de tres línies, s'inclou una carta de l'autor real de l'obra, Francesc Trabal. Des d'un punt de vista genetià, es tracta d'un postfaci auctorial autèntic assumptiu, això és, un postfaci que pot ser atribuït realment a l'autor de la novel·la, Francesc Trabal. Si tenim en compte que, per a Genette (2002: 242), el postfaci compleix una funció bàsica, la curativa o correctiva, és obvi que, en aquest cas, com assenyala Simbor (2013a: 261),

«no actua ben bé com un component paratextual sinó plenament textual» i, doncs, l'hem d'entendre des d'aquest punt de vista irònic, precisament perquè «rebuta les possibilitats d'un pacte de lectura realista» (Simbor 2013a: 261). A través d'aquest text, Francesc Trabal es lamenta per haver lliurat «l'original sobre Erènia» i informa els editors dels últims esdeveniments ocorreguts: la realització d'una futura autòpsia per a saber amb certesa la causa de la mort de la protagonista és la raó per la qual l'autor demana «que canvieu el títol si persistiu a publicar-lo tal com us proposàveu. *El vocal* no respondria ara a la complexitat que la figura d'Erènia ha pres» (Trabal 1994: 139). En proposa, però, un altre: *Marcia funebre sulla morte d'Erènia*; tanmateix, dóna opció als editors perquè en trien «un altre que s'hi adigui» (Trabal 1994: 139), com finalment ocorre. Fins i tot, també es dol que els resultats d'aquesta autòpsia encara no siguin públics i que «no hagi estat possible d'esperar aleshores per donar l'autèntica vida d'Erènia...!» (Trabal 1994: 141). Tanmateix, l'autor no perd l'esperança en la qüestió i acaba dient: «em consola de confiar que arribat aquell moment potser hi haurà prou matèria per reprendre aquest tema i quedar bé amb els lectors, als quals i a vós prometo des d'ara tenir-vos al corrent de tot el que passi» (Trabal 1994: 141).

Així doncs, es produeix una barreja entre la suposada vida real de Francesc Trabal amb la vida ficcional dels personatges de la novel·la, això és, una metalepsi, un concepte que, en la teoria genettiana hem d'entendre, almenys inicialment, com «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiegétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente, comme Sterne ou Diderot, sur le ton de la plaisanterie) soit fantastique» (Genette 1972: 244); una definició que, dins *Nouveau discours du récit* (1983) perfilarà com una «transgression délibérée du seuil d'enchâssement», amb la qual cosa «telles intrusions jettent pour le moins un trouble dans la distinction des niveaux. Mais ce trouble est si fort qu'il excède de beaucoup la simple "ambiguïté" technique : il ne peut relever que de l'humour (Sterne, Diderot) ou du fantastique (Cortazar, Bioy Casares), ou de quelque mixte des deux (Borges, bien sûr)» (Genette 1983: 58). Malgrat que, més tard, a *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004), amb l'anàlisi de les particularitats d'aquesta transgressió narrativa, s'acostarà més al con-

cepte de metaficció proposat per la crítica anglosaxona, ací ens interessa especialment com a ruptura de nivells, un aspecte que es dóna en aquest cas quan Francesc Trabal conta als editors que

d'ençà del dia que enterrarem Erènia he vist només un sol dels personatges que coneixeu per la lectura del llibre: En Manyosa. El vaig veure dilluns d'aquesta setmana i, en allargar-li la mà —el vaig trobar perdut al laberint del marquès d'Alfarràs, amb tota una colla de francesos que ell acompanyava— i preguntar-li què era de la seva vida, exclamà: “Creu que estic ja una mica cansat de tanta feina; ara mateix al Foment, amb això dels aranzels, tenim reunió cada dia, i per acabar-ho d'adobar, només em mancava que m'encarreguessin aquests francesos, els del Congrés Internacional de...”, no vaig fer-hi atenció (Trabal 1994: 139-140).

Així, com molt bé assenyala Simbor (2013a: 262), a través de l'ús d'aquest recurs metalèptic «s'evaporen les barreres entre el món de la realitat de l'autor i el món ficcional que ha creat. [...] Es barreja la suposada vida “real” de l'autor Francesc Trabal amb la vida ficcional de la novel·la, un nou món en què conviuen autor real i els seus personatges de paper».

6.5. *La metaficció*

En les anàlisis anteriors ja hem remarcat el caràcter irònic de la novel·la metaficcional, precisament perquè deixa al descobert les regles i les convencions de la construcció novel·lística. En conseqüència, aquest tipus de novel·la tendeix a construir-se a partir d'una oposició fonamental, la que s'estableix entre «the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion», de manera que «the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction» (Waugh 1984: 6).

Un dels recursos mitjançant els quals és possible l'evidència que estem al davant d'una novel·la metaficcional són les contínues reflexions al voltant del fet literari que tenen els personatges, els quals, al capdavall, són els encarregats de con-

tar-nos l'argument d'*Era una dona com les altres*, com ha encertat a veure Simbor (2013a: 261). Per exemple, quan els personatges/narradors exposen una interessant reflexió sobre la relació entre novel·la i lector, i, encara més, les conseqüències que aquest fet pot ocasionar en la vida real, un altre recurs que es pot entendre des d'aquest plantejament metaficcional:

Sí, si vols per fer número, però [el tipus de gent que gaudeix rabenjant-se en la malaurança dels altres] compleix una missió determinada, viu com els personatges actius de les novel·les, que són els lectors. ¿T'imagines un lector de novel·les sense novel·les? ¿Què fora de llur vida sense recórrer pausadament, fixant-se en els detalls més insignificants, les pàgines que els novel·listes han escrit? I arriben a establir un paral·lel significatiu: es creuen que la vida dels altres els pertany, és a dir, que s'ha fet per a ells, que la gent viu només perquè ells els contemplin la vida, talment com els lectors assaboreixen les obres que els cauen a les mans, perquè en el seu subconscient tenen idea que *allò* s'ha escrit per a ells; més ben dit, que en certa manera ells ho han provocat, que ells són els únics creadors. ¿Què fóra una novel·la (es pensen) sense algú que la llegís? (Trabal 1994: 87-88)

En un altre moment, aquesta reflexió se centra en la relació entre ficció i realitat, això és, entre el món de la novel·la i la vida, malgrat que el personatge qui parla considere «realitat» allò que el lector sap que també és ficció, perquè aquests personatges existeixen únicament dins l'espai de la novel·la:

Tu deies que ella havia mort d'un final lògic. Potser si estiguéssim discutint una novel·la hi cabrien aquests equilibris. En la vida real, però, no podem lliurar-nos-hi a consciència. Potser tens raó, si mirem desapassionadament el fet, en atribuir a Erènia un desenllaç com el que tu acceptes. Però és que no estem estudiant una hipòtesi, un cas, sinó que estem davant una realitat encara, com aquell qui diu, calenta. No es tracta de fixar el desenllaç just, que correspondria a Erènia. El desenllaç, ja no podem discutir-lo perquè ja s'ha consumat [...]. L'únic que pot obsessionar-nos és la manera com s'ha esdevingut realment aquest desenllaç (Trabal 1994: 136).

D'una altra banda, com ha remarcat Simbor (2013a: 260), Trabal se serveix de les tècniques cinematogràfiques, amb la qual cosa veiem «un retrat d'Erènia d'un desenfocament artístic» (Trabal 1994: 42); o sabem també que el dentista que intenta abusar d'Erènia riu «com els vampirs de les pel·lícules, sense moure's» (Trabal 1994: 117); i, novament, l'autor sabadellenc, perquè un dels seus personatges, en aquest cas Erènia, explique el trasbals que li suposa el ritme de la vida que duu, ho fa a través d'un símil que ja coneixem: «I més d'un cop han passat pensaments ombrívols davant meu, com una cinta cinematogràfica, per sort massa vertiginosa perquè pogués aturar-me en cap d'ells» (Trabal 1994: 123). I també com en les anteriors novel·les, trobem la inclusió de personatges històrics reals dins de l'espai de ficció. En aquest cas, en parlar de la casa d'Erènia, el narrador destaca, entre d'altres coses, «unes pintures d'En Benet [el pintor Rafael Benet i Vancells] probablement de molts anys endarrera» i «una figureta que semblava d'En Casanoves», en realitat, l'escultor Enric Casanovas i Roy (Simbor 2013a: 260).

6.6. La intertextualitat

Un dels recursos intertextuals emprats amb sentit irònic és el de l'al·lusió (Simbor 2013a: 260). Es tracta, recordem-ho, d'un «énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable» (Genette 1992: 8). En aquest cas, estem al davant d'una variant, en femení, del títol de la pròxima novel·la de Trabal, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, que apareixerà publicada l'any següent, el 1933. Així, per explicar l'efecte que van causar les llàgrimes d'Erènia, un dels personatges afirma que: «A mi no m'han impressionat mai gaire les llàgrimes de les dones. [...] Hi ha dones que ploren perquè es pon el sol i d'altres perquè la minyona ha trencat un vas. Però el plor d'Erènia en aquells moments era un altre plor. Era un plor sense soroll» (Trabal 1994: 95).

6. *La ironia en* Era una dona com les altres

6.7. *Les relacions hipertextuals*

Armand Obiols, en la nota crítica amb què hem iniciat el capítol, explicita l'afinitat literària d'*Era una dona com les altres* amb *Legend*, una *nouvelle* de l'escriptora anglesa Clemence Dane: «Un llibre que molt remotament pot fer pensar en *Era una dona com les altres*, *Legend* de Clemence Dane, ens ensenya tot el partit que Francesc Trabal, d'ésser un líric, hauria pogut treure del seu tema: la vida com a melodia que no pren tot el seu sentit patètic fins que la mort la subratlla amb els seus violoncel·ls» (Obiols 1932: 5).

L'obra havia arribat al públic català gràcies a la traducció de Carles Riba. Coneixem l'opinió que l'obra de Dane mereixia a Riba a través d'una nota de Maurici Serrahima datada el 18 de febrer de 1946 que diu:

Ahir a la tarda, a can Riba. Comentaris a les traduccions d'ell. Accepta que, d'alguna manera, i encara que calgui posar-hi una major responsabilitat —no és el mateix traduir Homer que Dickens—, les actuals possibilitats de traduir al català vénen en una part considerable de les traduccions que va fer en Carner. Parla llargament d'Homer i de l'*Odissea*. [...] Per un breu incís, dedueixo que considera la de la *Divina Comèdia* feta en un llenguatge massa planer. (La veritat és que en Josep s'ho proposava...) Després parlem de novel·les, i sobretot de novel·les femenines angleses. Parla amb elogi de *Llegenda*, de Clemence Dane: l'equívoc de la biografia, que arriba a fer dubtar: qui ha conegut un home —o una dona— tal com, de debò, ha estat? (Serrahima 1972: 294)

El 13 d'abril de 1933, Rafael Tasis i Marca, a la revista *Mirador*, en commemorar el desè aniversari de la mort de l'escriptora anglesa Katherine Mansfield, dedicava les darreres línies a parlar de Clemence Dane i de la sorpresa que li havia causat aquella novel·la de què parlem:

La literatura anglesa —ja he tingut ocasió de remarcar-ho damunt d'aquestes mateixes planes—, té un estol brillant de dones que la conreen amb honor i profit. [...] I jo m'he complagut a trobar la figura suggestiva i la vida de lluita de Katherine Mansfield en una novel·la d'una altra dona anglesa, Clemence Dane. Aquella *Llegenda*, una de les creacions més originals de la moderna litera-

tura britànica, evoca a través de totes les seves planes un clima espiritual i una sensibilitat desapareguda que s'acorden perfectament amb la biografia ideal que hom es forja de l'autora de *Bliss* (Tasis 1933: 6).

El mateix crític, uns anys més tard, l'any 1940, en un comentari extens sobre *Haidé* (1906) de Joan Maragall, parlava del component biogràfic del poemari i, tot seguit, recordava l'escriptora anglesa com un exemple de novel·la on la protagonista es construeix a partir de «la realitat tal com és o *tal com jo la veig*» (Tasis 1940: 171).

Ara bé, tot i que ambdues novel·les mantenen similituds i diferències, una de les condicions que Genette planteja per a la identificació de la paròdia és el sentit lúdic de la proposta. En aquest cas, però, *Trabal* no se serveix del model de Dane per a subvertir-lo o transgredir-lo lúdicament sinó seriosament, amb la qual cosa queda fora d'aquesta anàlisi com a exemple de relació hipertextual irònica.

6.7.1. El pastitx de la novel·la psicològica

Genette (1992) estableix per al pastitx una relació d'imitació amb funció lúdica que, a més, no opera sobre obres concretes sinó més aviat sobre estils o gèneres. Des d'aquesta perspectiva, doncs, és possible veure *Era una dona com les altres* com una imitació lúdica dels mecanismes i plantejaments associats a la novel·la psicològica i, més concretament, del típic triangle amorós i el procés d'adulteri, com a «denúncia del paper negatiu que tenen els productes literaris falsos en aquells lectors, i de manera ben especial en aquelles lectores, que hi creuen a ulls clucs —seguint el model clàssic de *Madame Bovary* de Flaubert o d'*Anna Karènina* de Tolstoi» (Arnau 2015: XXIII), que en la novel·la catalana s'havia desenvolupat sobretot a partir de l'obra de Miquel Llor, *Laura a la ciutat dels sants* (1931), guanyadora del Premi Crexells 1930.

L'aposta pel gènere psicològic, a la Catalunya de començaments de la dècada dels anys trenta, com recorda Roser Porta (2005: 116), «no era una simple elecció tècnica, significava tot un posicionament», sobretot si tenim en compte el període de crisi que vivia el gènere a tota Europa. Vicent Simbor (1999: 38) ens ofereix una observació precisa de la situació que es vivia aleshores:

Els novel·listes mateixos, els crítics i els lectors restaven perplexos davant uns nous models que capgiraven tan rotundament el gènere. A André Gide se li nega per algun crític la qualitat de novel·lista. Marcel Proust, ell mateix, dubtava d'anomenar novel·la la seua obra. Al capdavant es vivia aleshores com mai la dicotomia entre els anomenats novel·listes-creadors i els novel·listes-assagistes, o, en unes altres paraules, entre els més preocupats per delitar el lector davant la complexitat de l'univers fictici i els més interessats a fer-lo reflexionar, a fer-lo qüestionar-se els problemes de la humanitat. Però els crítics denunciaven el predomini creixent dels segons, dels novel·listes-assagistes, que si bé podien excel·lir en coneixença pregona de la natura humana també en no pocs casos fracassaven a l'hora de fer viure uns personatges de carn i ossos.

L'àmbit literari català, immers en aquest període de crisi/renovació, també serà partícip d'aquesta nova era d'innovació tècnica. Com apunta Alan Yates, «[e]s tracta d'una presa de consciència de la necessitat de renovació, la recerca de nous estils de novel·lar. [...] L'alternativa revolucionària aleshores es fa imperativa: “renovar-se o morir”, sia trobant substituïts dràsticament originals de les estructures exhaurides, sia trencant definitivament amb la novel·la» (Yates 1975: 29-30). Jordi Castellanos (2005: 28-30), ben encertadament, associa algunes de les vies de solució a la reformulació d'aquest model novel·lístic en la valoració positiva, encara present aleshores, cap als novel·listes russos, «vistos com una tendència d'immersió en les zones fosques de la personalitat, en la contradicció, com la contrapartida a la literatura “trivial”, que és, des del punt de vista dels nostres “bàrbars”, la del Noucentisme, que havia mirat més aviat cap al món anglès».⁴⁴ Ferran Carbó i Vicent Simbor (2005: 92-93) també parlen d'aquesta renovació de la novel·la catalana i hi ressalten l'aplicació literària del concepte bergsonià de «psicologia associacionista» i les conseqüències que els estudis psicoanalítics de Freud van deixar en el text literari, amb la designació de nous estadis ocults de l'ésser humà, com l'inconscient:

⁴⁴ No podem estar-nos de citar, dins d'aquest primer eix temàtic, l'opinió de Joan Puig i Ferrer del 12 de juliol de 1928 a *La Publicitat* quan diu: «Cal traduir els russos. Cal airejar la literatura catalana, donar-li més llibertat, més ardidesa, més vida, tant des del punt de vista artístic com moral. Enyorem la fortitud i la llibertat dels russos». D'ací, també, les referències a la literatura russa que omplen *Judita* prèviament analitzades.

La personalidad y conducta de un individuo aparecen como el resultado de una interacción compleja de fuerzas, en su mayoría desconocidas a la conciencia. El descubrimiento de la auténtica complejidad del mundo interior, unido al peso determinante en las transformaciones que conlleva el paso del tiempo (la gran herencia de Proust y su “psicología en el tiempo”), necesariamente habían de modificar la concepción de los personajes de la ficción narrativa. No hay duda de que escritores y lectores no podían cerrar los ojos a los nuevos conocimientos (Carbó i Simbor 2005: 93).

Aquesta introspecció analítica donarà lloc a noves solucions tècniques com l'impuls de l'estil indirecte lliure i del monòleg narrativitzat, o la transformació que experimenta el monòleg interior tradicional. Fruit d'aquesta revolució, comptem amb l'exemple de Joyce i el seu *Ulisses*,⁴⁵ per l'impacte que va suposar en la crítica literària del moment: Josep M. López-Picó (1924: 186-187), per posar un exemple, deia sarcàsticament sobre la tècnica narrativa de l'*Ulisses*: «Monòleg interior l'obra de Joyce? A casa nostra d'això en podem dir la tècnica de l'home que ell mateix es fa la seva auca». Tanmateix, i a pesar d'algunes reticències, cal tenir en compte que «l'atenció que Joyce rep a Catalunya al llarg d'aquest període [anys 20 i 30] evidencia, una vegada més, l'afany per part de la cultura catalana d'assolir la normalitat europea» (Iribarren 2004: 44), malgrat els entrebancs que van impedir, des d'un inici, una recepció correcta del sentit de l'obra de l'autor —la majoria dels autors catalans que s'inicien en l'univers joycià ho fan a través de la crítica—, la qual cosa va afectar l'acceptació de Joyce com a model novel·lístic a imitar.⁴⁶ D'altres, però, van validar i incorporar aquest model «radicalment avantguardista [...] com un model novel·lístic per a una literatura que vol unir literatura i vida» (Castellanos 2005: 31). D'altra banda, no hem d'oblidar que *À la recherche du temps perdu* és, en paraules de Simbor (2013b: 81-82), «una novel·la rigorosament innovadora, singular, única», pel joc sobre el grau de referencialitat o de ficcionalitat encoberta, l'ús de les funcions extra-narratives, la focalització, la distància i el temps. En aquesta línia, convé destacar la

⁴⁵ Ignasi Armengou, dins «Notícies literàries. Els irlandesos: James Joyce», qualifica Joyce de «realisme en cru», en el sentit que crea un nou model inspirador per a la novel·la a partir de la recreació de la vida irlandesa: «l'home que sap llegir una mica, davant d'aquesta literatura té, però, la impressió que no l'enganyen» (Armengou 1926: 202-204).

⁴⁶ Per a un major coneixement sobre la recepció de Joyce a Catalunya, remetem el lector a l'article d'Iribarren (2004).

figura de Carles Soldevila, els articles i pròlegs del qual deixen ben clar el reconeixement, d'una banda, a la psicoanàlisi freudiana i, d'una altra, a la revolució tècnica de Joyce i Proust, amb una plantejament del monòleg interior observable ja en *Fanny* (1929), en la mesura que desempeña un paper clau en la introspecció del món íntim dels personatges de ficció (Iribarren 2004: 34-35 i 2012: 168). Com apunten Carbó i Simbor (2005: 97), «Soldevila deja bien claro su conocimiento tanto del psicoanálisis freudiano como de la revolución técnica aportada por Joyce, que acepta críticamente, con reparos [...]. Y en sus relatos no cuesta descubrir una contenida incorporación de las teorías freudianas y una personal aclimatación del monólogo interior». Per això, la novel·la psicològica planteja una innovació tècnica narrativa que sorgeix per influència de les teories filosòfiques sobre el pas del temps i el pes de la memòria del filòsof francès Henry Bergson i, principalment, de les teories psicològiques i psicoanalítiques de l'austriac Sigmund Freud. En resum, estem al davant d'un nou model narratiu que, mitjançant la introspecció psicològica, «posava al descobert sense censura prèvia tots els defectes, les perversions i les desviacions de l'ésser humà», amb una focalització especial en l'ordre moral conscient-inconscient a la manera freudiana —amb una càrrega sexual i eròtica.

Trabal, conscient de tota aquesta revolució, construeix en *Era una dona com les altres* una simplificació dels esquemes d'aquest subgènere de la novel·la psicològica, però des d'una perspectiva irònica i innovadora. Per això, Trabal en pren el tema i els esquemes bàsics, els personatges necessaris i el medi on es desenvolupa, però els redueix a la mínima expressió; com veurem, fins i tot els priva de nom, la qual cosa els converteix en arquetips quasi genèrics. D'altra banda, també el tractament del tema serà diferent a l'habitual: en el cas del sabadellenc, parlem d'un adúlteri frustrat determinat per una ferma convicció catòlica. Per això, l'adúlteri sembla que no es materialitza finalment i la protagonista sembla que tria la fidelitat al matrimoni i, posteriorment, la fugida i la hipòtesi del suïcidi com a solucions finals (això sí, si donem credibilitat a la visió «idealitzada» del narrador intra-homodiegètic primer —en cas contrari, Erènia reproduiria l'esquema del bovarisme que coneixem); en qualsevol cas, es tracta d'un desenllaç, al capdavant, que invalida qualsevol trencament de les convencions socials i de la tradició catòlica, un plantejament que Trabal comparteix amb *Sóc una dona honrada?*, la primera novel·la de Mercè Rodore-

da. Tot i que es va publicar sense data, la majoria d'estudiosos ha considerat de manera unànime que *Sóc una dona honrada?* fou publicada el 1932, data que coincideix amb la que va donar la mateixa Rodoreda al pròleg de *Crim*. Tanmateix, molt probablement és d'inicis de 1933, com assenyala Roser Porta a *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936)* (2005: 113). Aquesta diferència cronològica és la que impediria parlar d'*Era una dona com les altres* com una paròdia de la novel·la de Rodoreda, a pesar de la gran quantitat de punts en comú que guarden. L'estudiosa s'encarrega també d'assenyalar la influència en *Sóc una dona honrada?* de *Laura a la ciutat dels sants* i del model de la novel·la psicològica en general (Porta 2005: 109-140). Ara bé, convé tenir en compte, com assenyala Arnau (2015: XXIV-XXV) que, «l'aportació de Rodoreda és la paròdia en la línia de Francesc Trabal, figura destacada del grup de Sabadell [...]. Ens trobem, així, enfrontats amb un personatge femení amb un gran sentit de l'humor [...], i una voluntat paròdica pel que fa a l'escriptura i més d'una situació».

Si prenem per un moment l'estructura de *Laura a la ciutat dels sants* com a model del gènere, observem que Miquel Llor organitza la novel·la a partir d'un triangle amorós: Laura, la dona barcelonina, culta i sensible que viu insatisfeta en una petita ciutat provinciana i molt religiosa, incompresa pel seu marit; Tomàs, l'hereu dels Muntanyola, mediocre i insensible; i Pere Gifreda, el jove advocat que s'enamora de Laura i amb el qual ella estableix una relació. En el cas de Trabal, el triangle amorós està format per Erènia, En Manyosa i En Garriga, el suposat amant atribuït a Erènia i pel qual la protagonista sent efectivament una atracció física.

El pastitx d'*Era una dona com les altres* respecte a aquest tipus de novel·les es defineix, novament, a partir del tema: un procés psicològic protagonitzat per una dona víctima d'un fracàs amorós, la qual, a més, en el punt zero del relat, és morta. Més encara, la protagonista sofreix una temptativa d'adulteri, té seriosos dubtes morals i acaba fugint. Tot plegat, dins d'un espai burgés i opressor marcat per la hipocresia social—recordem, per exemple, les valoracions que l'amic d'En Manyosa fa sobre Erènia— i el pes dels esquemes morals imposats per la religió catòlica.

Per això, podem donar compte d'aquesta imitació lúdica a través de la construcció del personatge d'Erènia, la qual, d'entrada, només coneixem gràcies als punts de vista adoptats pels dos narradors intradiegètics que tenen veu a la novel·la i

que construeixen en el narratori una imatge determinada de la protagonista. De fet, com hem vist, el narratori (com també el lector) s'enfronta a dues visions quasi paral·leles i contradictòries d'Erènia: una, la que aporta el primer narrador intradiegètic, que, com apunta Balaguer (1996: 87), «ens explica Erènia segons els esquemes de la novel·la psicològica i, per tant, adapta les seves pautes d'interpretació de la realitat a aquelles que la novel·la ha contribuït a crear»; i l'altra, la de l'amic d'en Manyosa, encarregat de fer-nos veure Erènia com una dona provocadora i sensual, perjudicial. Aquests dos personatges exposen, per tant, els seus pensaments i narren els fets que viuen en primer persona a partir de dues tècniques diferents: mentre que el primer narrador intradiegètic s'encarrega de «ressuscitar els nostres bons temps» (Trabal 1994: 6) viscuts amb Erènia viva, des de l'estima que encara li guarda, el segon narrador, l'amic d'En Manyosa, repassa alguns dels episodis puntuals que comparteix amb la protagonista quan aquesta ja és casada. La novel·la es complementa, però, amb una veu més, la més essencial, gràcies al diàleg que Erènia estableix amb el seu amic advocat, la qual cosa ens permet conèixer de primera mà les emocions i els plantejaments de la protagonista. Per tant, a diferència del que succeïa a *L'home que es va perdre*, Trabal prescindeix del narrador extra-heterodiegètic tan característic de les novel·les psicològiques, l'únic que permet escorcollar els pensaments interns dels seus personatges, i, per contra, com hem vist anteriorment, planteja la novel·la des de la visió de dos narradors intra-homodiegètics que gaudeixen d'una completa llibertat d'expressió d'allò que senten i pensen, com a vertaders protagonistes que usurpen el protagonisme a Erènia; ací rau, doncs, el pastitx. El resultat és, al capdavant, un exemple d'un dels temes més recurrents de la literatura del període d'entreguerres: «el problema de la relació subjecte-objecte en el procés de construcció del primer» (Balaguer 1998: 157), a través de la indagació dels mecanismes a través dels quals l'experiència construeix la identitat.

En efecte, la primera vegada que coneixem Erènia és a través d'aquest primer narrador intradiegètic, el qual la descriu com «un cas especial» (Trabal 1994: 7). Tanmateix, puntualitza —i, des de ben aviat, el contrast anti-heroic de la novel·la hi és present: «Erènia no ha estat mai allò que se'n diu “un cas excepcional”, però, de bonica, ho era, ho havia estat molt. Però ho era d'una mena de manera. D'aquella manera que en lloc d'atreure fa por. Fa respecte. [...] I aquesta ha estat la seva mal-

vestab» (Trabal 1994: 7-8). Més endavant, però, el mateix narrador intradiegètic comença a desenvolupar l'experiència vital d'Erènia i ho fa, ara ho veurem, a través d'elements que no són propis d'un arquetip literari com ella, en una deformació humorística del personatge: «Erènia nasqué en un ambient original: el seu pare era director d'una fàbrica i vivia a la fàbrica mateix: allí nasqué Erènia i passà la seva infantesa i part de la seva joventut» (Trabal 1994: 8). Aquesta circumstància és la principal raó per la qual Erènia «passà els seus primers anys sense saber res més del món exterior» fins el moment que té l'edat d'anar a l'escola i «un vell Citroën la comunicà amb l'altre món» (Trabal 1994: 9). Fins i tot, el narrador ens presenta les dificultats d'Erènia per seguir el ritme habitual del context social en què viu, amb la qual cosa ha d'agafar forces per «tornar a refer aquella vida inusitada, aquella vida “dels altres”, aquella vida li semblava que no havia de fer mai» (Trabal 1994: 9-10). Entremig del matrimoni, Trabal hi situa En Garriga, que atraurà l'atenció de la protagonista i assumirà, a més, el rol del jove idealitzat i última possibilitat de viure l'amor. La resta de personatges, dins del qual incloem el dentista o l'amic d'En Manyosa que descriu Erènia com una «malaltia que qui sap com s'hauria acabat» (Trabal 1994: 83), conformen el seguit de personatges masculins arquetípics d'un ofici, a través dels quals accedim a una descripció de la vulgaritat i l'estupidesa del gènere masculí.

Per una altra banda, cal tenir en compte el context dins el qual es desenvolupen aquest tipus de novel·les, normalment un espai rural, allunyat de l'àmbit urbà i on és possible trobar un arrelament més ferm de les tradicions i els costums morals de la religió catòlica, fet que serveix de punt de partida de la frustració personal de la protagonista. Llor, per exemple, havia triat per a desenvolupar *Laura a la ciutat dels sants* un espai rural, Comarquinal, perfectament caracteritzada per la boira omnipresent, petit, avorrit i hostil per a la protagonista. Trabal, conscient de l'antiga i reduccionista polèmica que va enfrontar la novel·la rural i la novel·la urbana segons pel seu contingut filosòfic i la seua estructura formal, primer, i durant els anys 20 i 30, amb la reintroducció de la novel·la realista i psicològica, pel marc on es desenvolupa l'acció (Castellanos 1986, 2013; Martínez-Gil 1991: 62), tria un espai urbà, la ciutat de Barcelona, com a escenari de la novel·la i com a símbol també de la modernitat a què aspira l'obra. Tanmateix, aquest escenari tindrà el mateix impacte

en la protagonista, acostumada a l'espai reduït de casa seua, raó per la qual, com veurem tot seguit, Erènia hi experimentarà el mateix sentiment de frustració que la resta de protagonistes femenines.

El descobriment del desig sexual —que és, alhora, la pèrdua de la innocència i l'entrada en el món dels adults— a partir de l'observació de dos coloms fregant-se a l'ampit de la finestra, i el primer fracàs amorós amb l'escrivent, és també l'inici de la voluntat d'Erènia per convertir-se en una dona corrent —observada, segons el criteri de la protagonista—, però també fracassa, raó per la qual, més enllà de convertir-se en una dona com les altres, «s'inicià a un pensament que anà prenent gruix: ella era diferent de tothom, de totes les noies, de totes les persones de carn i ossos; ella era incompresa, ella obria un gènere inèdit que potser només podria trobar similitud en els llibres que es plaïa a comprar el seu germà» (Trabal 1994: 17). La vida d'Erènia, doncs, només té sentit des de la perspectiva que aporta la literatura, una circumstància que, alhora, provoca un estat d'insatisfacció en la protagonista, producte del contrast entre les seues il·lusions o aspiracions (desproporcionades també respecte de les seues possibilitats) i la realitat. D'aquesta manera, el drama imitat per Trabal consisteix a fer veure l'ambivalència d'aquestes heroïnes, les quals volen tenir experiències amoroses i familiars comunes (i, en aquest sentit, volen sentir-se com dones corrents) i alhora, senten ambició pels models literaris precedents, els quals les convertirien en dones excepcionals. Així, Erènia es converteix en una víctima del tòpic literari i psicològic del bovarisme; la decepció desenvolupada pel desequilibri entre la il·lusió que Erènia desitja (semblant a la de les històries romàntiques que llegeix) i la realitat que viu provoca en la protagonista aquesta necessitat de considerar-se una noia diferent a la resta; en paraules del narrador, Erènia es transforma en una noia «[s]egura d'ella mateixa, del seu poder d'atracció, de la seva excepcionalitat» (Trabal 1994: 20).

Tanmateix, la protagonista es trobarà, una vegada i una altra, amb un seguit d'entrebancs que impediran el seu avanç en aquesta atribució excepcional. Un exemple d'aquesta frustració experimentada per Erènia és l'episodi de la cavalcada en què decideix vestir-se de Diana i que és vist per la protagonista també com una «oportunitat» per mostrar a la resta de la societat la seua excepcionalitat. Tanmateix, l'accident de la noia que feia de patge i que és aixafada per la carrossa passa a tenir

una importància major que la de la bellesa incompresa d'Erènia, i hi passa desapercebuda: «Ella, si no podia guanyar amb les *seves* armes, havia de perdre sempre, mai no arribaria a ser la reina de les noies de la colònia. Era massa bonica, heus ací la nosa. I malgrat d'ella, malgrat de la seva voluntat ara propícia a transigir amb allò amb què fins aleshores no hauria volgut transigir mai, era més pesant la seva bellesa que la seva simpatia. I AIXÒ LA REBENTAVA!» (Trabal 1994: 31).

La mateixa Erènia, en presentar-se al narrador intradiegètic quan tots dos es coneixen camí de Sant Marçal, es retrata com una jove que té «un nom molt estrany» i que «sóc molt diferent de les altres noies. La meua vida és en blanc, i a més no m'interessa acolorir-la». I afegeix, davant la voluntat del narrador a veure-la, contràriament, com una noia corrent: «No ho sóc, una noia com les altres. Em conec més del que podeu creure-us. Precisament és aquesta la meua fatalitat. Contra tot, contra la meua pròpia voluntat, sóc diferent» (Trabal 1994: 37). Per això, Erènia, posseïdora d'un «rar caràcter» (Trabal 1994: 50), farà servir qualsevol circumstància per fer veure que és una dona diferent, és a dir, que el seu comportament i la seua actitud no són habituals, fins que el narrador, en donar crèdit a la imatge literària d'Erènia, acaba acceptant que la protagonista tenia en ell «un efecte excepcional. Em semblava que la veia millor que mai, que la tenia ben bé en carn i ossos [...]; no podia estar-me de dir-li que la veia diferent de sempre, que mai no m'havia adonat de com era realment» (Trabal 1994: 58).

Com ja sabem, l'aparició de l'amic d'En Manyosa introdueix també una nova imatge d'Erènia que, en aquest cas, és completament diferent de la que aporta el primer narrador intradiegètic. Així, sabem que es tracta d'una «xicota galana» que «anava molt acaserada» (Trabal 1994: 75). Tanmateix, el mateix narrador introdueix el tema de l'adulteri i insinua que Erènia no estava gaire enamorada del seu marit i que, per contra del que s'esperava d'una dona casada, «n'estava distreta, ¿saps? N'estava, ja us ho diré, refredada. Refredada, ¿enteneu? Anava molt als teatres, sortia sovint sola en cotxe, se la veia massa, en una paraula, amb gent que no eren del braç d'En Manyosa» (Trabal 1994: 76). Més endavant, el segon narrador intradiegètic descriurà Erènia, en contrast amb el seu marit, com «una noia a la moderna, afecionada a les emocions, esportiva, tota així bellugadissa, que no podia lligar de cap manera, si no es feia càrrec que era casada amb una mena d'home com En Manyosa,

amb el seu marit» (Trabal 1994: 80); i ens descriu un episodi en què fou a casa i Erènia el rebé «en paiama... [...] i vingué cap a mi allargant-me la mà com si fóssim de la família. Em féu seure i ella s'assegué al mateix costat meu, sobre el braç d'una butaca, i se li marcà tot el tou de cuixa dins dels pantalons de seda que duia» (Trabal 1994: 81-82). En definitiva, es tracta d'una visió que dista molt de l'Erènia que hem conegut en el primer cas i que, més enllà de presentar-nos-la com una dona excepcional, passa per ser més aviat una noia vulgar, sense consciència de la situació que viu i que la condiciona; una dona lleugera.

Tanmateix, la desaparició de l'amic d'En Manyosa permet la continuació del relat per part del primer narrador intradiegètic, el qual ens farà saber de la desesperació final d'Erènia quan aquesta li conta l'intent de violació frustrat per part del dentista i, a més, descobreix la impotència sexual del seu marit, raó per la qual decideix primer divorciar-se'n i, més tard, en rebutja l'ocasió, fins que el narrador s'assabenta de la mort d'Erènia. Tot plegat, motiva la recuperació de la descripció de la protagonista com una dona exemplar, única, excepcional, una visió que aquest narrador, ho hem vist, havia mantingut al llarg de tota la novel·la:

Tota ella, essent una dona com totes les altres, estava abrandada d'una personalitat recòndita, amagada, excepcional. Pensaràs que em contradic; si abans et deia que era com les altres, ara et dic que era excepcional. Bé, ja m'entens: hi ha dones que, essent dones, solament tenen aquesta gran excepcionalitat: d'ésser dones i prou. Erènia era una dona. Aquest és el secret. No era sinó una dona. Una dona que, en lloc de llançar enfora les seves follies, les doblegava dintre seu i les fermava amb punya fins a escanyar-les. Per això no tingué mai èxits, però tampoc no oferí mai cap màscara del ridícul a la voracitat humana (Trabal 1994: 89-90).

El relat d'Erènia esdevé clau per entendre el pastitx del gènere. A través d'aquest diàleg, Erènia, a diferència de la resta de dames insatisfetes, no s'identifica amb l'heroïna adúltera segons els canons apresos a les novel·les; per això, es nega a assumir el paper que li correspondria, malgrat les circumstàncies que viu, i es considera una dona diferent, no «com les altres»: «Ja saps que jo sóc incapaç d'haver enganyat el meu marit, ja saps que sóc incapaç de cometre cap infidelitat que d'altres

en el meu lloc justificarien i tot» (Trabal 1994: 96). Per això també, Erènia, en primer lloc, agraeix l'allunyament que l'amic advocat va prendre en el moment en què Erènia li demanà que no es besaren més. Aquest és també un punt d'inflexió respecte dels altres desenvolupaments novel·lístics: «Vas fer bé de posar entre tu i jo un mur ferm de setmanes i mesos. En lloc d'oblidar-te, en lloc de menysprear-te, guanyares davant meu en dignitat. Has estat la persona que en la meua vida m'ha donat un exemple més clar de noblesa» (Trabal 1994: 97). Després, la protagonista narra la història que coneixem, alhora que, novament, es distancia dels models precedents, el del seu fracàs matrimonial:

Jo, que havia anat al matrimoni sense prevencions, sense com aquell qui diu aprenentatge, no vaig pas quedar-ne decebuda. ¿De què? Si mai no m'havia imaginat com podia ésser; només vaig adonar-me que era un estat avorrible, d'enuig perpetu. Vaig quedar fastiguejada de la solució antisentimental que tenia aquesta gran il·lusió amorosa que omple la nostra vida adolescent. I encara sort que En Manyosa no semblava abrandat d'ímpetus inoportuns. Jo crec que s'adonà de la meua amable passivitat i no s'atreví a provocar situacions complicades. Per això escurçarem el nostre viatge de bodes, i per això immediatament de tornar a ésser a Barcelona reprengué la seva vida, ja saps què vull dir, la seva vida de sempre, les seves juntes, les seves juntes, les seves comissions, la seva única raó d'ésser. Lluny, és a dir, apartada de la meua família, jo a Barcelona i ells continuant vivint aquí, vaig sentir-me de cop absolutament sola» (Trabal 1994: 99: 100).

Erènia, sola, tot i l'efecte de no sentir-se a casa seua i de no tenir En Manyosa com a marit, precisament per la despreocupació d'aquest per la seua esposa (talment l'esquema novel·lístic que seguim), en lloc de pensar en l'adulteri, segueix els esquemes morals imposats per la religió i comença a tenir «una idea penetrant: tenia la visió de *tot allò*, però amb un nou personatge: un fill. Amb un fill meu, meu, que fos l'ideal de tota la meua vida» (Trabal 1994: 101).⁴⁷ Per això, Erènia afirma que

En Manyosa no era per a mi ja el marit, no era ja per a mi l'home amb el qual m'havien aparellat per a sempre: En Manyosa d'aleshores representava per a mi

⁴⁷ La cursiva és de l'autor.

la idea de pare. I vist així vaig arribar àdhuc a trobar-li certes gràcies. Jo mateixa m'admirava de la seva tenacitat, de l'habilitat a desplegar les seves activitats en tantes d'empreses a la vegada; el veia, en certa manera, com un bon model per a l'educació dels nostres fills: ja hi havia arribat, En Manyosa podia tanmateix ésser un perfecte pare (Trabal 1994: 101)

Aquest canvi en el paradigma del gènere duu, però, un nou entrebanc: aviat s'assabenta que En Manyosa és estèril i que, per tant, «[e]ll no podria donar-me mai el que jo volia, no podria satisfer l'única il·lusió que jo podia tenir» (Trabal 1994: 102). Per això, seguint el tòpic de la desfeta de les il·lusions, a partir d'aquest moment, Erènia «avorria el meu home amb totes les meves forces, amb tota la meva ànima. Però dormia amb ell en el mateix llit. Ja veus l'esforç que representà per a mi aquesta convivència passiva, però quotidiana» (Trabal 1994: 106). Novament, Erènia es veu a ella mateixa com a model d'esposa: «a la nit, si dormíem junts, vaig arribar a fer arrelar en mi la idea que calia fer-ho, que en fer contracte, havíem convingut aquesta clàusula» (Trabal 1994: 106-107).

El triangle es tanca, però, amb l'aparició d'«un fet inesperat [que] vingué a torbar-me a trencar aquella línia recta i prima que era la meva vida» (Trabal 1994: 107): es tracta de Lluís Garriga, venedor d'automòbils, un personatge masculí símbol de la modernitat que s'oposa també al tradicionalisme d'En Manyosa, «un home vocal i res més que vocal», tal com el descriurà Erènia (Trabal 1994: 107). Com ja ens és conegut, En Garriga produeix «un petit trastorn sentimental» en Erènia, la qual se sent captivada pel físic del soci del seu marit:

Jove, ben vestit, impecablement vestit, ni un plec enlloc, ni una arruga, el blanc de la seva camisa lligava harmoniosament amb la seva pell; afaitat d'aleshores mateix (sempre dóna aquesta sensació, que acabi d'afeitar-se) i amb unes ungles molsudes però perfectes, retallades, d'un cel·luloide mat; feia temps, feia molt de temps que havia obligat que hi hagués homes així. I així vaig oferir-li íntimament un culte d'admiració sense altres propòsits» (Trabal 1994: 107-108).

Així, Erènia i En Lluís comencen la seua relació d'amistat, la qual, però, no s'estableix a partir d'una presumpta relació extramatrimonial sinó que, més aviat, es desenvolupa a través d'una projecció maternal cap a una altra persona que no és

el seu fill: «No el tenia com un soci del meu marit, ni com un admirador, ni com un vampir perillós: més aviat vaig prendre'l com un infant» (Trabal 1994: 109); l'afició compartida pels automòbils els durà, a més, a passejar junts per la ciutat, però sense «ni un neguit ni una explosió d'alegria» (Trabal 1994: 110), una diferència que li recordarà els bons moments viscuts amb el seu amic, el narrador personatge de la història que llegim.

La ridiculització del tòpic arriba en el capítol 16, quan Erènia introdueix en el seu relat el dentista, «un home d'uns trenta-vuit anys, prim, amb un aire pedant imperdonable» (Trabal 1994: 114), el qual serà l'encarregat de solucionar-li els seus problemes dentals i, el que més ens interessa, el victimari de «l'inexplicable, el fet que ha motivat tota la meva desventura» (Trabal 1994: 116). Així, Erènia acudeix l'endemà de la primera visita fora de l'hora de consultes i el dentista en persona li obre la porta, i la despatxa a una sala on hi ha un llit perquè, s'excusa el professional, té el despatx en obres. Tanmateix, més endavant sabem que la intenció és una altra de ben diferent. Erènia sofreix així el seu intent de violació, de manera que la relació extramatrimonial no és provocada per ella sinó contra ella:

D'una revolada em prengué tota i em dugué, gairebé llançà, damunt els llençols que em donaren un fred que encara porto dintre l'ànima. Sense ni temps d'adonar-me'n m'arrabassà el renard i intentà de treure'm la faldilla. Vaig fer un salt com una bèstia i el meu primer impuls fou d'apoderar-me del pom de la porta. [...] Vaig abraonar-m'hi, vaig colpejar-li la cara, els ulls; ell m'agafà fortament els braços movent el cap amb estudiat cinisme i em digué que no podria resistir-lo, que era inútil, inútil tot el que fes, que estava sol, que faria el que ell voldria... (Trabal 1994: 117-118).

La feblesa inicial d'Erènia l'obliga a reposar al llit, moment que el dentista, allunyat del tòpic de seductor incansable, aprofitarà per cometre el delicte, però aquesta no es deixarà seduir pel seu violador. Així, l'intent de violació queda en no res, ja que «[l]a meva actitud desféu el seu ímpetu. La meva serenitat traspalsava la seva follia: el seu apetit havia passat. I en adonar-se de la seva situació ridícula, horrible, de bèstia descoberta, reaccionà en violència verbal» (Trabal 1994: 119). Més enllà de la representació del cavaller romàntic que sedueix i abandona, del *Don Juan* caracte-

rístic, el dentista demostra ser un covard que s'autodefineix i es recrea fins que acaba deformat humorísticament, d'una banda, i anul·lat i negat per part d'Erènia, d'una altra. Després d'aquest procés, abandona l'escenari i explícitament es dona per vençut en aquest rol: «Passadís enllà, sense dir res, esbatanà igualment la porta del pis i ell es retirà per una altra, sense ni tornar a mirar-me...» (Trabal 1994: 120).

L'últim que coneixem d'Erènia són les conseqüències que aquest fracàs eròtic li comporten: el seu marit l'acusa d'infidel amb En Lluís i l'obliga a arreglar-se la boca amb el dentista. De tot plegat, però, Erènia es troba fracassada perquè no pot «refer la meva dignitat de muller fidel» (Trabal 1994: 123). Fixem-nos-hi:

No pots, però, mesurar fins on ha arribat un sentiment que tinc arrelat en el fons de tot de l'ànima; la meva dignitat de dona lligada al marit. Tots els pensaments que m'han passat davant els ulls com a solucions viables, han estat apartats per aquest pudor, més fort que jo mateixa, de dona de casa. Jo no podia fer-ho. Jo no era lliure, malgrat tot, de disposar de la meva vida. I he arribat a sentir una voluptuositat a torturar-me amb aquesta insistent afirmació: sóc innocent, sóc honrada. Un dia o altre podrà demostrar-se... (Trabal 1994: 124).⁴⁸

Després d'aquesta confessió d'Erènia, sabem pel narrador intrahomodiegètic que l'endemà Erènia demana al seu amic interrompre la proposta de divorci que li havia fet i oblidar la confessió que li havia fet perquè «havia trobat un altre camí per a procurar la pau de la seva vida» (Trabal 1994: 131): partir sense deixar rastre i abandonar el seu marit, «per evitar l'escàndol» i la vexació de la reputació del seu marit» (Trabal 1994: 132).

En resum, malgrat els intents del narrador intradiegètic de fer-nos veure Erènia com un cas excepcional, com afirma més endavant, «a qualsevol altre no passaria de semblar un drama vulgar» (Trabal 1994: 93). En realitat, ho és. Més enllà de tractar un tema seriós, com apuntava Pinell (1983: 32), Trabal desenvolupa en la novel·la un dels temes constants de la seva narrativa: l'oposició de literatura i realitat

⁴⁸ En aquest punt és on convé posar l'atenció novament, en la relació d'*Era una dona com les altres* amb la primera novel·la de Mercè Rodoreda, titulada precisament *Sóc una dona honrada?*, i que també es pot relacionar amb models clàssics del gènere, amb *La Regenta* i *Madame Bovary*, en general, i de manera especial, com hem vist, també amb *Laura a la ciutat dels sants* (Porta 2005; Arnau 2015).

i la negació dels amors literaris a través del rebuig a tota mena de sentimentalisme i idealització. El sabadellenc juga així amb l'antífrasi formulada des del títol i, doncs, la tragèdia d'Erènia és precisament la de no ser «una dona com les altres». Erènia, casada i acusada de tenir un amant, mor verge. Ens trobem, doncs, al davant d'una proposta que parodia la novel·la psicològica, en un model que s'oposa al de Madame Bovary i Anna Karènina, però també al de les protagonistes de *La Regenta* i de *Laura a la ciutat dels sants*; en altres paraules, en contra de totes les dames insatisfetes que busquen la felicitat en l'adulteri. Com ben encertadament explica Pinell, ara sí, del que es tractava era d'«ésser com les altres, exempta de les complicacions psicològiques que destruïren el seu primer prometatge, sense haver d'afrontar la situació matrimonial anòmala a què es veié condemnada» (Pinell 1983: 54). Per això, entenem que la mirada del narrador intradiegètic està fortament esbiaixada per l'estima que sent per ella i, més enllà d'acceptar aquesta realitat i transmetre'ns-la, se centra a resoldre «com s'ha esdevingut *realment* aquest desenllaç» i no el «desenllaç just» que escau a dones com Erènia, que ja coneixem a través de la literatura (Trabal 1994: 136). La realitat, però, és que Erènia, com una víctima dels «llibres que es plaïa a comprar el seu germà» (Trabal 1994: 17), es converteix en un exemple més d'antiheroïna; en aquest cas, però, a diferència de la resta de dames insatisfetes, Erènia no s'arribarà a sentir mai sentimentalment realitzada, ni amb el protagonista que ens la descriu ni amb el seu marit, un home impotent. Amb En Lluís Garriga, Erènia hauria pogut assolir l'ideal amorós desitjat, però l'intent de violació del dentista en precipita el desenllaç: «Erènia, sense haver experimentat mai els gaudis del sexe, mor víctima del sexe brutalment agressiu del dentista i del sexe vergonyosament incapaç del marit» (Pinell 1983: 87). Això és el que, al capdavant, la vulgaritza. D'ací, doncs, que el narrador intradiegètic, coneixedor del rol de la dona que tantes obres literàries han fixat anteriorment, es negue a acceptar aquest «final lògic» (Trabal 1994: 136) d'Erènia i, menys encara, la mort per suïcidi, un fet que es resoldrà gràcies a l'autòpsia que realitzaran a la protagonista, clímax del pastitx desenvolupat per l'autor.

La solució de Trabal, per tant, defuig la tragèdia i propugna la impossibilitat de l'amor. Per això, podem concloure que Erènia, en realitat, només s'enamora una vegada de l'escriptent, amb un resultat desfavorable per a ella, amb un «plor

amarg [...] [que] era una relació del seu futur, sinó que ella no se'n va adonar» (Trabal 1994: 14). En efecte, Erènia no s'enamora ni de l'advocat que ens conta el record d'Erènia després que aquest li faça aquell bes tan apassionat, ni de l'amic del narrador intra-homodiegètic primer que està enamorat d'ella, ni del seu marit, ni del presumpte amant, ja que n'acusa «la diferència d'edat, ell era molt més jove que jo» (Trabal 1994: 109), un fet que s'observa explícitament en la mirada: «quan li mirava els ulls els trobava tan transparents, tan clars, que més aviat m'encantaven, me'ls mirava com admirant-me'n, sense que mai em duguessin ni un neguit ni una explosió d'alegria» (Trabal 1994: 110). El resultat és una novel·la allunyada dels tòpics que la caracteritzen, lluny del «final normal, sense parenceries, sense misteris ni ressos excepcionals» (Trabal 1994: 134) i, per contra, posseïdora d'una dura conclusió. Trabal fa veure al seu personatge femení que les presumptes grans passions literàries són ridícules i que la vida real és ben diferent de la ficció. Una opinió que, a més, cal posar en relació amb «la presència i la incidència del catolicisme en la literatura catalana del primer terç del segle XX» (Malé 2011: 472) i, més concretament, amb la polèmica sobre les relacions de la literatura i l'art amb la moral que va encetar precisament Montoliu, amb una ressenya sobre *El senyoret Lluís* (1926), de Carles Soldevila. Montoliu, i més endavant, Josep Maria Junoy, es declaraven contraris a un tipus de novel·les que reflectien la crisi i el canvi dels valors morals de la societat europea després de la Primera Guerra Mundial i, en canvi, defensaven la «subordinació i condicionalitat de l'art» a la moral (a partir de Malé 2011: 480). La polèmica, que va suscitar nombrosos i interessants intercanvis d'opinió entre les parts directament implicades (principalment, Carles Soldevila i Manuel de Montoliu), i aquelles que s'hi van afegir (Josep Maria Junoy per la part de Montoliu i Josep Pla, defensor dels plantejaments promoguts per Carles Soldevila), va desenvolupar-se, doncs, a través de dos eixos principals: «si hi ha temes que per sentit moral no poden ser abordats literàriament i la naturalesa moral o immoral de la realitat» (Malé 2011: 473). Per això, en el darrer article que tanca la reflexió a l'entorn de la qüestió, Carles Soldevila se sorprèn de l'augment, a les lletres catalanes, d'una sèrie d'«autors que s'anomenen catòlics amb una especial insistència» (a partir de Malé 2011: 517); una presència que li provocava «un no sé què de malaltís i de tèrbol. Probablement, les conversions són sinceres, les exaltacions són autèntiques, però unes i altres delaten una mena

d'americanització dels afers religiosos que potser no és gaire escaient» (a partir de Malé 2011: 518). Francesc Trabal, conscient d'aquesta polèmica, ens presenta Erènia, una dona que, a ulls d'aquests autors catòlics, també tenia alguna cosa d'immoral. No serà l'únic cas, però. Trabal continuarà desenvolupant aquesta qüestió a la novel·la següent, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, com veurem tot seguit.

7. La ironia en *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*

7.1. Introducció

Un any després de la publicació d'*Era una dona com les altres*, l'estiu de l'any 1933, Francesc Trabal va publicar a l'editorial Proa *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, una novel·la que, segons Pinell (1983: 36) és, amb l'anterior, un dels «exercicis preliminars» que desembocaran en la maduresa literària de *Vals*, obra que analitzem en el capítol següent.

Manuel de Montoliu va dedicar també aquesta vegada un espai a la quarta novel·la de Francesc Trabal en el seu *Breviari crític*. Segons Montoliu, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* era una obra construïda «a base de ninots». L'escriptor sabadellenc, «creador insuperable de ninots», donava forma així a una història vulgar, la del protagonista, des d'una perspectiva que s'inicia en la «pellofa humana inicial» però que, després de l'«Entreacte», desemboca finalment en la constitució del «ninot, vestit ja amb l'equip complet del seu simbolisme moral» (Montoliu 1933: 6). Montoliu destacava, a més, la gosadia moral de la novel·la, imperdonable, a través «d'algunes escenes grotesques en les quals resulten ridiculitzades i escarnides algunes manifestacions de la vida religiosa» així com també «fragments de sàtira contra certes idees bàsiques de la família cristiana que hem de condemnar categòricament». Malgrat aquestes declaracions, Montoliu considerà que «Francesc Trabal ha escrit una de les seves obres més originals i interessants, que acaba de definir la seva ja inconfusible personalitat d'escriptor humorista» (Montoliu 1933: 6).

7. *La ironia en* Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon

El 16 d'octubre de 1933, i a *La Rambla*, Carles Sindreu, que gaudeix d'un cert protagonisme a la novel·la, com veurem més endavant, havia dedicat una ressenya per a aquesta publicació de Trabal, definida com «una de les novel·les més vives que s'han escrit en català». Sindreu posava de manifest, com posteriorment també ho feu la crítica de *Clarisme*, l'agilitat com a «qualitat bàsica» d'una obra que pertanyia a «un literat cent per cent [...] de la nova literatura, tal com l'entenem nosaltres». I cita el crític francès Marcel Brion, precisament per remarcar el paper de «“jongleur psychologique” tan hàbil» del sabadellenc, un tret que, a més, accentua, entre d'altres, la «fantasia irònica» de les situacions que s'hi narren. Tanmateix, Sindreu remarcava encara «el prejudici amb què generalment hom llegeix l'obra d'un autor que porta damunt les seves espatlles el rètol d'humorista», un llast que, més enllà d'una anàlisi exacta i precisa —intel·lectual— de les obres de Trabal, desemboca en «un patinatge epidèrmic», això és, en una apreciació viciada pel «transcendentalisme tronat i passat de moda que és la característica d'aquells novel·listes de coll fort i d'ulleres d'un dit de gruix que ens repeteixen una mateixa cosa de deu maneres diferents o es perden en monòlegs interiors tèrbols i enervants» (Sindreu 1933: 2). Trabal, lluny d'aquests plantejaments arcaics, proposa un «salt àgil» que, en el cas de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* es concreta, segons Sindreu, en una «força sota una feblesa aparent» que, malgrat tot, traspua «un valor humà sota un tel de grotesc» (Sindreu 1933: 2). En definitiva, conclouïa Sindreu, estem al davant d'una novel·la que representava «un corrent d'aire fresc damunt el front entresuat del lector habituat a la literatura torturada i pedant que encara belluga per la dissort de tots plegats» (Sindreu 1933: 2). Sindreu, malgrat que tampoc no assenyala ni especifica l'efectivitat de la ironia a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, sí que dedicava els esforços a remarcar Trabal com un escriptor modern, allunyat del paper i de les convencions que hom atorgava a la novel·la.

D'altra banda, el 25 de novembre de 1933, a la revista *Clarisme*, apareix una ressenya signada per Just d'Esvern que parla d'aquesta novel·la. El crític destacava l'«estil novíssim i lleuger» i la «ironia no gaire comuna a les nostres latituds» que hom podia observar a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, a través d'una explicació ràpida del simbolisme que amaga el títol, fruit del tràgic encontre amorós entre «el protagonista, sentimental, decent i avorridet, amb el camí de la vida sembrat de

bona escudella, i una poltrona al darrera per a fer becaina» i «Fausta, la minyona, [...] que li sembla, pel fet de venir-li d'altres mans, ple d'un nou encís».⁴⁹ Un triangle amorós, en efecte, que es tanca amb «la taujaneria i insípidesa de la seva muller [del protagonista] que, des de llur prometatge, li obr[e] la porta del pis, donant-li invariablement un copet a la galta, amb la mà perfumada de sabó d'olor i, a voltes de lleixiu i sofregits» (Esvern 1933: 2). L'autor de la ressenya tancava el text remarcant el «ritme molt viu» de la novel·la aconseguit pel sabadellenc, el qual era definit com un «observador agut», així com la «gran traça a tallar les situacions un xic difícils amb un apart encertat» (Esvern 1933: 2).

Abans de començar amb l'anàlisi de l'ús de la ironia, convé que en repassem l'argument. H. Càrol Ferreres, personatge central d'aquesta novel·la, gaudeix d'una posició laboral satisfactòria com a professor de matemàtiques al Liceu polític de Tharbes. Per contra, se sent decebut de la vida matrimonial que manté amb la seva muller, Maria, i s'enamora perdudament de Fausta, una jove d'Ibòs a punt de casar-se que fa de minyona a la casa del professor. A partir d'aquest moment, ambdós enamorats inicien una relació sentimental intensa que fa disminuir l'estima que Càrol sent per Maria, la seva esposa, i també per les seues filles, Clara i Elvira fins al punt que, emocionalment rejuenit, decideix abandonar la seva família, fugir amb Fausta i gaudir junts de la llibertat d'aquest amor. Tanmateix, aquesta relació es veurà aviat impedita per la decisió de la cosina Elvira, la qual, en saber la història, tractarà d'allunyar Fausta de la vida de Càrol i enviarà aquesta a un convent de monges. Aquest fet desembocarà en una convalescència de l'estat d'ànim i físic del professor que, a poc a poc, provocarà l'oblit per Fausta i, alhora, l'acceptació de la vellesa amb Maria, la seva esposa. Però el visionat d'un film sobre la plantació, recol·lecció i envàs del *mate* a Iquique on apareix Fausta desperta en Càrol el sentiment amorós que sempre havia sentit per l'antiga minyona i, doncs, decideix contractar un viatge fins a la regió xilena. Decidit a retrobar-se amb la seva estimada, Càrol es jubila de la feina i abandona la seva família, però un petit tall amb sang a la

⁴⁹ La interpretació del títol és també un recurs estudiat per Pinell (1983: 55), que hi fa veure una lectura «simbòlica i correlativa» que, tanmateix, desemboca en una «transformació semàntica d'ambdós sintagmes, presos distintament»: es refereix, en primer lloc, a 'el sol que es pon', com a símbol d'una «senectud (sic) incipient» i, tot seguit, a 'que ploren', en referència en aquest cas als «intents d'aferrar-se amb recança als últims fervors de la virilitat».

7. *La ironia en* Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon

cama just quan embarca al vaixell que l'ha de dur al seu destí provoca que, ara sí definitivament, canvie d'opinió i, vell com se sent, torne amb Maria. La novel·la s'acaba amb la represa de l'escena amb què s'inicia, el moment en què Càrol està servint de model per a un bust per al Liceu.

7.2. *Les ironies textuals*

7.2.1. Les ironies verbals

Ja hem definit les ironies verbals com aquelles en què el desequilibri es produeix entre el sentit literal i el figurat d'una expressió o terme a través d'un component visible i explícit que en facilita la localització (Muecke 1978: 28). Al capdavall, com apunta Schoentjes (2001: 74), no parlem d'una contradicció sinó més aviat d'un contrast la correcta interpretació del qual esdevé essencial per trobar el significat ocult d'una determinada expressió, més enllà del primer aparent.

a) La inversió semàntica

Un dels mecanismes que permeten aquesta lectura irònica fa referència al joc de mots irònic quan el narrador ens conta que Càrol «no podia aturar devessalls de llàgrimes en sentir les sirenes, que li semblaven veus humanes que el cridaven, que li semblaven la veu de Fausta que el reclamava, que el requeria a anar amb ella» (Trabal 1989: 133). Així, a través d'una homonímia, el narrador posa en contrast ambdós significats del mot «sirena», l'aparell d'alerta acústica i la nimfa marina, ambdós amb un poder d'atracció indefugible. L'altre joc irònic és el que s'estableix amb el nom de l'ordre de *Las Pastadoras* (Trabal 1989: 89). D'aquesta manera, Trabal juga amb la imatge que l'Església catòlica té de Jesús com a bon pastor que «dóna la vida per les seves ovelles» (Jn 10, 11), això és, els creients; tanmateix, la congregació fa referència al sentit literal del verb «pasturar», una acció que és reservada al bestiar.

b) La frase contradictòria

Un altre dels recursos a través dels quals és possible veure la ironia verbal és l'antítesi, això és, la contraposició d'unes idees amb unes altres. És el que ocorre quan, en veure Càrol fugir de casa sense records, «com n'hauria sortit amb cotxe per anar al cementiri», s'estableix un contrast que té com a nucli dues interpretacions contraposades en relació a les flors: «En lloc de rebre les flors de les seves filles damunt el marbre fred de la tomba, podria córrer a rebre les flors que Fausta escamparia damunt la seva nova vida» (Trabal 1989: 37). D'aquesta manera, s'activa una doble antítesi, d'una banda, entre les filles i Fausta com a portadores de les flors, i d'una altra, entre la representació de la mort a través de la imatge de les flors sobre la tomba i com a símbol de la il·lusió d'una «nova vida». És el que ocorre també quan el narrador interpreta les paraules «poca-soltes» de Maria al seu marit després que les filles d'ambdós l'hagen trobat amb una actitud romàntica amb la minyona com una «simfonia, aquell *largo en do major* amb què l'obsequiava la seva dona» (Trabal 1989: 56), quan en realitat, es tracta d'un discurs ple de crits i plors.

Trobem un altre exemple d'antítesi quan Càrol discuteix amb una de les seues filles, Clara, la qual insisteix a saber si el seu pare es troba bé i, finalment, li reclama que «la teva mare em tracta com una criatura: no puc parlar-hi que no tingui un somriure maternal als llavis. Tu vols tractar-me com un vell que rapapieja» (Trabal 1989: 38). El contrast, en aquest cas, resideix en el punt de vista i la consideració amb què ambdues dones tracten el nostre protagonista, el qual és vist com a nadó per la seua esposa i com a vell per la seua filla.

La paradoxa, d'altra banda, es defineix, recordem-ho, com una figura que aproxima dues idees oposades i en aparença irreconciliables que, més enllà de l'aparent absurd que manifesten, presenten una incoherència que va més enllà del sentit literal. És el que ocorre quan Fausta arribà al seu poble i, segons les paraules del narrador, l'ambient que hi troba «li avivà una alegria al cor de què feia temps no havia fruit» (Trabal 1989: 31); en efecte, un sentiment —el de l'«alegria»— que contrasta amb el seguit de situacions que s'hi descriuen més endavant i que provoquen en la minyona un seguit d'emocions ben diferents:

Retrobava totes les coses al seu lloc: el fanal guerxo de l'estació, d'aquella estació on una vegada un home foll la perseguí fins a casa seva i l'espantà amb actituds i espectacles obscens, quan tot just devia tenir set o vuit anys, i que no oblidaria pas en tota la vida; el campanar de l'església romànica, que, a cada batallada, li encomanava ganes de plorar pensant en la seva mare, tancada dins un bagul de fusta blanca (i que motivà principalment la decisió de Fausta d'anar a servir fora del poble); aquella tanca del carreró de mà dreta, on el seu pare sempre li havia dit que hi havia fantasmes que es menjaven els forats de les orelles de les noies petites; aquell gossàs negre dissecat, sota el porxo de la casa senyorial dels Domènec, que tant havia fet glatir Fausta per poder anar a acariciar-lo... els mateixos núvols, les mateixes comares, la mateixa aviram, les mateixes mosques; Fausta anava prenent possessió del seu poble, d'aquell seu poble que mai com aquell dia no trobà tan seu. Carregada amb la maleta i un munt de paquets i farcells, no se sentia, tanta era la seva il·lusió, la camisa encastada a la pell, de suor; ni un roc que li havia entrat a la sabata, ni que s'havia estripat el vestit, arran de sota l'aixel·la... (Trabal 1989: 31-32).

És el que ocorre en una de les reflexions de Càrol davant la decisió de fugir amb Fausta i iniciar una nova vida al seu costat:

¿Si corria als braços de Fausta i salvava la seva joventut? Romandre a la llar volia dir contemplar la seva decadència, començar a cavar-se la pròpia fossa, començar a posar-se bé per fer l'últim nyec. Fugir era viure, era lluitar, era moure's, era desentumir tots els seus membres i tots els seus encadenats. Fugir era morir per la llar (Trabal 1989: 36).

El contrast, en aquest cas, està precisat per la idea de «fugir» com a única via per «morir per la llar», això és, viure una nova experiència amorosa amb Fausta i romandre-hi, com a sinònim de morir per la vida. La descripció de l'amic que l'autor troba en el capítol X de l'«Entreacte» també es pot llegir des d'aquest plantejament paradoxal, establert ara entre el cognom, Calvet, i el fet que siga descrit amb «una cabellera que hauria fet desesperar el prodigiós Antoine» (Trabal 1989: 64). També podem veure com a paradoxal el contrast que estableix Marc, l'amic de Càrol, entre l'èxit del protagonista com a professor de matemàtiques i el fracàs que, en canvi, experimenta en l'àmbit personal: «Càrol no canviarà mai. Tota la vida ha estat així.

Mai no ha sabut què volia. Ha sabut resoldre fàcilment tots els teoremes que li han passat pel davant, i, en canvi, no ha sabut resoldre la seva vida sexual, amb tot i que veus marrecs de quinze anys que ja, en aquest aspecte, no tenen problemes» (Trabal 1989: 69); o quan, víctima de la desesperació per trobar-se amb Fausta, el narrador ens descriu Càrol com algú que «Sofria tant, que això era el seu gaudi. Si no hagués sofert tot de sobte, potser s'hauria mort. I mantenia, instintivament, el caliu de les seves penes, avivant-les, fent-les més fortes, més pregones, encenent-les fins a sentir-se tot ell cremat» (Trabal 1989: 133). En aquest cas, l'exemple posa en contrast el fet de gaudir amb el sofriment.

Finalment, localitzem un exemple d'oxímoron quan el narrador descriu la relació entre Fausta i Càrol com una «gàbia amorosa» (Trabal 1989: 59), de manera que s'estableix un contrast entre l'espai clos limitat que serveix per tancar bèsties salvatges o animals petits, i el fet de descriure-la com un espai òptim per a l'expressió amorosa.

c) Lítotes i hipèrboles iròniques

Niogret (2014: 55) defineix la lítote com «une figure que consiste à dire les choses avec moins d'intensité qu'on ne les ressent». Dins d'aquest recurs, identifica les lítotes destinades a minimitzar la quantitat o la intensitat d'un fenomen o d'una qualitat, i aquelles en què hom prefereix la negació del contrari d'una afirmació. Trobem un exemple d'aquest primer cas de lítote quan, en el capítol XI, dins l'«Entreacte», l'autor descriu Marc Pracerisses i assenyala les malalties que pateix com una «tècnica», més que no pas una alteració: «S'havia acostumat tant a una vida tranquil·la, joiosa, que, àdhuc quan estava malalt, no perdia l'humor, seguint la *tècnica* de la malaltia, rifant-se-la quan enllestia aviat, o jugant-hi a veure qui guanyava quan s'allargava» (Trabal 1989: 67). Mes concretament, l'ús d'aquest mot remet, com apunta Ardolino (2016: 365) a la sèrie d'articles periodístics organitzats sota el títol «La tècnica de la impopularitat», a través dels quals l'autor «converteix l'endevinalla en acudit» (Balaguer 1996: 78). A més, si com apunta Ardolino (2016: 365), hem d'entendre aquest substantiu «en una accepció com menys genèrica, millor», aquesta

interpretació de la malaltia com a *tècnica*, en darrera instància, en redueix la gravetat i la presenta gairebé com una opció amb què hom pot jugar o rifar-se.

D'altra banda, trobem un altre exemple d'aquest primer tipus de lítote quan, en descobrir la carta que Fausta escriu a la família, el narrador posa en contrast l'esforç de Càrol per oblidar Fausta amb les característiques de la carta, la qual és reduïda a les característiques més bàsiques i supèrflues: «Tots aquells esforços, tots aquells neguits superats, aquell engany de si mateix, quan ja li havia semblat reeixir, s'esfondraven per unes ratlles escrites tremolosament, per unes faltes d'ortografia paleses, per un llapis que gairebé no guixava» (Trabal 1989: 105-106).

Cal parlar de la hipèrbole de pensament (Oriol i Oriol 1996: 116; Niogret 2004: 65) amb què el narrador descriu, primer, al capítol primer, el caràcter promiscu de Càrol, aparentment (i exageradament) justificat perquè en primer lloc, el seu pare «l'havia educat en un ambient relativament auster, pobre de relacions; la qual cosa motivà que Càrol, així que la seva sang començà a bullir, es desficiés per la primera noia que tingué a l'abast» (Trabal 1989: 9). Una cosa semblant ocorre quan el narrador exagera el pas de dona soltera a casada de Maria i és vist com un embat de gran esforç: «La senyora de Càrol havia fet el prodigi d'aguantar dignament la metamorfosi: una vegada casada, oblidà per sempre més el seu paper primicer de rentaplats i frega-rajoles, que no era altra la seva vida a la dispesa de Tolosa, on nasqué» (Trabal 1989: 21) i, una mica més endavant, quan assegura que «abans d'apagar-se la bombeta elèctrica nupcial, se sentí mare» (Trabal 1989: 21); o quan, en discutir Maria i Càrol sobre la trobada d'aquest amb Fausta, el narrador descriu la indiferència del protagonista fent veure que «per a girar-li els ulls hauria calgut, en aquell moment, una grua, i per a vinclear-lo, una garrotada» (Trabal 1989: 56); o l'arribada de la cosina Elvira, la qual ha de resoldre (i així ho fa) el triangle amorós entre Maria, Fausta i Càrol. Per això, és descrita hiperbòlicament, amb un seguit d'atributs que n'exageren el valor de la seua presència:

La cosina Elvira era a la llar de Càrol una mena d'àngel de l'alegria. Hi ha àngels del bé i del mal. I hi ha, ben buscat, un àngel més àngel que els altres, perquè el seu paper no és tan pesat: és l'àngel de l'alegria. És aquell àngel que converteix les cases en un cel, que fa una claror de color de rosa: sovint es plau de presentar-se sota la forma d'infant; de vegades, de vellet; més sovint de lleter,

d'escombriaire, de pobre, de cobrador d'auto-òmnibus, de noia del guarda-roba. Quan Elvira trucava a la porta, tothom corria com si s'hagués sentit soroll d'ales. I l'entrada era triomfal: la seva veu encomanava felicitat, les seves passes ressonaven com una música al llarg del passadís, la seva presència semblava infondre a tots un optimisme, un deliqui, un entusiasme enyorat (Trabal 1989: 77).

I encara més, la imatge d'Elvira des d'aquesta mirada exagerada relacionada amb els àngels continua:

De seguida Elvira era pertot. Si hom hagués aixecat un quadre, hom hauria trobat Elvira amagada jugant a l'acuit; si hom hagués preguntat als ocells del jardí què tenien, de segur que haurien dit que estaven jugant amb Elvira; si el piano, el gramòfon, els *yo-yo*, el Pum, s'engegaven, era Elvira, de segur, qui els animava (Trabal 1989: 77).

També és possible veure des d'aquest punt de vista hiperbòlic la constatació que fa Marc, l'amic de Càrol, per fer veure l'admiració del seu amic per les dones, la qual cosa impedeix, al capdavant, que es pugui desenvolupar amb normalitat i, per contra, opte per una actitud més aviat submissa. Per a fer-ho, Marc fa servir l'acte religiós d'anar a missa: «[Càrol] és incapaç d'anar a missa, però si les dones poguessin dir-la, no en deixaria ni una, de genolls per terra tota l'hora i encantat com un místic» (Trabal 1989: 69-70); o quan, en trobar-se ambdós carters, el vertader d'Ibòs i Càrol disfressat, ambdós s'espanten de la presència de l'altre i «com si haguessin topat amb un mirall, fou tal llur espant, que encara corren ara» (Trabal 1989: 119).

d) Comparacions i metàfores iròniques

Niogret (2004: 74) identifica com a comparacions satíriques aquelles en què «la métaphore transporte la réalité décrite dans un monde inférieur ; elle est en elle-même une satire ; l'auteur l'emploie pour rendre plus visibles les défauts ou la bassesse de la personne qu'il vise». A la novel·la, trobem un exemple quan, a l'inici, se'ns descriu l'atracció de Càrol per una jove des d'una comparació amb l'instint animal dels borinots per la llum elèctrica: «Càrol s'hi sentí atret com els borinots per una bombeta

elèctrica» (Trabal 1989: 10). D'aquesta manera, l'actitud del protagonista queda reduïda a un mer instint sense sentit aparent. El mateix ocorre més endavant, quan Càrol, en intentar mantenir una relació amb una de les noies, torna de rentar-se les mans i l'observa traient-se la camisa «talment un cacauet alliberat de la clofolla» (Trabal 1989: 12), una imatge que desmitifica el possible erotisme de l'escena. El narrador també descriu com a satírica la comparació d'una dama «que, amb el tricot, semblava que resés salms» (Trabal 1989: 43); en aquest cas, la ironia posa de manifest l'associació entre la posició dels braços per a fer tricot, semblant a la de resar.

D'altra banda, Niogret (2014: 76) descriu les comparacions hiperbòliques com aquelles en què «le comparant possède les attributs du comparé à un caractère excessif». És el que ocorre quan, en descriure'ns la trobada entre Càrol i Fausta, el protagonista la veu «com una imatge divina, [...] com l'encarnació de totes les seves il·lusions», de tal manera que la noia «tenia els ulls que tota la vida havia esperat, [...] la pell tibant que mai no havia pogut acariciar, [...] el front, el nas, el coll que ell s'havia anat dibuixant, [...] davant seu tenia la joia perduda, l'alegria àvidament ansiada» (Trabal 1989: 19); i, encara, més endavant, «com una mena d'àngel de la guarda» (Trabal 1989: 25). La ironia se centra precisament en la desproporció entre la descripció de la noia i les repercussions exagerades que produeix en el personatge. També podem veure com a comparació hiperbòlica l'entrada de Fausta al poble, la qual és vista pel narrador «amb el mateix aire amb què Mussolini entrava a Roma» (Trabal 1989: 32); o quan Fausta, en ser sorpresa en els braços de Càrol per Maria i Elvira, acaba fugint de la casa «com si fos perseguida per una tribu de salvatges» (Trabal 1989: 55).

Un altre dels recursos més emprats per fer veure aquest sentit irònic, com sabem, és la metàfora, com la que trobem quan la monja alerta Càrol del reglament del convent i el narrador, entre parèntesis, el descriu com «una mena de cromo que era més aviat una *mesa revuelta* amb una composició que deia: *gloria a María Pastora* [...]» (Trabal 1989: 88-89).

7.2.2. Les ironies de situació

7.2.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí

Una de les ironies de situació més importants de la novel·la és la que afecta la consideració de Càrol respecte de la relació amorosa que manté amb Fausta. Així, des de les primeres pàgines de l'obra, sabem la passió que sent per la criada. Tant, que n'arriba a dependre vitalment:

Fausta esdevingué per a Càrol com una mena d'àngel de la guarda. No sabia fer res sense ella a prop. No trobava prou enllustrades les sabates, sovint tenia set, demanava aspirina, te, una altra tovallola, sabó, excuses fàcils per a sentir prop seu l'aire de la faldilla planxada de Fausta, i aviat aquell respecte entre ambdós s'esvai, per a deixar néixer una familiaritat diàfana, una intimitat fora de totes les lleis socials, una necessitat de contacte ingenu sense malícia (Trabal 1989: 25-26).

Més endavant, amb la marxa de Fausta al seu poble, Càrol, «cada dia que passava, més jove» (Trabal 1989: 17), li escriu una carta que el lector també llegeix, en què el protagonista explica a la seua amant el sentiment amorós intens que té per ella:

«...Tant me fa que tot es descobreixi. No puc viure més temps en aquest infern. Ací ningú no m'estima, Fausta. Tothom em té avorrit. Tots tenen llur ideal, i jo, sense tu, em sento emmalaltir. Tots volen besar-me, però només tu saps endolcir els meus llavis. Et necessito. No podria viure una hora més sense saber que tornes, que véns prop meu. [...] Sé que no tinc dret a trencar el curs de la teva vida, però és que la teva vida em pertany, com et pertany la meua (Trabal 1989: 39-40).

L'arribada d'Elvira a la casa de Càrol, ja ho hem vist, amb l'únic propòsit de resoldre la situació i allunyar Fausta de l'ambient en què es troba, provoca que Càrol li confesse que «estimo Maria i l'he estimada, però l'amor és, per a mi, Fausta» (Trabal 1989: 78). Aquest sentiment, d'altra banda, és la causa perquè intente visitar-la al convent de monges i, més tard, es torne a enamorar d'ella en veure-la a la pan-

talla d'un cinema en un documental sobre la plantació de *hierba mate* a Iquique. Després d'aquesta sorpresa, Càrol decideix fugir de casa seua i anar a visitar-la per retornar al seu costat i, per això, organitzarà un viatge en vaixell fins a Iquique, però un fil de sang per un tall a la cama ensorra el projecte i per primera vegada, Càrol se sent «vell» (Trabal 1989: 141). Ens confessa:

La meva única il·lusió ha estat [...] una dona, una dona que no he pogut fer meva. Tota la meva ànsia ha estat Fausta. (I ja anomenava Fausta sense cap pausa.) I no he pogut satisfer aquesta inquietud. Tants anys, tants anys de cercar-la, de desitjar-la, i ara que la tenia (que la tinc, puc dir), ara no l'agafo, no la puc estrènyer contra meu, ja no puc alegrar-me'n. Tota la meva vida darrera d'ella, només he anat darrera un fantasma, darrera el fantasma de les meves il·lusions. He viscut tot aquest temps de la il·lusió de retrobar-la; ha estat aquesta il·lusió i no pas Fausta, doncs, el que ha constituït la meva vida (Trabal 1989: 145).

El contrast, provocat per la ferida que al capdavant impedeix a Càrol assolir la felicitat que desitjava, posa de manifest, d'una banda, la frustració del protagonista per haver perseguit incansablement Fausta, representació de la joventut perduda, i renunciar-hi precisament en el moment en què ella és més accessible, arran d'una nimietat com una ferida superficial; i d'una altra, la sensació d'envelliment, ja que en un primer moment es fa veure com algú cada cop més jove. La pèrdua de Fausta, en efecte, suposa també la pèrdua de la joventut, un aspecte que estudiarem amb més deteniment en l'apartat de la paròdia, per la relació que guarda aquest fet amb el tòpic literari del mite de Faust; un fet que, en resum, duu Càrol «a acceptar la vida tal com era» (Trabal 1989: 115).

De fet, els diferents cicles amorosos entre Fausta i Càrol combinen moments d'intensa relació amb altres de manifesta lucidesa en el personatge principal, una actitud que provoca una acceptació aparent de la realitat que viu i, doncs, també una pèrdua d'interès per la minyona. Per això, en un moment donat, arran d'una carta que Càrol atrapa de les mans de Maria, se n'adona que l'amor de Fausta mai no s'havia acabat i que, malgrat estar internada al convent, «ell, com ella, no havia pogut oblidar aquesta passió» (Trabal 1989: 104); aquesta és la principal raó per la qual Cà-

rol sent que «es tornava a trobar allà on era tres anys abans» (Trabal 1989: 105) i, en efecte, reprèn la lluita per viure amb Fausta i, doncs, ho planteja a la seua esposa:

Maria, no ploris, tant se val. T'estimo encara que et digui aquestes coses. T'he estimat, t'ho he dit i ja no puc deixar mai més d'estimar-te; però, escolta, escolta, Maria: torna'm Fausta. [...] Deixa que torni a aquesta casa, deixa-la tornar a alegrar aquesta llar. Et juro que sabré ésser digne de tu, que no hi haurà escàndol, que no he d'enganyar-te i que no he de comportar-me diferentment d'ara. T'estimaré més encara si saps comprendre'm... Torna'm Fausta, Maria! (Trabal 1989: 112)

Ara, la proposta de Càrol passa, a diferència de l'escenari al qual hem assistit en els primers capítols, per una actitud «digna», sense escàndols ni immoralitats. Tanmateix, el narrador del capítol següent sembla advertir que la solució adoptada per Maria ha estat una altra, i precisa:

Cara a cara amb el temps, el temps vencia. El temps ens guanya sempre. És més fort que nosaltres. I fou més fort que Càrol, el qual el temps arribà a atuir materialment. Any darrera any, Càrol anà perdent aquell ímpetu que el feia fàcilment excitable i el féu tombar cap a la maduresa insensiblement. [...] ja no es rebel·lava contra la realitat, contra la quotidianitat. S'acostumà a acceptar la vida tal com era (Trabal 1989: 115).

El pas del temps i, més encara, la desaparició de Fausta del convent sense deixar rastre fan que, després d'alguns intents frustrats, desaparega en Càrol aquesta rauxa sentimental per la minyona i, finalment, n'accepte la desaparició. A partir d'aquest moment, però, la història de Càrol semblarà repetir-se novament, amb un sentit, nou, irònic. Així, l'episodi que ja coneixem amb les prostitutes que apareix al primer capítol i que representa la via d'alliberament del plaer enfront de la vida que duu amb Maria, en aquest cas, es repetirà a «un *caveau* de mala fama on la gran família habitual només eren mariners i soldats» (Trabal 1989: 123), un espai on, en lloc de «rars beutats», hi trobarà la seua filla Elvira, convertida en «un exemplar [de noia] espitregat, vestida de parracs, una pica d'home als llavis fent la bèstia», raó per la qual ha de fugir-ne ple de vergonya sense que el descobrisca. Així doncs, el contrast es fa efectiu precisament perquè una mateixa escena introduïda a l'obra a

Pinici es repeteix ara amb un canvi substancial que posa de manifest el mateix narrador: ara, «[Càrol] s'hi entristia en lloc d'animar-se. El que ell havia anhelat tota la vida era trobar l'alegria, i aquella alegria, només l'havia copsada amb Fausta» (Trabal 1989: 124). Per això, el següent pas serà el retrobament amb la minyona, un fet que, novament, estarà afectat pel canvi: la trobada amb Fausta és més aviat un descobriment cinematogràfic, a través d'un documental previ en què l'estimada de Càrol apareix vestida de monja cultivant *mate* a Iquique. Malgrat aquesta manifestació tan poc romàntica, Càrol «seguí embadalit, encantat, aturant el respir i a punt d'esbotzar-li els ulls un corrent estrany. [...] Era ella, era la mateixa, era igual. Els anys no l'havien canviada, la mateixa dolçor als ulls, la mateixa alegria als llavis, el mateix somriure tota ella» (Trabal 1989: 126). Aquesta és la raó que torna a moure en Càrol el desig per Fausta i, doncs, com ja sabem, decideix abandonar la seua feina i la seua família i viatjar fins a Iquique per retrobar-se amb ella. De fet, les complicacions que viu per trobar bitllet amb dirigible fan que se senta

transportat a les seves èpoques més torturades. Nasqué de nou dintre seu aquell sentimental que, més que moure's, es plaïa a pensar. Perduda la recent fogositat, li restava la malenconia de la decepció, i es lliurà en cos i ànima al sofriment. Sofria tant, que això era el seu gaudi. Si no hagués sofert tot de sobte, potser s'hauria mort. I mantenia, instintivament, el caliu de les seves penes, avivant-les, fent-les més fortes, més pregones, encenent-les fins a sentir-se tot ell cremat (Trabal 1989: 133).

La sort fa que, finalment, pugui marxar amb un vaixell. Però si en l'ocasió anterior, l'impediment és representat per la cosina Elvira, la qual torna Càrol a l'ordre moral exigit pel matrimoni amb Maria, ara, en canvi, en serà un altre de caràcter molt menys transcendental, un tall a la cama:

Un filet vermell li ensangonava la lligacama, i perdé el món de vista. Volia cridar: *Maria!* Però la seva vista no trobava ningú conegut enlloc. Amb la mà al peu, mig ajupit, cercava algú que anés al seu exili; només la sirena li respongué aleshores amb un xiscle que li posà els cabells de punta. ¿Cap on anar? ¿On era? ¿Què passava? Ningú no en feia cas (Trabal 1989: 139-140).

La desesperació i el desconcert provoquen que, en escoltar l'avís dels mariners perquè els no passatgers abandonen el vaixell, Càrol, esparverat, es precipita a l'escala per romandre a terra i veure's «tot sol, sense les maletes, sense la gorra, sense la cartera de viatge» mentre «el vaixell [...] s'allunyava, el vaixell que l'havia aterrit, sense pena ni glòria» (Trabal 1989: 141). Així, el desig renovat de Càrol per retrobar-se amb Fausta i ser feliç s'esvaeix; per això, el protagonista sent que «tota la meva vida darrera d'ella, només he anat darrera un fantasma, darrera el fantasma de les meves il·lusions. He viscut tot aquest temps de la il·lusió de retrobar-la; ha estat aquesta il·lusió i no pas Fausta, doncs, el que ha constituït la meva vida» (Trabal 1989: 145).

Si hem de llegir aquest plantejament com una ironia d'esdeveniments és precisament per la frustració o capgirament dels propòsits o les esperances que animaven les accions del protagonista i que en aquest cas, a més, com hem vist, experimenta «une transformation qui s'opère dans le temps et dont la particularité est qu'elle se réalise contre notre attente» (Schoentjes 2001: 53).

També cal que observem com a ironia d'esdeveniments el contrast que s'opera entre la primera descripció que tenim d'Elvira, la cosina de Càrol, i la decisió que ella mateixa pren per “salvar” el seu cosí. En efecte, sabem que Càrol, desesperat per la situació que viu amb Fausta i Maria, decideix confiar aquest secret a Elvira, perquè «*Ella*, la cosina Elvira, sí que ho comprendria tot. Ella, que era una dona moderna, que era una dona comprensiva i amb la qual es podia parlar clar, en la qual es podia confiar, sabia ajudar-lo» (Trabal 1989: 78).⁵⁰ Tanmateix, quan coneixem la desesperació de Càrol, tot seguit comprovem la decisió d'Elvira, ben allunyada dels valors de comprensió i modernitat que Càrol li atribuïa, ja que decideix tancar Fausta en un convent i fer prevaldre, a la força, així el matrimoni entre Càrol i Maria, raó per la qual argumenta al seu cosí que «S'ha fet el que havia de fer-se. No em preguntis res més ni intentis cridar. Quan estaràs calmat, torna, i aleshores veuràs de qui és la raó» (Trabal 1989: 81). Per això, més endavant el narrador la descriu com «aquella Elvira alegre que ara havia perdut per a ell [Càrol] tota la seva peculiar alegria» (Trabal 1989: 85).

⁵⁰ La cursiva és de l'autor.

7. *La ironia en* Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon

També podem llegir com una ironia de situació, pel desajustament entre causa i efecte, quan el narrador apunta que Marc Pracerisses «es féu fer regidor per poder sortir de nits, anar a dinar fora de casa, i contemplar la seva vida aclofat en una butaca del “Club dels 30”, de qual havia estat un dels fundadors i on havia emmenat Càrol» (Trabal 1989: 67). En qualsevol cas, es tracta d’unes funcions que no haurien de ser les aspiracions d’un polític i d’ací, doncs, el contrast irònic.

Un altre exemple d’ironia de situació el trobem en l’escena en què Càrol es disfressa de carter amb l’objectiu d’anar a Ibòs, el poble de Fausta, i passar despercebut per a trobar-la i, en canvi, aconseguix l’efecte contrari en trobar-se amb el «veritable carter d’Ibòs» (Trabal 1989: 119): «Tots dos es fitaren, tots dos obriren enormement els ulls, tots dos tenien la boca badada: com si els haguessin clavat una escopetada, en un ai! tots dos llançaren els sobre i arrencaren a córrer cadascú per la seva banda. Com si haguessin topat amb un mirall, fou tal llur espant, que encara corren ara».

7.2.3. *Les ironies del narrador*

7.2.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives

Un dels recursos que convé destacar ara, per l’efectivitat que té, tal i com ha ressaltat Simbor (2013a: 263), és l’ús còmic del que Genette anomena «*récit répétitif*» i que consisteix a «*ranconter n fois ce qui s’est passé une fois*» (1972: 147); es tracta, doncs, d’un ús abusiu de la funció narrativa. L’ús d’aquesta tècnica en *Trabal*, com apunta Simbor, té un sentit clarament irònic «perquè reflecteix insistentment les tribulacions del protagonista fins a reduir-les de tràgiques a còmiques» (Simbor 2013a: 263). És el que ocorre, per exemple, amb la professió del protagonista, H. Càrol Ferreres, del qual sabem que, en efecte, era «professor de matemàtiques al Liceu Politècnic, de Tharbes» (Trabal 1989: 9 i 15); una condició que, de fet, li recordarà la religiosa del convent quan aquest, pres per un excés de passió, hi vaja per veure Fausta: «Fugi d’aquí al davant; mai no ha pogut res contra aquesta casa, el diable. I en aquests instants no és altra la imatge de tot un professor de matemàtiques, ben considerat, dis-

tingit, apreciat per tota la ciutat» (Trabal 1989: 89). En altres casos, el narrador fa veure la incapacitat de Càrol per «besar les dents de Maria» (Trabal 1989: 10-11, 15, 19-20 i 24), un fet que contrasta amb el bes que dona a criada: «ple de vida, Càrol, incapaç de besar les dents de Maria, aixecant-se amb fúria, s'abraonà a les espatlles de la nova cambrera i li féu un petó als llavis, buidant-los» (Trabal 1994: 19-20).

Un altre exemple d'aquest ús irònic de la funció narrativa té relació amb el desajustament provocat entre la focalització assumida pel narrador i el grau de coneixement de què gaudeix, la qual cosa fa palesa «aquella característica genuïna trabaliana de la infiabiltat» (Simbor 2013a: 263). És el que ocorre, per exemple, quan el narrador estableix una limitació impròpia de la focalització zero assumida i reconeix que «Clara fugí lentament, sense que ningú vagi poder saber mai què pensava, ni on anà a amagar el seu rubor i les seves llàgrimes, segurament seques, segurament les úniques d'aquella casa que mai més ningú no podria escórrer com una esponja» (Trabal 1989: 39).

D'altra banda, una de les principals funcions presents al llarg de la novel·la, amb múltiples exemples, i que el narrador desenvolupa des d'aquest punt de vista irònic, és la funció ideològica, a través de la qual el narrador es distancia de les opinions o actituds dels seus personatges. Un exemple de l'ús d'aquest desequilibri el trobem a l'inici de la novel·la quan Càrol, «al costat de prostitutes amb medalla d'or, s'enternia alguna vegada tan intensament, que els seus ulls li espurnejaven de llàgrimes inflades i volia calmar les penes o tribulacions que elles [les prostitutes] sabien empescar-se per treure un profit fàcil» (Trabal 1989: 13). D'aquesta manera, el narrador focalitza l'atenció en la ignorància de Càrol per veure que aquesta idea per millorar la situació de les prostitutes no és més que un «profit fàcil» per a elles.

En una altra ocasió, el narrador se serveix d'aquesta funció ideològica per exagerar els defectes d'un personatge i fer-lo veure gairebé com a caricatura sense profunditat psicològica. Ocorre, per exemple, quan presenta Càrol com un personatge incapaç d'assumir el control de la seua vida i, per contra, sabem que «havia resolt la seva vida com resolia una lliçó davant els seus alumnes» (Trabal 1989: 15); o també quan descriu Maria com «una mare excel·lent i una companya fidel, que posava el mateix esmerç a cosir un botó balder dels calçotets de Càrol, que a donar les sopes a l'hora a les tres filles» (Trabal 1989: 15) i, per tant, assumeix sense discussió

el rol social que li ha estat assignat. Més endavant encara, la descriurà com una dona «imbuïda en el seu ordre instintiu d'idees simples» (Trabal 1989: 22) i, una mica abans, com una «màquina perfecta» que si no hagués estat pel comportament immoral del seu marit, «hauria anat donant a les seves filles un germà més cada anyada» (Trabal 1989: 21-22). Des d'aquesta mirada hem d'atendre també la descripció que fa el narrador sobre el pare de Fausta. La voluntat ridiculitzadora és, de fet, força evident:

Quan era jove havia estat el noi de cal Quatre Pisos (una mena de barraca gaudiniana); quan prengué estat fou l'home de la Dolores; de vidu, el pare de Fausta. Era un d'aquells homes a qui el món ve balder. No tenen caricatura. Són més aviat un bombo que una flauta. Havia estat feliç a la seva manera, perquè encara estava dejú, i l'estat de gràcia només així és possible. Ho curava tot fent pets, dormint i fent pasturar les vaques dels altres. Mai no havia hagut de prendre magnèsia, ni sabia que les senyores, cada dia per altre, han de dur les sabates a ca l'ataconador perquè els adobin la tapeta dels talons. S'havia après de memòria unes quantes paraules i podia, així enraonar. Una vegada els seus pares li portaren la Dolores a casa i, encara no s'explicà com, després nasqué Fausta. Fausta el besà el dia que féu la primera Comunió, i d'aleshores ençà que, quan la mira, li cau una rialla embutllofada com una bava (Trabal 1989: 32).

Un altre exemple d'aquest tipus de mecanisme el trobem quan el narrador descriu el pas de soltera a casada de Maria amb una comparació a través de la qual pren distància de l'argument exposat i, doncs, activa la lectura irònica de l'esdeveniment: «En vint-i-quatre hores, així que fou, de noms i de fets, la senyora de Càrol, oblidà completament la seva vida passada i, com si sortís de la dutxa, se sentí alliberada d'uns anys grisos que, de recordar-los, li haurien estat una nosa» (Trabal 1989: 21). A través d'aquesta proposició, el narrador mostra la lleugeresa del personatge i la seua manca de profunditat en prendre la vida matrimonial com una acció tan banal i quotidiana com la d'eixir de la dutxa. De fet, aquest comentari es reforça tot seguit amb la inclusió d'una pregunta retòrica a la reafirmació d'aquest canvi de rol en Maria: «Amb les nocces la senyora de Càrol sentí la dignitat d'esposa i, ¿per què no?, de mare» (Trabal 1989: 21).

Ocorre una cosa semblant quan Càrol decideix disfressar-se de carter i, per fer veure l'absurd de la proposta, i com a avançament del succés que s'esdevindrà tot seguit (Càrol i el vertader carter d'Ibòs es trobaran), el narrador se serveix d'un epítet que inclou un judici de valor al personatge i exclama: «Pobre Càrol, si algú que li hagués volgut bé hagués pogut avisar-lo! Si abans d'enfocar la plaça alguna ànima benèvola l'hagués pres del braç i li hagués recomanat de fer marxa en-re, com li hauria estalviat un espant terrible!» (Trabal 1989: 118-119).

De fet, el narrador també es distancia d'Herodes i ens el presenta, ho veurem més endavant en parlar de la paròdia bíblica, com un personatge esquemàticament descrit des d'un nul sentiment d'empatia i consideració perquè «escridassà» fins que Fausta, la seua promesa, es despertà (Trabal 1989: 33); i amb una «negror de les ungles», sense saber del cert si es tracta de «negror o molsa» (Trabal 1989: 34). Més endavant, el narrador caricaturitza la seua vestimenta i diu: «Estava encartonat. Dins un vestit de xeviot amb uns quadres verds, un coll planxat, semblava que anava a emprendre el vol, arrossegant la corbata immensa amb la cabina de l'agula per encastar-la a la camisa, vermella com la pell d'Herodes» (Trabal 1989: 49).

7.2.3.2. Altres recursos irònics del narrador

El narrador pot manifestar el seu distanciament a través de la ironia com a menció, la qual es fa present al text, per exemple, a través de l'ús de les cursives, les quals actuen com a comentari discret del narrador. És el que ocorre quan el pare de Fausta i Herodes apareixen en casa de Càrol per buscar la minyona i establir el casament i el narrador defineix el promès com un «*poupard*» (Trabal 1989: 49), on fa servir un terme francès que, en lloc d'expressar l'elegància, descriu un personatge ridícul («joufflu»).

En altres ocasions, aquesta ironia del narrador pot aparèixer com a comentari entre parèntesis, i, per tant, associada al discurs reportat, com ocorre quan descriu cal Quatre Pisos com «(una mena de barraca gaudiniana)» (Trabal 1989: 32), amb la qual cosa es ridiculitza l'estil arquitectònic modernista proposat per Gaudí; i també quan, en descriure la trobada entre Fausta i el seu estimat, Herodes, el narrador trenca el tòpic literari de l'alba i ens diu: «(encara el sol feia aquella sortida apar-

7. *La ironia en* Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon

tosa que, amb una inútil constància, fa cada dia» (Trabal 1989: 33). Un cas característic de l'ús d'aquest recurs el trobem quan el narrador, amb els parèntesis, mostra el contrast entre el que Fausta diu per evitar el prometatge amb Herodes i el que la resta de personatges argumenta en la seua contra:

Digué que era massa jove (Més tendra! — rigué sorollosament Herodes); digué que estava delicada (a la qual cosa assentí la senyora de Càrol explicant que cada setmana havia d'anar a fer-se donar una injecció pel metge, puix que feia algunes setmanes que semblava que estava anèmica); digué que encara volia fruitir una mica de la joventut (— Ja veuràs si riurem! — i Herodes engolia una ensalivada bo i ennuegant-se); digué... ni ho sabé, el que digué; però en tot era contradita. A tot Herodes responia amb una nova facècia greixosa (Trabal 1989: 50).

En una altra ocasió, quan Càrol es troba amb la superiora del convent de *Las pasturadoras*, és el narrador qui, per explicitar la ignorància del protagonista, ens explica que no sabia com referir-s'hi «(i no sabé si havia de dir senyora o monja o germana o què, i digué:) pare» (Trabal 1989: 88). En aquest cas, el comentari del narrador té per objectiu remarcar l'absurd de les paraules de Càrol, ignorant del tractament que rep la superiora.

7.3. *La paratextualitat*

En l'apartat dedicat a aquest recurs en *Judita*, ja hem definit amb precisió en què consisteix l'epígraf i les funcions més representatives (Genette 2002: 147 i 161). D'altra banda, Hannoosh (1994: 61) ha recordat la filiació entre aquest tipus de recurs i la paròdia, precisament perquè el text citat, inserit en un context diferent a l'original, pren una nova significació. En aquest cas, seguint la classificació de Genette (2002), estem al davant d'un epígraf anònim fictici, ja que es tracta d'un fragment extret (així consta) de l'obra *Detalles insignificantes de lo que es el mundo, por el joven Ricardo Papell* que diu:

Principiaremos esta pequeña narración por clasificar el mundo en dos partes: el mundo moral y el mundo material.

7. La ironia en *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*

El mundo moral, como ustedes saben, es la parte más corrompida en los días que atravesamos.

En cambio, el mundo material es la parte más civilizada que existe, debido a los grandes edificios que se construyen (Trabal 1989: 5).

A través d'aquest recurs paratextual, Francesc Trabal vol, d'una banda, ironitzar sobre una de les funcions més característiques que hom atribueix a l'epígraf, això és, l'anomenat «*effet-épigraphe*» (Genette 2002: 163), a través del qual hom hi atribueix una filiació prestigiosa, «un signal [...] de culture, un mot de passe d'intellectualité». En aquest cas, Trabal subverteix l'expectativa del lector i, per contra, posa de manifest el caràcter artificial, literari, del recurs, a partir de l'ús descontextualitzat d'un suposat text literari. D'altra banda, la presumpta reflexió a l'entorn de la divisió del món en moral i material es resol mitjançant una constatació irònica que argumenta des d'una reducció cap a l'absurd la civilització del món material únicament des de «*los grandes edificios que se construyen*». En la novel·la de Trabal, aquest plantejament tornarà a aparèixer en l'«*Entreacte*», l'episodi en què l'autor de l'obra es troba amb un amic seu i li confessa que està escrivint *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* però que se sent incapaç de continuar-la perquè s'ha encallat en un capítol que no li agrada. A pesar de les diferències, ambdós textos serveixen precisament per fer veure aquesta problemàtica de construcció de la ficció que ara, com hem vist, es resol des del contrast que planteja la ironia i que, en definitiva, vol posar de manifest el desequilibri absolut entre certs tipus de literatura i l'ideal (real o ficcional). La importància d'aquest element paratextual és, doncs, determinant ja que anticipa i proporciona una via d'interpretació irònica de conjunt de la novel·la.

7.4. La metaficció

Un dels recursos mitjançant el qual s'observa el caràcter metaficcional de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, i que ja hem vist a les obres anteriors és l'ús de la tècnica cinematogràfica del *flash-back* o, en l'àmbit narratiu, de l'analepsi, quan diu: «Efectivament, la vida d'H. Càrol Ferreres finia. Massa tard per a redreçar-se, s'adonava que havia lluitat fins aleshores contra un fantasma, contra el fantasma d'ell mateix. /

Però, fem marxa enrera...» (Trabal 1989: 9). D'aquesta manera, tota la narració esdevé un relat anterior d'aquest punt primer que, a més, ens descobreix ja quin serà el desenllaç de la història. De la mateixa manera, cap al final de la història, decideix no continuar amb el relat i ens diu: «¿Per què seguir pas a pas Càrol? Deixem-lo amb les seves tortures, amb les seves defallences, amb les seves esperances» (Trabal 1989: 115) i sembla que concentra un espai de temps amplíssim en unes línies, com si s'hagués cansat de relatar la història. D'una altra banda, com ja és habitual, Trabal ressalta la seua filiació amb els recursos cinematogràfics a través d'una frase que, en aquest cas, afecta el protagonista de la novel·la i que, novament, li passa que «No veia res, era com si tingués una bena als ulls i a la banda de dins d'aquesta bena, com una cinta cinematogràfica, passés Fausta somrient-li» (Trabal 1989: 91).

D'una altra banda, en *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* també apareixen novament personatges històrics que s'incorporen a la narració, tal com hem vist en les propostes anteriors (Simbor 2013a: 263): en aquest cas, a més dels seus amics Armand Obiols i Joan Oliver, trobem Agustí Esclasans, Agustí Calvet «Gaziel», Picasso, Antonie, Gerhard, Lluís Plandiura i Cocteau.

Un cas destacat de l'ús d'aquest recurs amb caràcter metaficcional té a veure amb la tria del nom del protagonista, H. Càrol Ferreres. Neus Real (2007: 258), ben encertadament, considera que «la combinació d'un nom poc freqüent en català amb un cognom comú, i encara precedit per una inicial que mai no es diu a què correspon —la qual, a més, és la consonant muda (i, per tant, en cert sentit no existeix)—, és també un recurs semàntic d'efecte lúdic». En aquest cas, segons l'estudiosa, el nom remet a un personatge real, el rei Càrol (Carles II) de Romania, conegut per la premsa catalana de finals dels anys vint i principis dels trenta per les seues infidelitats. Rosa Maria Arquimbau (1931: 7), per exemple, ho relatava així:

El rei Càrol, que és l'home que ha posat més i més complicades banyes a la seva senyora, no transigeix amb el seu despreci, que sembla just. Passava per damunt de certes coses i de cert coronel... però el despreci de la reina Helena no l'ha pogut pair i s'ha venjat expulsant-la de Romania i fent-li abandonar per força el seu fillet quan aquest estava malalt de diftèria.

Resulta destacable que, com també passa en el cas del personatge treballà, un dels conflictes rau en el contrast entre l'home-amant i l'home-pare:

A mi el rei Càrol, com a home, m'era simpàtic, amb aquella simpatia que m'inspiren les persones que deixen els prejudicis i les conveniències a un costat, però, francament, la seva manera de comportar-se amb el seu fill mateix, ha fet que li perdés una quantitat bastant important de simpatia, perquè si és veritat que admiro les persones que saben prescindir dels prejudicis, també és veritat que sóc una gran admiradora del sentiment paternal (Arquimbau 1931: 7).

De la mateixa manera, el rei romanès, com ocorrerà en la novel·la treballiana, també serà sorprès amb la seua amant, en aquest cas per part de mare, la reina Maria, nom que com sabem, comparteix amb l'esposa de Càrol, i que a la nota és descrita com una senyora «que té una gran bona fe i que a estones perdudes escriu novel·les romàntiques» (Arquimbau 1931: 7). El text tanca amb una reflexió que inclou també la monarquia espanyola, en relació l'exili del d'Alfons XIII i seua esposa, la reina Victòria Eugènia de Battenberg, enganyada pel seu marit amb nombroses amants: «El trist és haver d'abandonar un tron amb la dona i tota la quitxalla, i amb una dona empipadora, com li ha passat al nostre conegut el senyor Borbó».

Finalment, convé parlar d'un dels recursos paradigmàtics de la novel·la dins de l'àmbit de la metaficció i que, en efecte, ja ha estat assenyalat per Porta (2007: 199-200) i Simbor (2013a: 263-264): la metalepsi narrativa, tal i com l'entén Genette (1972: 243-246; 1983: 58-59) de l'«Entreacte» de la novel·la, això és, l'aparició «impossible» de l'autor real dins de l'univers de la novel·la, ja que, com sabem, no pot penetrar en un món ficcional creat per ell mateix. Es tracta, doncs, d'un recurs que «causa sens dubte un efecte d'humor i té una forta càrrega irònica en rebentar les regles del gènere» (Simbor 2013a: 263).

A pesar del caràcter heterogeni del capítol, Genette (2002) no contempla la inclusió d'aquest tipus de textos com a paratextuals, raó per la qual hem considerat que forma part del desenvolupament de la novel·la (ben mirat, la novel·la entra també en un espai de “descans”, d'interrupció de l'argument, per dir-ho d'alguna manera, com també ocorre en l'àmbit teatral); i per tant, com a textual, i no com un element paratextual. Així doncs, l'«Entreacte» s'inicia amb el capítol X, en què tots

7. *La ironia en* Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon

els personatges de la novel·la (fins i tot els que encara no coneix el lector), «sense bitllet», embarquen en el vagó número sis del ràpid de les 17:21 que fa el trajecte París-Barcelona, junt amb «l'autor d'aquesta novel·la», el qual «no s'hi veia d'angúnia en pensar que, quan el tren arrencaria, potser li cauria algun personatge per la finestra» (Trabal 1989: 63). Un cop dins, l'autor, «sol amb Càrol i els seus» se sent trist i quiet i sembla donar voltes a una idea concreta: «“Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon”. HI HA homes QUE ploren PERQUÈ EL sol es pon. El sol es pon, hi ha homes, perquè ploren... una mena de mots creuats ensopiren l'autor d'aquesta novel·la», el qual, a més, «semblava ésser espia i amenaçat per la seva pròpia gent» (Trabal 1989: 64). De sobte, es troba amb el seu amic Calvet i li confessa que no sap com acabar la novel·la: «A mig fer, l'autor no veia la novel·la. No la podia acabar de veure. Ni el tema, ni les figures, ni el temps que li quedava per a ésser a temps al Premi Crexells no podien donar-li una mínima tranquil·litat a l'esperit per a lliurar-se a un esforç eficaç» (Trabal 1989: 65). Tanmateix, Calvet s'interessa pel contingut de l'obra i aquest li dona a llegir els capítols redactats que nosaltres, com a lectors, també hem llegit. Entusiasmats pel contingut, Calvet li diu que el conjunt és, certament, «una bona matèria», raó per la qual l'autor li confessa que ha escrit un altre capítol, l'XI, que nosaltres no hem pogut conèixer perquè el considerava «poca-solta i inútil, i sobretot, desencaixat» (Trabal 1989: 66). L'autor, mentre el seu amic (i nosaltres amb ell) llegeix el nou capítol, dubta de les possibilitats de continuació de la novel·la, més encara perquè tot el conjunt de personatges se li havia revoltat i es negava a continuar fent el ridícul: «S'oposaven a ésser mangonejats per un ximple, desfent precisament llur vida i miracles, no seguint precisament amb fidelitat llur destí i convertint-lo en una caricatura, en un pastitx sense gràcia, en una narració sense substància» (Trabal 1989: 71). En acabar aquest nou capítol, Calvet, per contra, se sent entusiasmats davant d'«una novel·la com una casa» (Trabal 1989: 71) i fins i tot li'n fa aportacions perquè la pugui continuar. Així, l'autor queda plenament reconfortat i animat a seguir-la, un fet que es corrobora quan iniciem la segona part amb el capítol següent, el XII, malgrat que no ho faci des dels suggeriments del seu amic. Com ben encertadament apunta Simbor (2013a: 264):

7. *La ironia en* Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon

La ironia de l'estratagema no pot passar desapercibuda: l'autor desconfia i rebaixa les virtuts de la novel·la i és Calvet qui, per contra, l'exalta i l'instiga a acabar-la. L'autor es «rendeix» a les peticions del lector i la revolta dels personatges acaba tot just començada. La seua revolució, a diferència dels personatges creats per altres autors coetanis (un Pirandello o un Unamuno, per exemple), és una caricatura de protesta. Una ironia més.

En efecte, a través de l'ús de la metalepsi, l'autor dóna compte del caràcter ficcional de la novel·la i, a més, deixa al descobert l'entramat del món diegètic, un dels punts essencials, ja ho sabem, de la metaficció.

7.5. *La intertextualitat*

Recordem que el nostre marc teòric per a l'anàlisi de la intertextualitat parteix, primer, de Genette (1992: 8), pel que fa a les pràctiques de la cita, el plagi i l'al·lusió, i Bouillaguet (2000: 31), la qual incorpora com a pràctica intertextual la referència o manlleu explícit però no literal, com ara el nom d'un autor, un títol, un gènere, un esdeveniment, un tret singular, etc. Un cas especial en la novel·la és el de Carles Riba. Trabal l'inclou en dues referències: la primera, quan Càrol pren de l'estatge «un llibre qualsevol», les *Estances* de Carles Riba, i acaba dient a la cuinera «Foti aquest llibre a la bassa» (Trabal 1989: 59). El segon cas, molt més interessant, té a veure amb l'última escena, en què l'escultor armeni Boutchakjian, encarregat de realitzar el bust de Càrol per al Politènic, compra un llibre que resulta ser *Un nu i uns ulls*, també de Riba, una informació que, a més, com apunta Simbor (2013a: 262), pot ajudar a esclarir el procés d'edició del poemari, anunciada al *Diari Mercantil* del 14 de juliol de 1933, un fet que Carles-Jordi Guardiola, a partir de la informació recollida en diversos estudis, apunta com a inexacte, ja que només fou un projecte (Riba 1989: 391-392, 7n). Per a Simbor (2013a: 262), que també n'ha estudiat la relació intertextual, en canvi, «l'aparició de l'esmentat llibre en mans d'un personatge de la novel·la sembla que en corrobora l'edició efectiva, tal com l'anunciava el diari». En un altre moment, Carles Sindreu es converteix en personatge diegètic que acompanya el protagonista a buscar Fausta, situació que és aprofitada per burlar el seu mateix estil poètic:

Sindreu al volant, la mania predilecta als llavis:

«Les oques es beuen... es beuen... es beuen la llet, això, la llet que... que deixem al fons de les copes». —¿Eh? ¿Què et sembla? — I aleshores, feliç, accelerava, xiulant la rumba de moda.

— Espera't, ara en tinc una altra: «La meva Parker Doufold, destil·la (aquesta vegada, Càrol, excusa'm), destil·la esperma roja masturbada per les meves gemmes» —i reia a glopades inflant els pòmuls com si es posés tot d'una careta... (Trabal 1989: 117-118).

Aquest recurs que fa víctima el mateix Sindreu el trobarem també en la revista *Clarisme* (Porta 2007: 200, 225*n*). En el número 16, corresponent al 3 de febrer de 1934 (posterior a la publicació de la novel·la de Trabal, doncs), i dins la secció «Ta-Bola», trobem el següent escrit en què el redactors es burlen d'una frase fruit d'una de les seues «radiacions»:

Carles Sindreu, en una de les seves radiacions, afirma que el conill de gàbia té un cert regust de filferro. Nosaltres, la veritat, fa força temps que no en podem menjar de conill i no sabem, per tant, fins a quin punt Sindreu té raó. El que sí hem pogut fer, perquè està a l'abast de totes les butxaques, ha estat rosegant filferro. I podem assegurar que, tot i la nostra voluntat, no hem sabut trobar-li mai cap gust que, ni remotament, s'assembla al que ens imaginem que deu tenir el conill de gàbia (GAMAP 1934: 4).

Una cosa semblant passa també quan el narrador, per descriure el moment en què Càrol espera davant la porta d'entrada del convent de monges perquè li obren i diu, en al·lusió a una de les obres anteriors de Trabal: «Tot d'una es recorda d'aquella història muda de *L'any que ve*, en què un senyor també truca a una porta inútilment, i estigué a punt de riure de trobar-s'hi emmirallat» (Trabal 1989: 86). En efecte, *L'any que ve* inclou, en un dels darrers acudits del llibre, un relat sense títol format per dotze vinyetes i distribuït en dues pàgines (Trabal 1983: 45 i 47). L'escena, més enllà de l'aparent absurd, torna a posar de manifest l'ús fossilitzat (i per tant convencional) del llenguatge, més concretament, el desequilibri format per una situació en què el diàleg no funciona i, doncs, es torna inadequat al context en què es desenvolupa. En la primera part, observem un cavaller que truca a una porta

(«Pam Pam!») i algú que, des d'una habitació interior amb balcó, pregunta «Qui hi ha?» i el cavaller respon «Sóc jo!», una expressió que, malgrat que l'identifique, en realitat no diu res: dir que algú *és* ell mateix no diu res, de manera que la veu de dins de la casa respon únicament «Ja baixo» i no baixa, perquè adapta el seu codi també al del seu interlocutor, com única via a la situació sense sortida que l'altre li ha plantejat. A la segona part, indicada per un «(Continua)» veiem que el cavaller torna a trucar a la porta («Pam Pam»), però ara l'interlocutor del cavaller que espera ja ha assumit el codi de comunicació expressat abans i per això només crida «Ja baixo», encara que no baixa, i el cavaller finalment marxa. L'al·lusió a aquesta situació, ara, es produeix en el moment que el narrador arriba al convent i fa sonar la campana, una vegada i una altra, donant avís a l'interior que hi ha algú a la porta però, ben al contrari de l'efecte que esperaria (això és, que les monges obriren la porta), «ningú no donava senyals de vida» (Trabal 1989: 86). L'escena, doncs, s'associa, o almenys ho pretén (perquè finalment hi ha una monja que l'atén), amb aquest ús fossilitzat del llenguatge, a través d'una associació convencional entre el so d'una campana i l'ordre d'anar a obrir la porta.

Fins i tot, és possible localitzar una al·lusió, la qual, captada pel lector, adquireix un sentit irònic. Ocorre quan el narrador, a l'inici de la novel·la, ens parla de la força de voluntat que Càrol havia de tenir per resistir les temptacions de les joves que s'arregleraven als carrerons i als bordells, un esforç que és comparat amb «anar a cal dentista, que, encara que ens caiguin totes les dents, resistim d'anar-hi, i ens decidim un dia, d'una revolada, perquè hi passem davant, i, sense temps de reflexionar, en ésser a la porta, d'un patac ens fem dins» (Trabal 1989: 11-12). Aquest passatge és descrit de la mateixa manera a l'anterior novel·la, *Era una dona com les altres*, només que, en aquest darrer cas, el sentit és literal i Erènia decideix acudir al dentista:

Un dia o altre havia de no poder esperar més: i (talment com si de tota la vida hagués tingut un pressentiment) fa uns quants mesos vaig revestir-me de coratge i vaig entrar d'una revolada (per no repensar-me ho vaig fer així) en una “clínica dental” (aquest era el rètol) que hi havia dues cantonades més amunt de casa (Trabal 1994: 113).

7. *La ironia en Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*

7.6. *Les relacions hipertextuals*

Ja hem vist que la paròdia és un recurs irònic que consisteix en la producció d'un hipertext amb un contrast destacable entre l'estructura del referent literari seriós i el contingut del nou text, que en constitueix la transformació lúdica (Genette 1992). Dins *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, considerem que convé tractar dues paròdies: d'una banda, la paròdia que relaciona la novel·la amb els clixés de la Bíblia; d'una altra, tractarem de quina manera s'estableix amb el mite de Faust, un dels mites universals més coneguts reelaborat, entre d'altres per Goethe.

D'altra banda, ja sabem que el pastitx, a diferència de la paròdia, no opera amb obres concretes sinó que, d'una manera més àmplia, estableix una relació lúdica amb models estilístics, això és, gèneres, estils, corrents, etc. (Genette 1992: 139); en definitiva, el pastitx s'encarrega de connectar una obra literària amb un determinada «manière *absolue* de voir les choses» (Genette 1992: 141).⁵¹ En aquest cas concret, volem analitzar amb profunditat el pastitx de la novel·la romàntica que representa *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, a través d'una proposta que, com és ja habitual en Trabal, defuig els clixés i tòpics més assentats i representatius del gènere per subvertir-los i presentar-los des d'una perspectiva lúdica i, doncs, buits de tota transcendència; a més, és possible establir-hi una relació argumental amb el pastitx que hem vist també a *Era una dona com les altres*; així, seria possible llegir ambdues novel·les amb la connexió que hi atribueix Pinell (1983: 36) com a dues obres estretament lligades que anticipen la maduresa literària que representa *Vals*, la pròxima novel·la del sabadellenc.

7.6.1. La paròdia bíblica

Una de les paròdies més recurrents de Trabal que també s'observa en aquesta novel·la és la que té a veure amb la Bíblia, un tret que podem identificar a través dels noms dels personatges. Així, els caràcters implicats assumeixen el rol simbòlic descrit al text original per a, tot seguit, subvertir-lo. En aquest cas, doncs, estem al da-

⁵¹ La cursiva és de l'autor.

vant d'una transformació semàntica amb transposició homodiegètica (Genette 1992: 422). El primer cas és el de l'esposa de Càrol, Maria, un nom que es relaciona necessàriament amb el del símbol de maternitat per a l'església cristiana, la mare de Déu (Mt 1, 18; Lc 1, 30-2, 19). És per això que l'esposa de Càrol és presentada pel narrador com una dona que, just després de casar-se, comença a sentir els primers símptomes de l'embaràs, perquè

només per pressentiment, ja abans d'hora, abans d'apagar-se la bombeta elèctrica nupcial, se sentí mare. I ja no deixà mai més aquest posat. El seu marit [...] fou simplement el pare dels seus fills, l'home que li havia solucionat la vida. Ja mai més no havia de tenir problemes. Els seus neguits, els seus ideals, foren els fills, l'endegament dels quals no podia deixar-li temps per a lliurar-se a plaers d'altra mena. Si no hagués estat per les conseqüències que portà el doble infantament malaurat, la senyora de Càrol, màquina perfecta, hauria anat donant a les seves filles un germà més cada anyada (Trabal 1989: 21-22).

Així, la Maria trabaliana es presenta com una imitació lúdica dels trets que caracteritzen el personatge bíblic, fins a convertir-se en un exemple de serenitat, tranquil·litat, devoció cristiana i manteniment dels valors que representa la família. Estem al davant, doncs, com havíem ressaltat anteriorment en analitzar la funció ideològica del narrador, d'un personatge que assumeix completament la funció que li ha estat encomanada sense plantejaments ni reflexions pròpies, gairebé com un model de submissió:

La senyora de Càrol no discutia mai. El seu marit, les seves filles, l'escombriaire i el capellà dalt de la trona, sempre tenien raó. I havia donat sempre un gran mèrit al seu marit, perquè sovint discutia o no es conformava amb el que deien els altres. No s'immutà mai, ni en èpoques turbulentes d'agitacions socials que duïen convulsions al carrer, ni en els petits conflictes o malvestats domèstiques. Quan hi havia alguna malaltia semblava gairebé que s'hi plaïa, tanta punya i tant d'ordre posava a seguir-ne el curs. Segurament que mai, dels seus ulls, ningú no havia pogut atrapar una llàgrima (Trabal 1989: 23).

Ara bé, a diferència de l'original, la qual manté sempre aquest paper de mare i esposa exemplar, i mai no se'n ressent, sabem que la Maria trabaliana serà

7. *La ironia en Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*

víctima d'adulteri per part del seu marit, qui, a més, li retraurà durament el seu rol "exemplar" de mare: «una vegada et sentires mare, perdes el marit. De seguida de casats em tingueres ja com el pare dels nostres fills [...]. El culte als fills t'ha fet oblidar el culte a l'amant, a l'home teu i només teu. Has tingut els fills sempre a la vora. El marit, l'has deixat tot sol» (Trabal 1989: 111).

Herodes, el promès de Fausta a Ibòs, és un altre cas de la relació paròdica entre la Bíblia i *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*. En aquest cas, ens referim al rei conegut com a arquetip dels opressors, rei protagonista de la matança dels innocents (Mt 2, 16-18) i també d'altres assassinats per por de perdre el poder (Lc 3,19-9,9; Ac 12,1-19). Tanmateix, el personatge trabalià, lluny d'imitar el rei bíblic, se'ns presenta com un home primitiu i sapastre amb unes mans brutes per «la negror de les ungles» que dona la benvinguda a la seua estimada amb uns «crits desacostumats» i que només té com a objectiu «graponejar Fausta» (Trabal 1989: 33 i 34). Més endavant, encara sabrem que vol casar-se amb Fausta únicament perquè «tenia la seva mare malalta i necessitava una altra dona a casa. A més, no donava l'abast per a curar de l'aviram, anar als prats amb les vaques, enganxar la carreta i anar a dur la llet cada dia per altre, ara que no podia refiar-se de la mare. Calia esbaldir de pressa i fer via. Que Fausta preparés el farcell, i cap a casa» (Trabal 1989: 49-50). Tanmateix, i després dels esdeveniments que duen Fausta al convent, sembla resignar-s'hi i «mor-ta la seva mare, [Herodes] passà a viure a casa *el sogre* esperant que un dia o altre aquell misteri s'esvairia i podria tenir la mestressa al seu costat» (Trabal 1989: 105).

El tercer cas, explicitat en la novel·la pel mateix personatge, és el que relaciona mossèn Jonàs amb el profeta bíblic. De fet, el mateix narrador ens conta que «el seu nom havia influït extraordinàriament en la seva vocació religiosa i pot dir-se que havia inspirat tota la seva vida» (Trabal 1989: 98). Ara bé, el Jonàs trabalià, a diferència del bíblic, no escapa dels seus designis sinó que, ben al contrari, es converteix en «un homenet gairebé imperceptible. Les seves múltiples activitats l'havien convertit, a cada lloc on havia estat destinat, en un personatge insubstituïble» (Trabal 1989: 96). En la paràbola bíblica, Jonàs és l'encarregat d'advertir el poble de Nínive de la destrucció a causa dels pecats dels habitants. De la mateixa manera, mossèn Jonàs visita la casa de la família de Càrol per conversar sobre «la tragèdia que els passa en aquesta casa» (Trabal 1989: 100). Trabal accentua el component lúdic de la

proposta quan el sacerdot se serveix del conegut episodi del referent bíblic amb la balena per explicar a Càrol la seua lluita personal amb les passions carnals: «com el meu sant Patró, el profeta Jonàs, la balena de les passions m'havia engolit, però vaig trobar l'arma poderosa, vaig ésser a temps a salvar-me, la pregària feu el miracle, vaig poder pregar a temps per a ésser perbocat en una platja casta» (Trabal 1989: 101). La construcció de mossèn Jonàs, doncs, transgredeix també el missatge original del text bíblic i, més encara, com apunta el narrador, «talment practicà el culte a la balena, que engolí el seu gloriós patró» (Trabal 1989: 98).

7.6.2. La paròdia de *Faust*, de Goethe

Una altra de les paròdies més destacades és la que relaciona *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* amb l'obra *Faust*, de Johann Wolfgang von Goethe, una obra de teatre la primera part de la qual va ser publicada per primera vegada el 1772 i que el 1832 va veure's finalment acabada amb la publicació de la segona part. L'obra de Trabal, com sabem, es va publicar l'any 1933, just un any després del centenari de la mort de Goethe, una commemoració a la qual es van sumar totes les institucions i els organismes culturals de Catalunya, amb una clara voluntat d'europèitzar-se. Trabal, en canvi, amb la publicació de la novel·la l'any 1933, un any després de l'efemèride, «va preferir fer-hi una aportació diferent, una paròdia, una desmitificació, una versió lúdica, irreverent i ben diferent de la cultura oficial del moment» i que és, també alhora, una mostra d'«humor sobre la cultura catalana de l'època i els seus protagonistes» (Porta 2007: 191). Per això, reconeixem que hi ha alguns elements de l'obra de alemany que, posteriorment, són replicats lúdicament a la novel·la trabaliana, com veurem tot seguit. Tanmateix, malgrat aquestes transformacions, les quals efectivament podem veure des del punt de vista de la ironia, considerem que la presència d'aquests elements en la novel·la del sabadellenc no són suficients per parlar de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* com una paròdia del mite de Faust, com apunten Neus Real (2005: 243) i, posteriorment, també Roser Porta (2007: 197-198); Ardolino (2016: 374, 10n), de fet, en reconeix «l'aproximació nominal» però, en canvi, en rebutja «el sil·logisme que en deriva». Des del nostre punt de vista, com veurem tot seguit, considerem que existeixen algunes referències que

permeten parlar d'una picada d'ull a l'obra goethiana en termes paròdics però, per contra, no pensem que, en conjunt, puguem parlar de la novel·la com una paròdia del *Faust* de Goethe.

La recepció del mite de Faust a Catalunya es deu principalment a la tasca de traducció i de divulgació de Goethe en la literatura catalana realitzada per Joan Maragall, qui va fer el 1904 la primera traducció catalana de l'obra goethiana, *Faust: La Margarideta (escenes de la primera part del Faust)*. Tanmateix, com s'observa al títol, es tracta més aviat d'una selecció d'escenes que no pas d'una traducció completa, ja que Maragall va escollir només les escenes referides a la protagonista, obviant personatges i accions clau i, en conseqüència, va privar l'obra del sentit original per convertir-la en un exemple de novel·la sentimental. Malgrat que Josep Lleonart, el 1927, també va treballar en la traducció d'altres escenes de la primera part del *Faust*, no serà fins el 1938 que l'editorial Proa en publicarà la traducció íntegra, realitzada també per Lleonart, en una edició commemorativa del desè aniversari de la col·lecció «A Tot Vent».

El 1932, però, com hem indicat anteriorment, és l'any clau per a la difusió i reconeixement de l'obra de Goethe. En efecte, la societat i la cultura catalanes van voler rendir homenatge a la commemoració del centenari de la mort del poeta i filòsof amb tota una sèrie d'actes institucionals que van reunir les autoritats polítiques, socials, acadèmiques, literàries i culturals de l'època, i que volien posar de manifest que l'obra literària de Goethe tenia un vincle estret amb la literatura catalana. En definitiva, «s'erigeix Goethe en un model universal, font d'ensenyament i via de redreçament nacional» (Porta 2007: 193-194), raó per la qual no és estrany que Trabal prengué el mite literari de Faust com una via de degradació i ridiculització d'alguns dels trets que defineixen el Faust goethià, tal com havia fet també Serafi Pitarra l'any 1864 amb *Faust': Ressenya de la òpera que ab dit títol's representa ab extraordinari aplauso en lo Gran Teatro del Liceo*, una paròdia del mite de Faust en què el drama de l'experiència amorosa és convertit en una història vulgar.

Un dels elements que ens poden fer pensar en una relació entre l'obra de Trabal i la de Goethe és l'estructura de la novel·la. En efecte, hem de recordar que l'obra original és una obra de teatre que, en conjunt, està formada per dues parts. L'obra de Trabal també està articulada en dues parts, unides en aquest cas per

un «Entreacte», un terme del gènere teatral que, òbviament, pel gènere dins del qual s'insereix l'obra, hem de prendre amb un sentit irònic. Més encara, si tenim en compte, com hem apuntat en l'apartat dedicat a la metaficció, que l'autor fa servir aquest capítol per establir un parèntesi —un incís explícit— literal del procés de construcció de la novel·la com a ens de ficció.⁵²

Un altre dels elements que convé ressenyar és, com argumenta Porta (2007: 198), la tria del nom de la protagonista, Fausta. Ja sabem que el Faust original és un estudiós desesperat per la insuficiència del coneixement religiós, humà i científic que, finalment, decideix girar-se cap a la màgia per assolir el coneixement infinit:

Ai las!, he estudiat filosofia,
jurisprudència i medicina,
—també teologia, per desgràcia!—,
amb un afany minuciós i ardent.
I ací m'estic, pobre idiota!
Sóc tan savi com ho era abans,
em diuen metres, doctor fins i tot.
I fa ben bé deu anys que vaig
amunt i avall, d'ací d'allà,
arrossegant pel nas els meus alumnes...
I veig que res no es pot saber!
Això de poc no em crema el cor.
Sens dubte sóc més llest que tots els fatús,
doctes, mestres, escribes i frarots.
No em turmenta cap dubte, cap escrúpol,
ni tinc por de l'infern ni del dimoni...
No us penseu pas que sàpiga res bé,
no us penseu pas que pugua ensenyar res
que convertesca o que millore els homes.
No tinc tampoc diners ni béns,
ni honors ni glòries de món.

⁵² *Entr'acte* és també el nom d'un film francès del 1924, de clara vinculació dadaïsta i surrealista, escrit i dirigit per René Clair que va comptar amb la participació, per cert, de l'artista Francis Picabia, juntament amb el músic Erik Satie i Marcel Duchamp. El film es projectà el 28 de novembre de 1929 en la sessió Mirador (Iribarren 2012: 213).

7. *La ironia en* Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon

Ni un gos voldria viure així més temps!
M'he lliurat a la màgia per veure
si la boca, el poder de l'esperit
podien revelar-me algun misteri.
Que amb amarga suor no em calga més
reconèixer allò que no sé encara.
Que descobreisca les forces ocultes
que regeixen el curs de l'univers.
Vull veure els gèrmens de la creació
i no remenar més entre paraules (vv. 354-385)

La Fausta trabaliana, però, és tota una altra cosa. Tot i que inicialment la coneixem des de la perspectiva de Càrol, que la veu «com una imatge divina» (Trabal 1989: 19), una jove que, malgrat el pas dels anys Càrol reconeixerà com un ideal. Per això, quan l'observa al film del cinema, diu que «era ella, era la mateixa, era igual. Els anys no l'havien canviada, la mateixa dolçor als ulls, la mateixa alegria als llavis, el mateix somriure tota ella» (Trabal 1989: 126). Aquesta descripció coincideix també amb la que el Faust goethià fa de la seua estimada, Margarida, en veure-la per primer cop:

¿Què veig? Quina imatge celeste
es mostra en aquest espill màgic!
Oh amor, presta'm les ales més veloces
i guia'm fins al seu verger.
Ai, si no reste quiet ací,
si m'atrevesc a anar més prop,
la veig sols com en una boira!
La més bella imatge de dona!
¿Pot ser una dona tan bella?
¿Veig en aquest cos allargat
la quinta essència dels cels?
¿Es pot trobar això en la terra? (vv. 2.609-2.618)

I més encara, quan diu:

Pel cel, és bella, aquesta noia!
Mai no ho havia vist, això.
És tan honesta i virtuosa,
també una mica desdenyosa.
No oblidaré en tota ma vida
la galta clara, el llavi roig.
La forma d'abaixar els ulls
se m'ha gravat fondo en el cor;
la forma de tallar-me en sec,
això és una pura delícia (vv. 4.580-4.595)

Tanmateix, en l'obra de Trabal, és cert que «hi ha un contrast extraordinari entre la imatge creada per Càrol a partir de Fausta i la seva condició real, en la qual es basa la paròdia» (Porta 2007:198). Lluny de representar els ideals del Faust goethià, i encara menys els de Margarida, el narrador descriu Fausta des d'una perspectiva menys elevada. Fausta és una pagesa d'Ibòs que treballa de minyona a casa de la família de Càrol. A més, aquest plantejament s'accentua a través d'una descripció escatològica de l'ambient rural d'on prové la minyona que, malgrat «les vaques tornant als estables a ramats» o «aquella fetor de palla i de merda pertot arreu», experimenta «una alegria al cor de què feia temps no havia fruit» (Trabal 1989: 31).

El personatge que, pensem, justificaria la hipòtesi de la paròdia amb Goethe és Mefistòfil, el diable que, primer, convenç el protagonista perquè comprometa la seua ànima a canvi del coneixement infinit i l'eterna joventut, i, posteriorment, tempta contínuament Faust perquè el pacte siga violat i aquest pugua guanyar l'aposta. En l'obra, aquest diable és ridiculitzat amb el nom d'un vaixell, *Satanàs*, mitjà a través del qual Càrol també intenta assolir el seu desig de retrobar-se amb Fausta i que, finalment, acaba fracassant perquè aquest, horroritzat sobre el vaixell, decideix baixar i aferrar-se al recer de Maria, la seua esposa.

7.6.3. El pastitx de la novel·la romàntica

Si analitzem aquesta obra des del punt de vista del pastitx, en efecte podem llegir *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* com una imitació lúdica de la novel·la romàntica,

i més concretament, en el tractament del triangle amorós i de les conseqüències psicològiques que se'n deriven en els personatges-víctima d'aquesta circumstància, com en el cas anterior, el d'*Era una dona com les altres*. Parlem, al capdavant, com apunta Pinell (1983: 55), «de l'aventura d'un pobre home que descobria massa tard les joies de l'amor». Ara bé, més enllà de presentar-ho des d'una perspectiva dramàtica —que desemboca en una tragèdia per als personatges involucrats— Trabal utilitza la ironia, en aquest cas, per desmitificar els trets que caracteritzen el tòpic literari i, per contra, en presenta una mirada subversiva.

Un dels elements mitjançant els quals és possible observar una determinada posició davant les convencions del gènere és precisament la diferència de sexe del protagonista. Des del punt de vista de la tradició literària, les experiències amoroses dels homes fora de l'establiment social —del matrimoni— gaudien en el món occidental d'una acceptació major que les femenines, de manera que no representaven un tema central en la creació artística. En altres paraules, la tradició literària romàntica incidia a destacar la infidelitat femenina i generalment concentrada en l'etapa adolescent, dins d'una perspectiva misògina que tenia com a referent primer la temptació pecadora d'Eva i Adam en el paradís bíblic. Així, Eva devia haver estat sota el govern d'Adam i ell devia governar-la amb bon judici en tot moment, i no al contrari. En canvi, en aquest cas ja sabem que *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* està desenvolupada sobre el fracàs de l'experiència amorosa de H. Càrol Ferreres amb la minyona que serveix a casa seua, Fausta. D'entrada, el protagonista, professor de matemàtiques al Liceu Politècnic de Tharbes, se'ns presenta com un home infeliç i decebut de la seua vida matrimonial. Sorpren, a més, el caràcter humanitzat amb què se'ns presenta, després de la presumpta experiència sexual-carnal amb les prostitutes, la qual es transforma en una altra cosa ben diferent, pel fet que Càrol, en lloc de ser infidel a la seua esposa, la trobada amb les prostitutes té com a objectiu resoldre la situació lamentable en què viuen. Així, estem al davant d'un protagonista que «incapaç de besar les dents de Maria, que havia cercat l'alè de les noies esgarriades no pas per xuclar-lo, sinó per redimir-lo, havia resolt la seva vida com resolia una lliçó davant els seus alumnes» (Trabal 1989: 15). Per això, malgrat haver complert amb els preceptes socials establerts per al matrimoni —«el precepte evangèlic de la multiplicació» (Trabal 1989: 15)— i tenir també una esposa que, com hem vist, se-

gueix a la perfecció l'estereotip social assignat, Càrol se n'adona que aquest rol li ha fet perdre l'experiència amorosa passional que enyora, un fet que es planteja en un contrast entre joventut-amor passional/vellesa-amor matrimonial:

Càrol, en aquells moments, sentia que li deien que es feia vell, que era vell, que ell també hauria d'haver-se acostumat a mirar d'aquella manera. Però no podia. No podia sentir-se vell, perquè no ho era, i perquè si mirava la muller veia que ella tampoc no ho era, i no comprenia com Maria no sentia necessitat, com ell, de besar-lo fort, d'acostar-se-li sovint i acariciar-lo, d'embolicar-li els cabells per desembolicar-los-hi després amb voluptat, de mirar-lo com ell la mirava amb uns ulls plens de desigs, plens de febre, plens encara d'aquell mateix ímpetu que havia arribat a donar vida als seus fills (Trabal 1989: 18).

El conflicte es resol a través d'una experiència amorosa vulgar, que encentra el triangle amorós i que té com a protagonista la minyona. D'aquesta manera, forma part de la ironia el fet de proposar com a personatge femení ideal una dona útil, vulgar; una minyona. Tanmateix, i malgrat no seguir els esquemes tòpics del gènere, Càrol projecta en Fausta l'ideal típic de l'amant, amb la qual cosa sent que es troba al davant d'una «imatge divina, [...] l'encarnació de totes les seves il·lusions» (Trabal 1989: 19). Aquesta és la raó per la qual Càrol consuma el seu desig i, «incapaç de besar les dents de Maria, aixecant-se amb fúria, s'abraonà a les espatlles de la nova cambra i li féu un petó als llavis, buidant-los» (Trabal 1989: 19-20). Com apunta també Rosselló Bover (1989: 137), «ella representa un horitzó de felicitat, el recobriment de la il·lusió de viure. Emperò aquesta *febre* serà impossible d'aturar perquè l'ideal de Càrol és inaccessible i, per això, per la seva incapacitat de fer real el somni, al final serà vençut (íntegrat)».

Des d'aquest moment, i fins la fi de la primera part de la novel·la, es reprodueixen els escenaris típics del gènere romàntic, amb una afirmació de l'experiència amorosa adúltera entre ambdós amants, fins que «l'espant inicial» s'acaba convertint en «deliqui íntim» (Trabal 1989: 25). Tanmateix, com és habitual, el seny s'imposa, primer, amb la marxa de Fausta per casar-se amb el seu promès, Herodes. En aquest moment, «Càrol es revoltà a aquesta idea i no pogué aturar la seva vehemència. Li digué tot el que un home apassionat diu, sense pensar, quan

tem de perdre el que estima» (Trabal 1989: 26-27). L'absència de Fausta, però, és l'excusa perquè el lector pugui conèixer amb exactitud els orígens vulgars de la vida de la minyona, base de la desmitificació de l'estimada, com hem pogut observar en l'apartat dedicat a la paròdia. D'altra banda, però, aquesta separació accentua l'idil·li amorós de Càrol, basat en una desesperada exigència per recobrar aquella presència, la qual s'ha convertit en la raó de la seua vida:

No puc viure més temps en aquest infern. Ací ningú no m'estima, Fausta. Tothom em té avorrit. Tots tenen llur ideal, i jo, sense tu, em sento emmalaltir. Tots volen besar-me, però només tu saps endolcir els meus llavis. Et necessito. No podria viure una hora més sense saber que tornes, que véns prop meu. [...] Sé que no tinc dret a trencar el curs de la teva vida, però és que la teva vida em pertany, com et pertany la meua. Ni tu no seràs feliç casant-te amb un altre, ni jo no podré mai més ésser-ho sense tu a la meua vora. [...] No sé treballar, no sé viure, no sé ni pensar. Només una fúria tot el dia: tu, tu, tu, tu... (Trabal 1989: 39-40)

L'experiència amorosa que torna a resultar amb el retorn de Fausta, però, desemboca, com sabem, en el descobriment d'aquesta per part de la família de Càrol, un fet que es desenvolupa també des d'un tractament eminentment lúdic, ja que la troballa consisteix a sorprendre Càrol passejant Fausta «a coll-i-be pel voltant de la taula» del menjador (Trabal 1989: 55).

La segona desaparició de Fausta, arran d'aquest episodi, es resol en el moment en què Càrol desobeeix les indicacions de la seua esposa, la qual apel·la al manteniment de l'ordre social establert pel matrimoni, i cerca la seua estimada. La primera part de la novel·la es tanca, doncs, quan Càrol i Fausta es retroben clandestinament per consumir el desig sublim del seu amor impossible, en contra dels ideals socials que els envolten, reproduint l'esquema típic dels amants condemnats característics de la literatura amorosa. Ara bé, en aquest cas, l'ideal de l'explosió d'aquest amor romàntic contrasta inevitablement amb l'espai caricaturesc en el qual té lloc l'escena, base a partir de la qual es desenvolupa aquest pastitx: «Quan Càrol, l'endemà, acudí a la barberia, Fausta l'esperava amb els braços oberts. Un menjador ridícul, miserable, amb unes flors enormes de paper de les parets, fou la gàbia amo-

rosa de la parella malaurada». (Trabal 1989: 59). La construcció dels elements externs de l'escena romàntica també són vistos des d'una mirada irònica, com per exemple el temps i l'espai, ja que «Càrol no allargà l'escena sentimental: tenia encara el taxi a la porta i digué a Fausta que no podien comprometre la seva amiga. I, corrents, pujaren al cotxe, que els deixà en un hotel dels suburbis» (Trabal 1989: 59). La descripció dels amants, després de l'èxtasi amorós, també pot interpretar-se des d'aquest plantejament que subverteix els tòpics del gènere i, doncs, lluny de veure'ls idealment, sabem que «Fausta i Càrol no s'adonaren que el sol es ponia, perquè molt abans quedaren profundament adormits, nus, agafats l'un a l'altre, Càrol roncant a l'espatlla de Fausta, Fausta la boca badada, com morta, els peus morats, de panxa enlaire» (Trabal 1989: 60).

És interessant també ara recuperar l'«Entreacte» que separa ambdues parts de la novel·la i que ja hem tractat en l'apart de metaficció precisament pel caràcter desautomatitzador de la proposta, la qual cosa revela l'artifici literari i la condició de ficció de la novel·la. En aquest cas, l'anàlisi del capítol té a veure amb la proposta lúdica que estudiem i que, com molt bé apunta Pinell (1985: 35), més que «una transgressió, un dels seus habituals estirabots, per cridar l'atenció, expansionar la seva vena satírico-humorística, i mostrar-se desenganxat de la narració i dels personatges» es tracta d'un capítol «preciós i insubstituïble», del qual Trabal se serveix per assentar la proposta lúdica del gènere. A hores d'ara ja coneixem en què consisteix aquest «Entreacte» i quin és l'objectiu perseguit per l'autor que hi apareix. Volem centrar l'atenció ara en la proposta que li fa Calvet, l'amic amb qui es troba l'escriptor de la novel·la, i que, com podem comprovar tot seguit, se centra a accentuar el caràcter vulgar de la història, des d'on el mateix autor l'havia deixat, amb l'aparició de dos nous personatges, Patrici i Marc, amics de Càrol, que comenten frívolament l'escena del seu amic i la minyona quan reben una telefonada de Maria preguntant si el seu marit hi és amb ells. La història, doncs, segons Calvet, havia de seguir aquesta línia frívola i fer

que el Patrici busqués alguna història amb la dona de Càrol, i que aquest, amb aquesta excusa, demanés el divorci, i, una vegada divorciat, que es casés amb Fausta, ¿saps? I que una vegada casat amb la cambrera, aleshores descobrís que

el Pracerisses, perquè el Pracerisses pot fer-te un gran servei, pot ésser un dels principals personatges a la segona part, que el Pracerisses s'entén amb ella, vull dir amb la Fausta, ¿em comprens? I aleshores el final podria ésser, per exemple, alguna cosa espaterrant, ¿saps? Que el Càrol busqués una venjança original. Que no s'enfadés ni fes drama, no; que, per exemple, sabés que el Pracerisses no sap de nedar, et poso ara per cas, i que un dia el convidés a fer una passejada pel mar, i zas, quan aquell estigués distret, el clavés a l'aigua (Trabal 1989: 72-73).

La proposta de Calvet, doncs, passa per la continuïtat del drama romàntic desenvolupat en la primera part i l'accentuació de la vulgaritat dels personatges a partir d'un nou triangle amorós que inclou ara l'amic deslleial de Càrol. La novetat, en aquest cas, irònica, es focalitza en la «venjança original» que, d'una banda, accentua el rol adúlter de Fausta i, d'una altra, valida l'amor entre Càrol i la seua estimada, més enllà del desenllaç. En realitat, però, Trabal vol fer veure una altra cosa. Per al narrador extra-heterodiegètic d'aquest episodi, «Càrol i Fausta representen només externament la còmica parella del senyor i la cambrera. Ell els ha infós una mena d'amor que no té res a veure amb la banal aventura del vell verd i la cambrera fàcil: un amor tràgic. Per això es rebel·la interiorment quan es veu arrossegat a traïr la paradoxal grandesa d'aquell amor heroic, encarnat en figures de titelles» (Pinell 1983: 35). L'«Entreacte» és la instància perfecta mitjançant la qual Trabal explicita la condició ficcional de la novel·la, ja ho hem vist, però també dels seus personatges, configurats a partir dels trets definitoris del gènere romàntic. Però, com apunta Pinell (1985: 35), «Trabal no podia reconèixer com a seu un relat tan planer. Calia sotraguejar-lo d'alguna manera». Per això hem de prendre com a irònica la desesperació de l'autor de la novel·la quan assegura que «Ni el tema, ni les figures, ni el temps que li quedava per a ésser a temps al Premi Crexells no podien donar-li una mínima tranquil·litat a l'esperit per a lliurar-se a un esforç eficaç» (Trabal 1989: 65). Una afirmació que es pot posar en relació amb l'actitud que la crítica desfavorable tenia de l'autor i que, més endavant, el mateix Joan Oliver va ressenyar quan recordava el seu amic en el retrat dedicat al seu amic i publicat a la revista *Serra d'Or* el 1968: «En Trabal escrivia les novel·les a raig, a tota màquina, sense refer ni corregir quasi res, en unes setmanes; la seva sola pretensió era de contar històries divertides o sorpre-

nents. L'únic prejudici que potser el condicionava era el de l'originalitat» (Oliver 1999a: 15). Aquesta «originalitat», ara, es planteja des d'una altra via que té en compte la imitació lúdica del gènere romàntic i que, més exactament, desembocarà en la constatació de l'impossible entre Càrol i Fausta, novament des d'una perspectiva irònica, primer per la separació que imposen els defensors de la moral i, més tard, per la declarada senectut de Càrol. D'aquesta manera,

A aquells qui pontificaven declarant que Trabal no sabia com acabar les novel·les, ell els respon demostrant-los que ha sabut triar una conclusió entre tres de diverses: la que ell mateix havia emprès, la que li proposava En Calvet i la tercera, que és la que retingué com a bona. Als qui l'acusaven d'integrar a les seves novel·les allò que els amics li suggerien, respon amb l'explícit refús dels consells d'En Calvet (Pinell 1983: 36).

Un dels elements que ajuda a desenvolupar aquest caràcter irònic de la novel·la romàntica és el tractament de la moral catòlica imperant, que ha estat present en la primera part a través de la figura de Maria, i que ara es tornarà un element caricaturitzat. És per això que, en iniciar-se la segona part, sabem que Fausta s'ha enclaustrat en un convent de monges. El contrast entre l'amor passional i la tendència moralitzadora a la qual són constantment sotmesos els amants adúlter es resol de la manera més directa internant la minyona al convent de *Las Pasturadoras*, «un edifici enorme, alt, ample, d'una severa austeritat de línies»; en definitiva, una «mansió de pau» (Trabal 1989: 87) que, tanmateix, es convertirà en un espai infernal per a Càrol. Així, la lluita contra les convencions socials —ara, a més, morals— entre Càrol i la monja superiora desembocaran en una escena ridícula que convertiran «el diable» de l'amor carnal, representat per Càrol, en una figura grotesca:

Càrol, per terra, semblava una bèstia domèstica, un gos falder, una tortuga de cap per avall, un ninot de Babel espantant els ocells al mig d'un camp de liris... No es recordà com, però Càrol es trobà a l'altra banda del reixat, fora la portalada, rebregat, estripat, un cordó de la sabata mig tret, i el barret de sis passes, al mig de l'avinguda, servint de mingo a les rodes dels automòbils... (Trabal 1989: 93).

L'altra escena en què Trabal fa palesa una visió irònica de la moral religiosa és el discurs que mossèn Jonàs manté amb Càrol, després que l'esposa d'aquest haja parlat amb ell, en un intent per guiar espiritualment Càrol en el seu propòsit per seguir Fausta i abandonar la llar familiar. Ara bé, com podem observar, en lloc de ser un discurs moralitzador, com hom esperaria, «Trabal introdueix, a través del sermó de mossèn Jonàs, una sàtira de la moral catòlica imperant, caracteritzada per la hipocresia» (Porta 2007: 201). El capellà, en lloc de convèncer Càrol perquè es penedisca del pecat que comet en estimar Fausta i ser infidel a la seua esposa, es preocupa únicament de l'escàndol que aquesta situació pot comportar, del trencament de la imatge de «família virtuosa». Per això, recomana a Càrol que siga més discret: «Jo sóc un clergue modern, liberal; res no m'espanta, senyor Càrol, sinó el pecat d'escàndol. “Pecat amagat, pecat perdonat”, recordi aquesta sentència, i vostè ha semblat desconèixer-la» (Trabal 1989: 100).

El desenllaç, però, lluny de desenvolupar-se en contra d'aquesta adversitat moralitzadora, tal com ocorre en les obres del gènere, ve condicionat pel pas del temps. La relació amorosa entre Càrol i Fausta es desfà en el moment que aquest accepta que

Cara a cara amb el temps, el temps vencia. El temps ens guanya sempre. És més fort que nosaltres. I fou més fort que Càrol, el qual el temps arribà a atuir materialment. Any darrera any, Càrol anà perdent aquell ímpetu que el feia fàcilment excitable i el féu tombar cap a la maduresa insensiblement. Aquell home jove que semblava eixir en aquell temps de l'aparició de Fausta en la seva vida, s'havia anat arraulint sense gosar piular tant. No se sentia vell, conservava el domini sobre les seves facultats, però ja no es rebel·lava contra la realitat, contra la quotidianitat. S'acostumà a acceptar la vida tal com era (Trabal 1989: 115).

Per això, el redescobriments de Fausta des de la pantalla de cinema vestida de monja en un film tan poc romàntic sobre la plantació, recol·lecció i envàs de la *hierba mate* a Iquique, accentua més si cal —i, doncs, caricaturitza— el sentit d'ideal amorós en Càrol. Abans, hem anat assistint als «síntomes de decadència» (Trabal 1989: 121) que ja s'operen en Càrol, el qual mira obsessivament totes les

noies. L'ús de les tècniques cinematogràfiques, en *Trabal*, com ja havia demostrat a *L'home que es va perdre* i *Quo vadis, Sánchez?* (Iribarren 2012), es torna un mitjà de desautomatització de la novel·la com a ficció que, en aquest cas, a més, és un límit per a la realització completa de l'experiència amorosa. Mentrestant, la imatge d'aquella «família virtuosa» reclamada per mossèn Jonàs, pràcticament s'ha esvaït: Lluïsa s'ha promès i Clara «havia dubtat si fer-se monja, si vestir sants, si dedicar-se a treballar en alguna oficina. Finalment es deixà emportar per una moda importada: s'allistà a l'organització filantròpica de l'Exèrcit de Salvació» (Trabal 1989: 122). Pel que fa a Elvira, desapareguda al llarg de molts capítols, sabem que acaba treballant «en un *caveau* de mala fama on la gran família habitual només eren mariners i soldats», on el seu mateix pare la descobreix com «un exemplar espitregat, vestida de parracs, una pipa d'home als llavis fent la bèstia» (Trabal 1989: 123-124). Per això, el narrador, en descriure el desig del protagonista per cercar un viatge i retrobar-se amb Fausta, adverteix que «Càrol, si no hagués estat en aquells moments tan adeletrat, hauria pogut adonar-se que la seva joventut qui sap on era»; en canvi, en adonar-se que, en primera instància, aquest viatge no és factible, advertim que «aquell cop li sotraguejà tot l'organisme. D'un segon envellí una pila d'anys» (Trabal 1989: 130). El contrast entre el desig de l'amor passional i la consecució de la vellesa, pel pas del temps, ara és més acusat, en la mesura que Fausta s'ha idealitzat per complet, a través de la pantalla. Tanmateix, Càrol persisteix en aquest ideal i aconsegueix un viatge en vaixell per viatjar a Iquique; per aquesta raó, es jubila «amb la mateixa impressió amb què un pensionat deixa l'internat on queda la joventut enterrada» (Trabal 1989: 136) i, finalment, amb l'excusa d'una conferència, abandona la família.

El dia de la sortida del vaixell, el *Satanàs*, Càrol s'hi enfila decidit i, lluny de ser una estona agradable, comença a experimentar símptomes de la seua vellesa: tremolor de cames, mareig, suor freda, palpitations al cor... Recorda, a més, que «feia un parell de mesos havia tingut una ombra d'atac d'artrisme» (Trabal 1989: 137). L'esglai continuat de la sirena advertint la marxa imminent del vaixell i, decididament, una caiguda que li provoca un tall sagnant a la cama són motius suficients perquè cride el nom de la seua esposa i «abandonant-se la cama, els dits bruts de sang, i els braços enlaire, féu senyals esparveradors a la banda de l'escala tot precipitant-s'hi amb vertigen» (Trabal 1989: 140). L'heroïcitat amb què, de manera cons-

7. La ironia en *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*

tant, defensa l'amor de Fausta contra totes les convencions socials i morals al llarg de la novel·la, es desfà per complet. Ara, «tot sol, sense les maletes, sense la gorra, sense la cartera de viatge, contemplà el vaixell com s'allunyava, el vaixell que l'havia aterrit, sense pena ni glòria». Quan es retroba amb la seua esposa, conclou: «m'he fet vell, Maria. Ja no serveixo» (Trabal 1989: 141).

Neus Real (2003, 2007) ha insistit a veure *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* com una «reelaboració humorística del mite de Faust» (Real 2003: 839; 2007: 243); posteriorment, Roser Porta (2007) hi ha fet veure, a més, «una conclusió [...] prou amarga» (Porta 2007: 199), fet que contrastaria amb l'expressió humorística del mite goethià. Tanmateix, pensem que ambdues propostes, a més de ser contradictòries perquè barregen dos conceptes completament diferents, com són l'humor i la ironia, impedeixen la interpretació de l'obra com un autèntic pastitx de la novel·la romàntica. El mite fàustic, com sabem, es resol a través d'un desig d'autoconeixement i d'eterna joventut gràcies al desig de l'heroi concedit per Mefistòfil, el dimoni que, juntament amb Margarida, forma part del triangle argumental. En aquest cas, però, el desig de joventut de Càrol es tracta només d'una il·lusió, d'un mecanisme irònic d'identitat que s'«atura fatalment pel pes insuperable de la pròpia senectut» (Pinell 1983: 88). Si Fausta, símbol de l'amor passional, s'acaba convertint en una monja, paradigma de castedat i obediència, Càrol, que ha fugit constantment de les convencions socials i morals que el concebien com un «professor de matemàtiques, ben considerat, distingit, apreciat per tota la ciutat» (Trabal 1989: 89) i, a més, com a pare i puntal de la família, a través de la imatge del bust encarregat pel Liceu Politècnic del capítol «Final» de la novel·la, deixa de ser l'heroi per a convertir-se en «una figura decorativa; [...] un monument a la joventut, un símbol, una peça de luxe» (Trabal 1989: 144). La imatge, lluny de ser amarga, esdevé ridícula. La persecució d'aquest ideal romàntic expressat per la literatura és, al capdavall, un fracàs i només aconsegueix una història còmica, una història pròpia d'un «món imaginari» (Trabal 1989: 147):

¿Per què no se n'havia adonat abans? ¿Per què no s'havia afanyat a fer, a preparar, durant el seu pas per aquest món, alguna cosa que l'hagués fet perdurable?
¿Per què no havia pagat la seva contribució a temps, i ara no hauria de viure

aquells darrers anys amb la sensació que vivia a fora de la llei, que vivia de caritat, que vivia fent més aviat nosa, és a dir, no nosa, pitjor: enmig d'una universal indiferència? Pensava: si ara et mors, ni els cucs no se n'adonaran, i el meu cosjaurà sencer potser tota una eternitat; ningú no el descobrirà, ningú no s'hi interessarà, tothom passarà de llarg. I, així que tingué aquesta idea de la mort, ja no pogué abandonar-la [...] (Trabal 1989: 146).

Novament, lluny de constituir-se en un exemple, Trabal ha construït un protagonista masculí que, confiat de la seua interpretació personal del món, defuig els consells de la societat que l'envolta i, quan comença a fer-se vell, no se'n sent, i descobreix la flama de l'amor, una realitat que desconeixia a causa del seu matrimoni productiu però avorrit amb Maria. El coneixement de Fausta es tradueix, doncs, en un redescobriment personal envers un tipus d'amor adúlter conformat a partir dels trets desenvolupats per la tradició literària. Tanmateix, lluny de donar-li un toc seriós, Trabal opta per la ironia com a mitjà de distanciament del conflicte, raó per la qual, la intervenció moral en aquesta experiència amorosa es resol d'una manera còmica —en ocasions, fins i tot satírica— i inesperada, a través d'una negació de la lluita de l'home contra el pas del temps.

8. La ironia en *Vals*

8.1. *Introducció*

El diumenge 20 de desembre de 1936, a la portada de *La Publicitat*, apareix publicada una notícia al voltant dels premis literaris de la Generalitat de Catalunya. Concretament, la nota de premsa fa referència als veredictes dels premis Iglésias de teatre concedit a Xavier Benguerel, i del Crexells de novel·la, atorgat a la millor obra de narrativa en català publicada l'any anterior. La guardonada era *Vals*, de Francesc Trabal. La novel·la s'havia publicat dins la col·lecció *La Mirada*, en aquell moment en mans d'Edicions Proa per raons econòmiques. La notícia que, a més, incloïa una fotografia d'ambdós escriptors amb els noms intercanviats, apuntava que «per tres vots, ha resultat guanyadora la novel·la *Vals*, de Francesc Trabal, contra dos que n'ha obtingut *Adam i Eva*, de Joan Santa-Maria» (1936a: 1). El jurat estava format per Aurora Bertrana, Maria Teresa Vernet, Ernest Martínez Ferrando, Salvador Espriu i Rafael Tasis. La notícia també va arribar a la redacció de *La Veu de Catalunya*, amb una nota més extensa i crítica amb la guerra, la qual «ha posat sordina» a les especulacions i els comentaris previs a l'anunci del guanyador. Tanmateix, seguia la nota, «els premis literaris [...] rutllen amb perfecta normalitat, com adés. [...] El raig alegre i viu de la literatura d'un poble no s'ha d'estrancar mai» (1936b: 1). La pàgina següent estava dedicada a reportar precisament el veredictes dels premis de la Generalitat catalana d'aquell any, entre els quals hi figurava el Crexells de *Vals*, del «notable escriptor» Francesc Trabal (1936c: 2). La notícia descrivia el sabadellenc com «l'home que s'ha fet remarcar pel seu humor i fina ironia» i apuntava que, amb el lliurament del premi, «consolida oficialment el seu nom» (1936c: 2). Tot i que el

premi Crexells havia estat instituït el 1928 per l'Ateneu Barcelonès, la Generalitat se'n féu càrrec a partir de 1932, moment en què hi afegí dos premis més, el Joaquim Folguera de poesia (concedit aquell any al *Bestiari* de Joan Oliver) i l'Ignasi Iglésias de teatre. En la reproducció de l'acta d'adjudicació s'observa que en la primera votació, Trabal empata en cinc vots amb Joan Santamaria i Joan Puig i Ferrer, un resultat que es repeteix també en la segona votació. A partir de la tercera votació, el desempat es resol en cinc vots per a *Vals*, i quatre per a les altres dues obres, fins que en la quarta votació, *La farsa i la quimera* de Puig i Ferrer aconsegueix un vot; i a l'eliminació final, Trabal aconsegueix tres vots, un més que Joan Santamaria (1936c: 2).

El Crexells fou certament un premi anhelat per Francesc Trabal. L'apunt de *La Publicitat* adverteix que «des de la fundació del Premi Crexells, Trabal hi ha concorregut amb una novel·la gairebé cada any» (1936a: 1). D'altra banda, *La Veu de Catalunya*, dins la notícia sobre la concessió dels guardons, entre la bibliografia de l'escriptor sabadellenc, anota un «Drama del Premi Crexells 1933», en realitat un projecte de novel·la en què es recollia «la preocupació dels novel·listes catalans de l'època per aquest premi» (Porta 2007: 200, 222*n*) i que, a ulls de Pinell (1983: 55), «preanunciava una sàtira, que hauria pogut ésser interessant, però que li hauria tancat per sempre les portes del premi tan sospirat». A més, la relació del Grup de Sabadell amb aquest premi no era nova. Com hem dit adés, Francesc Trabal hi concorregué diverses vegades, des del 1928. Armand Obiols n'havia estat membre del jurat el 1933 i el mateix Trabal ho fou de l'Ignasi Iglésias en la convocatòria de 1934.

Més enllà del valor literari de les obres premiades, la concessió del premi a *Vals* de Francesc Trabal representa la consagració d'una llarga activitat literària i, a més, coincidí amb el protagonisme que assolí en el nou context de guerra i revolució des del 1936; un protagonisme que, com apunta el mateix Oliver, fou provocat en gran mesura «perquè els qui havien d'ocupar el lloc amb molta més autoritat es negaven a acceptar un càrrec massa engatjat» (Febrés 1984: 88). Aquest és el moment de l'aparició d'institucions com l'Agrupació d'Escriptors Catalans, antecedent de la Institució de les Lletres Catalanes, fundada un any després, el 1937, amb Trabal com a secretari (Campillo 2006, 2011). Aquesta institució estava vinculada sindicalment a la UGT, i fou presidida per Joan Oliver. Mentre va durar, organitzà el Servei de Bi-

biblioteques al Front, que facilitava lectures als combatents i, a més, era l'organisme encarregat de buscar ajuts a l'estranger per als escriptors.

El compromís intel·lectual del Grup de Sabadell queda d'alguna manera representat, per exemple, en el discurs radiat que el mateix Trabal va oferir en concedir-se-li el premi Crexells, un guardó que l'escriptor va dedicar a Sabadell, la ciutat en i contra la qual s'havia forjat. Trabal hi reivindicava el nou estatus de l'escriptor al costat de la revolució política antifeixista de Catalunya:

Fins ara sotmesos a un règim d'opressió intel·lectual, menyspreats per l'aristocràcia, ignorats per la burgesia, fent nosa als polítics, amordassats per tota mena de censura, no havíem pogut aspirar mai a dir amb llibertat el que volíem si aspiràvem a tenir èxit. Per viure calia que ens enroléssim en deu mil oficis menys el d'escriptor català. Viure com escriptor català era fins ara una quimera. La revolució precisament ens obria les portes i ara podem aspirar a viure honoradament d'aquesta única activitat, del nostre treball, escrivint [...]. Estem, per tant, no al costat de la revolució sinó amb i en la revolució (Benaül 1991: 101).⁵³

Més tard, Trabal, Oliver i Benguerel donaren l'import dels premis a la caixa de socors per als escriptors catalans malalts o en situació angoixosa (Benaül 1991: 98).

Per una altra banda, la crítica literària, a diferència del que hem vist fins ara, també va veure amb bons ulls la proposta trabaliana desenvolupada en *Vals*, un tant allunyada aparentment de la subversió característica de les anteriors novel·les. Per exemple, Joan Teixidor (1936: 2), en una ressenya publicada a *La Publicitat*, reconeixia la qualitat del sabadellenc per damunt d'algunes crítiques que el seu caràcter havia provocat en ocasions anteriors i afirmava: «No puc revenir del meu astorament cada vegada que em decanto a considerar que una obra com *Vals*, de Francesc Trabal, [...] només obtingués un sol vot en la primera votació per a l'atorgament del Premi Crexells 1934». Més encara, considerava que «no crec que s'hagi judicat l'obra literària de Trabal d'una manera amatent. Jo el posaria en una llista dels quatre o cinc novel·listes més considerables de la Catalunya d'aquest darrer temps. Contràriament,

⁵³ El subratllat és de l'autor.

se'l té per un faceciós, un home d'enginy i que no passa gaire d'ací» (Teixidor 1936: 2). Així, Teixidor tractava de resoldre el conflicte entre l'opinió i la trajectòria literària de Trabal des de les «condicions accidentades» a través de les quals hom creia que Trabal «escriu un llibre només per a divertir-se». Així, la proposta de Teixidor passava per indagar l'estil trabalià, literalment, «examinar totes les troballes que aquest procediment estilístic motiva», per exemple, els contrastos provocats entre l'aparent realisme de la narració i la inclusió d'expressions que trenquen aquest ordre del món i, a més, aporten una mirada fins i tot poètica, com ocorre en *Judita* (Teixidor 1936: 2). Per això, *Vals* devia ser llegida des d'aquesta mateixa perspectiva: «El jove Zeni és, en els començaments, un personatge triomfal, sense tara, d'herois de llegenda, i quan ja t'has habituat a aquesta idea, se't desfà i resta només com una desferra, com una torre enrunada, i aquella mateixa lògica que explica totes les desgràcies t'explica aquesta, i no et sents [...] gaire sorprès del desenllaç» (Teixidor 1936: 2). En definitiva, a ulls de Teixidor, estàvem al davant d'una «obra personalíssima i ponderada», dins la qual *Vals* era un dels punts àlgids d'«aquest camí de maduresa» (Teixidor 1936: 2).

L'escriptor Josep Maria Francès també va dedicar una crítica extensa a *Vals*, la novel·la d'un «personalíssim escriptor» amb què, reconeixia, «s'ha superat ell mateix. Ha batut els seus propis rècords» (Francès 1936: *s.p.*). Així, en contraposició als escriptors condicionats únicament per la forma de l'expressió, i no tant pel fons de l'argument, Francès destaca *Vals*, com una novel·la que assoleix «els objectius de l'autor, per dins i per fora, en l'objectiu i el subjectiu, en la forma i en el fons» (Francès 1936: *s.p.*). L'explicació minuciosa de cadascun dels cinc capítols de la novel·la es resol en una valoració molt positiva, basada en l'observació del seguit de relacions amoroses frustrades de Zeni fins al fatal desenllaç.

Per una altra banda, Ramon Esquerra, a *La Ven de Catalunya* de l'1 de maig de 1936, també elogiava el paper de Trabal en *Vals* enfront de «la manca de qualitat, del provincianisme de la nostra novel·la contemporània». En efecte, Esquerra es queixava de l'actitud de la majoria dels escriptors de l'època, els quals

viuen obsessionats per uns vagues records literaris, fan “pastiche” i es giren d'esquena al món que els ofereix ara la nostra terra. Quan es decideixen a fer

novel·la agafen uns temes que sovint volen tenir categoria de símbols i són solament carrinclons. La manera de contar les històries és pedant i enravenada i sobretot acusa en moltes de les obres una gran incultura i un absolut autocontrol en el novel·lista (Esquerra 1936: 8).

Aquesta manca de «categoria i esperit europeus», però, era salvada per una novel·la que «ens fa ésser optimistes»; parlava de *Vals*, «l'obra resultant d'una lluita amb la tècnica que permet de considerar el seu autor com un dels narradors més personals i més vivents de la literatura catalana del nostre temps» (Esquerra 1936: 8). El crític, doncs, destacava, entre d'altres elogis, la versemblança de Zeni, construït a partir de «la societat nostra actual» i l'encert de constituir-lo dins del conflicte moral en què es basa la novel·la, punt d'inflexió de la transformació que s'opera en el protagonista: «Trabal emprèn la tasca més difícil d'explicar-nos la formació de l'heroi i el descobriment de les seves qualitats, i sobretot el seu fracàs moral, la seva desfeta. Zeni acaba abusant del seu poder, víctima d'una manca de voluntat per a reaccionar» (Esquerra 1936: 8). Tot plegat, convertia *Vals* en una novel·la plena d'un «interès que no ens havia produït cap altra novel·la catalana dels darrers temps, i creiem que té una qualitat de cosa europea que el posa en un lloc potser únic dins de la nostra novel·lística» (Esquerra 1936: 8).

Finalment, Lluís Montanyà també va dedicar una ressenya a la revista *Mirador* del 7 de gener de 1937 amb motiu del Crexells. Ja des de l'inici apuntava que estàvem al davant d'un dels escriptors catalans «que es prenen les coses més seriosament», precisament perquè «pretenia d'erigir l'humorisme en doctrina literària i gairebé en una ètica, i convertir la ironia en un pur instint compensador» (Montanyà 1937: 5). El crític veia en *Vals* un «atur en el camí», això és, un canvi de perspectiva respecte de les novel·les anteriors: «El *Trabal* de les novel·les anteriors es mofa de les essències de les coses. [...] Avui, *Trabal* [...] sembla una mica cansat d'aquella posició ultrancera i, com he dit, perillosa. [...] En el seu llibre *Vals*, obra plena i reeixida, *Trabal* adopta la posició, d'una solidesa absoluta, de l'humorista que escriu novel·les no humorístiques». Tot plegat, convertia aquesta nova proposta en «la millor novel·la d'aquest escriptor i una de les poques que compten en la literatura catalana». Montanyà hi veia, a més del que ja havien ressenyat altres, «una novel·la perfecta i sense falles» (Montanyà 1937: 5).

Més endavant, Jordi Pinell (1983: 39), en parlar de *Vals*, també hi veia aquesta novetat que, per a l'estudiós, ja s'observava en les novel·les anteriors: «El llibre està ple d'encerts, ple de recursos de gran originalitat, que confirmen la riquesa de la fantasia narrativa de l'autor [...] aquí posada a l'extrema prova». L'única circumstància nova, doncs, seria que «calia de totes passades avenir-se amb les normes de la discreció i sotmetre's a les convencions d'allò que hom considerava “una novel·la”». També Carme Arnau, dins del seu *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*, dedica un espai a parlar de *Vals*, «culminació de la narrativa de Francesc Trabal, i una fita de la novel·la catalana d'aquesta època» (1987: 140) i, alhora, la defineix com una fidel «representació d'una època, tant pel món reproduït com pel llenguatge emprat» (1987: 141).

Vals fou, juntament amb *Judita*, una de les novel·les traduïdes durant l'exili de l'escriptor sabadellenc a Xile. L'obra va tenir també una recepció positiva per part del cercle literari xilè, el qual va saber veure amb encert la innovació proposada per Trabal. En l'edició de *El Mercurio* del 19 d'agost de 1945, el reconegut crític xilè Hernán Díaz Arrieta, conegut amb el pseudònim Alone, va dedicar una petita nota a *Vals*, «novela de análisis y acción, apretada, cerrada, por momentos un poco ahogadora a fuerza de tanta densidad sin horizonte ni reposo, pero que interesa y va tomando cada vez más ánimo, hasta el fin» (Alone 1945: 3). El xilè en destacava precisament els trets més renovadors —l'estructura, el ritme, la construcció dels personatges— que, al capdavant, captivaven el lector i convertien la novel·la gairebé en un joc:

Se diría que los personajes no tienen tiempo de levantar la cara y apenas respiran, ocupados en amar, en sufrir, en desesperarse. Las frases corren una cabalgata rápida, como si las llevara el viento. Su carrera es pareja, pero saltan, a menudo, sobre abismos, no hacen transiciones y hay que suponer los nexos invisibles. Otras se derraman a todo lo ancho del camino y van con una plenitud de río colmado. Todo es lo habitual y parece distinto, por el tono, por la luz, por los inesperados cortes y la dirección sorprendente de las ideas. La corriente general no se aparta de los cánones ni los tipos difieren mucho de lo conocido, pero los detalles son imprevistos y las reacciones particulares desconciertan. Este señor ha entrado sin saludar. En verdad, no era necesario. El otro cortó la

charla en mitad de un período y toda la gente quedó en suspenso. Ahora es el hábito. Diríase por momentos que al autor le falta tiempo y espacio, y abrevia al máximum. Otras veces le sobran y desmenuza y vuelve a desmenuzar (Alone 1945: 3).

L'escriptora i periodista xilena d'origen croat Josefa Alvina Turina, més coneguda com a Pepita Turina, també va dedicar unes paraules a ressenyar la traducció castellana de *Vals*. La nota crítica es publicà al diari xilè *La Opinión* del 23 de setembre de 1945, amb el títol «Una vuelta de vals alrededor de una novela». L'article es converteix, ja des de l'inici, en un elogi constant: «Este año, habiendo leído mucho, literatura chilena y extranjera, grandes maestros y obligaciones de grupo, lecturas formadas y búsquedas ansiosas, ninguna de mis lecturas de 1945 me había sido tan enormemente agradable como este libro de Frances (sic) Trabal: *VALS*» (Turina 1945: 11). Turina sabia veure ben encertadament el joc arriscat de Trabal en la tria del títol i també en el tractament de la història, la qual, més enllà de «los gastados recursos de las viejas novelas sentimentales», pretenia «desmoronar creencias» (Turina 1945: 11). D'aquesta manera, identificava el valor de transgressió de l'obra de Trabal i, a més, la reconeixia com una proposta connectada amb la modernitat característica d'altres literatures de sòlida tradició, com el francès o l'anglès.⁵⁴

Abans d'endinsar-nos, com és habitual, en l'anàlisi dels components irònics que hi trobem, convé revisar quin és l'argument de la novel·la. *Vals* narra la història de Zeni, un adolescent de la burgesia que, a pesar de la seua joventut, és admirat —i envejat— entre els cercles adults per la seua maduresa i, alhora, perquè posseeix un magnetisme particular per a les dones. Aquesta atracció serà, al capdavant, el tret que marcarà el desenvolupament de la novel·la, el qual s'inicia en el moment que coneix Teresa, una noia més gran que ell. Gràcies a Teresa, Zeni descobreix l'amor i la sensualitat, i també sabrà de l'existència de Raya, una jove d'una

⁵⁴ La traducció d'aquesta novel·la de Trabal a l'anglès, *Waltz* (2013), va motivar una ressenya crítica molt positiva al diari *The Wall Street Journal* P1 de novembre de 2013 per l'escriptor anglès Sam Munson. Comença dient: «The first efforts of a junior-grade Casanova are comic even when they are tragic. *Waltz* —a 1935 work of Francesc Trabal, a Catalan writer long neglected in English— takes up than double theme with warm and bitter humor», Muson explica l'argument de la novel·la, «simple and rich» i qualifica la prosa trabaliana com «deft [and] exclamatory». Podeu llegir la ressenya completa a: <http://www.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304069604579153372112110700>.

bellesa també destacada. Tanmateix, Zeni ha de marxar a Viena per motius laborals del seu pare i Teresa li demana que li porte un vals com a regal. Quan Zeni torna amb un disc d'un vals dels tzigans Ràcz Béla, s'assabenta que Teresa ha marxat, la qual cosa l'afecta molt negativament. A partir d'aquest moment, s'aniran succeint una sèrie de joves que intentaran seduir Zeni: Neva, Irma, Ursulina, Mizzi, Mariana, Angelina, Joana, Clara, Roser, Pilar... Per sobre d'aquestes, però, en destaquen dues: la primera, com hem dit, Raya, a qui coneixerà personalment en la part central de la novel·la i amb qui iniciarà una vertadera experiència romàntica febrosa que es trunca, en primer lloc, quan Raya emmalalteix i, més tard, quan Zeni ha de marxar perquè rep l'ordre d'anar al front. Tanmateix, aquesta distància inicia una relació epistolar també intensa que s'interromp quan Raya decideix no tornar a veure'l més. Després d'aquest impacte intens però breu, Zeni es refugia principalment en Otilia, la seua cosina i la segona noia destacable de la història, amb qui inicia una relació cordial després que s'haja produït la mort de la mare d'aquesta, la tia Silda, i el seu marit, el senyor Agustí, haja decidit continuar el seu idil·li amb la minyona, Cèlia. Zeni, doncs, manté una relació especial amb la seua cosina, però també amb altres noies, amb les quals intercanvia cartes, besos i carícies, fins que Víctor li descobreix la dimensió sexual, un fet que quasi coincideix amb la mort de Raya. En aquest instant, Zeni embogeix, manté relacions sexuals, primer amb Elvira i més endavant amb la seua cosina i, finalment, fuig de l'entorn social que, ara, en lloc d'admirar-lo, el rebutja com una autèntica bèstia.

Passem, ara sí, a l'anàlisi dels diferents mecanismes irònics presents en *Vals*, això és, els diferents tipus d'ironies textuais, la metaficció, i finalment, les relacions hipertextuais.

8.2. *Les ironies textuals*8.2.1. *Les ironies verbals*

a) La frase contradictòria

Un dels mecanismes mitjançant els quals és possible localitzar la ironia verbal és, ja ho sabem, l'oxímoron. Trobem un exemple quan, a la marxa al front de Zeni, el narrador descriu la marxa militar com un «so mut» (Trabal 1998*b*: 182); i, més endavant, quan l'acomiadament dels soldats amb la gent és descrit com una «veu muda» (Trabal 1998*b*: 185).

L'antítesi és també un recurs a través del qual hom pot expressar una contraposició que pot esdevenir irònica. Per exemple, trobem un exemple quan Raya es queixa a Zeni per la seua actitud davant el dolor que sent i diu: «com et reies de tota jo, de tota la meua angúnia!» (Trabal 1998*b*: 161). En aquest cas, s'estableix un contrast entre l'emoció de l'angúnia, més aviat trista, i el riure, símbol de l'alegria, una sensació completament contrària. Trobem un altre exemple quan Zeni expressa a Raya: «Com més em semblarà que no m'estimes, més jo hauré d'estimar-te» (Trabal 1998*b*: 175), en què s'estableix una proporcionalitat inversa —oposada— en l'estima entre ambdós amants; i també quan el mateix Zeni apunta que «[t]ota la meua vida és aquest riure teu de quan, cada dia, mig tombes el cap com volent renyar-me d'estimar-te massa!» (Trabal 1998*b*: 175). Ara, la contraposició es basa en la consideració de l'excés d'estima com una falta susceptible de ser castigada. També hem de veure com a antitètic el contrast que s'opera entre la descripció de la caserna militar on es concentren els soldats que marxen i, per contra, la situació tendra que els hi provoca: «[a]quella caserna fastigosa, bruta, pudent, fosca, miserable, recollia en aquells moments un miler de mirades amoroses: cada soldat, en passar la porta que donava a l'exterior, girava la vista com dolent-se d'abandonar-la, com si tots deixessin allí el millor record de llur existència» (Trabal 1998*b*: 182).

D'altra banda, hem localitzat una antífrasi quan Silda i el seu marit Agustí estan conversant sobre la idoneïtat de realitzar alguna activitat en període de vacan-

ces d'estiu. L'Agustí reflexiona i diu: «—Això és com aquell savi de Dr. Vancells, que, encara no tip de donar classe tot l'any, quan ve aquí només pensa a organitzar comèdies, i concerts, i certàmens literaris!—Oh, i—pensava l'Agustí—hauràs d'advertir el Zeni que no es deixi enganyar per aquell ximple» (Trabal 1998*b*: 42). El contrast, en aquesta oportunitat, es planteja irònicament a partir del sentit contrari de l'adjectiu «savi» associat al Dr. Vancells, ja que tot seguit (i ara sí, en un sentit literal), el qualifica de «ximple».

La paradoxa és també un mecanisme que permet explicitar la incoherència i la contradicció, però en aquest cas, d'abast més ampli que el de l'oxímoron, perquè afecta la frase o un text més extens. Trobem un exemple en la narració del bes que Teresa fa a Zeni, el qual és descrit des de dos termes que són contraris: com un acte de «voluptat» i com un «instant espantós» (Trabal 1998*b*: 37).

Troblem un altre exemple en la consideració que Zeni fa del grup d'amics del seu cosí Ricard, «una colla que, el millor, és a per tenir-lo a cent quilòmetres de distància» (Trabal 1998*b*: 62). El contrast, ara, es planteja entre la selecció del concepte “el millor de la colla” i el fet d'allunyar-se'n el més possible. Si llegim “millor” com a positiu i la llunyania com a signe de rebuig, aleshores tota la colla es tractada en negatiu perquè el millor d'ells és, en realitat, menyspreat. També podem veure com a paradoxal la imatge a través de la qual l'Agustí replica al seu germà Antoni, pare de Zeni, quan descriu el jove protagonista com «el teu monstre, aquest producte que has ofert al món amb el teu orgull» (Trabal 1998*b*: 255). Ara, la contradicció s'estableix entre el sentiment d'orgull i el fet que aquest done com a resultat un monstre, quan hauria de causar tot el contrari.

També observem com a paradoxal la situació que viuen Zeni i les seues amigues en el desenvolupament de la novel·la, la qual demostra el desassossec que provoca la situació en totes elles, ben al contrari de la tranquil·litat amb què el protagonista experimenta aquestes relacions. Així, mentre «Otilia pensava, menjava, llegia, dormia només amb una idea fixa: Zeni», sabem que «Zeni no hi havia pensat mai» (Trabal 1998*b*: 152). Com veiem, el contrast irònic se centra a descriure una actitud aïllada, isolada de la jove i, en canvi, una felicitat innocent per part de Zeni que, a més, comparteix amb totes elles. En un altre moment, que també hem d'interpretar des d'aquest mecanisme irònic, sabem que Zeni «beneïa Raya del fons

del seu cor perquè, per primera vegada, descobria el dolor. Era ella qui l'hi oferia. Era ella qui li havia fet la mercè de poder sofrir. Era Raya qui li deixava gustar aquella excelsa voluptat» (Trabal 1998b: 167). Resulta evident que el contrast es planteja en la descripció del dolor no com un sofriment físic, penible, sinó tot el contrari, com un plaer.

Un altre dels recursos a través del qual és possible veure la contradicció, segons Niogret (2004: 44) és l'enumeració irònica, a través de la qual «souvent ces énumérations réunissent des termes disparates». És el que ocorre, per exemple, quan el narrador, en parlar de Carme, una de les darreres pretendents de Zeni, diu que aquesta establí una «domesticitat» per superar l'experiència amorosa traumàtica que li provoca el protagonista. Així, «isolada de tot el que no fos la companyia de Zeni i el seu record, ordenà els seus lleures lliurant-se a manies col·leccionistes: començà catalogant mamil·làries, seguí amb talons de goma, acaparà potes dissecades de tota mena d'ocells, fent-se una discoteca només de valsos» (Trabal 1998b: 209). L'enumeració de les col·leccions de Carme a partir d'objectes banals i estrambòtics activen la interpretació irònica del recurs.

b) Lítotes iròniques

Un dels recursos a través dels quals és possible marcar la ironia és la lítote. En trobem un exemple quan Agustí redueix l'escriptura de poesia als fets, gens poètics per una altra banda, de «parlar del sol i dels núvols i de si els ocells canten o ronquen» (Trabal 1998b: 19).

c) Comparacions i metàfores iròniques

Les comparacions i metàfores poden ser considerades iròniques, recordem-ho, quan es fan servir per «se moquer, soit qu'elles embellissent une réalité qui ne mérite pas de l'être [...], soit qu'elles servent à exagérer les défauts de l'objet comparé» (Niogret 2004: 69). És així com identifiquem les metàfores falsament elogioses, les comparacions i metàfores satíriques i les comparacions hipotètiques.

Dins d'aquest tercer grup de comparacions hipotètiques, aquelles que tenen per funció comparar «une situation réelle à une situation hypothétique, et même irréelle», l'estudiós francès (Niogret 2004: 76) considera quatre subtipus: les simples comparacions, les comparacions hiperbòliques, les comparacions grotesques i les comparacions de negació.

Així, trobem un exemple de comparació grotesca, això és, aquella en què els termes comparats se situen en dominis excessivament allunyats, quan el narrador, en descriure la reacció d'Agustí davant l'arribada dels Duran, diu que «s'inflava, s'inflava com un gripau que no pugui escopir un cigar encès a la boca» (Trabal 1998*b*: 22); més endavant, tenim un altre exemple d'aquest tipus de comparació quan l'Agustí, tot desprestigiant el fiscal Llor, assenyala que s'estimaria més que el seu fill «es casés amb la filla d'un botxí» (Trabal 1998*b*: 26) que amb la del fiscal. En trobem un altre exemple quan el narrador ressalta el riure que li provoca a Zeni «comparar ara a una puagra la Senyora Tarruell, i amb un pebràs el pare Cassanelles, i amb un rovelló la Teresa» (Trabal 1998*b*: 43). En tots tres casos, la comparació es fa a través d'un element excessivament allunyat que, en tot cas, denigra els personatges. Una cosa semblant ocorre quan Zeni salta a l'altra banda de la porta de sa casa perquè és de nit i està travada i el narrador apunta que «caigué a terra tan llarg com era, de bocaterrosa i amb els braços estirats com una granota a punt de saltar dintre una bassa» (Trabal 1998*b*: 48). En aquest cas, la comparació també és feta a través d'un domini que, al capdavant, ridiculitza el personatge. En trobem un darrer exemple quan, en descriure Neva, una de les amigues de Zeni, el narrador ho fa posant l'atenció, entre d'altres parts, en «les mans rodones, com de pianista de conservatori amb males notes» (Trabal 1998*b*: 110).

Troblem un exemple de comparació satírica en el moment en què Raya i Zeni coincideixen al despatx del Dr. Vancells per primera vegada. La invitació per part del doctor a passar-hi és descrita en termes irònics pel narrador, ja que Zeni «com si fos a la pròpia llar, deixà el barret, l'abric i els guants i entrà al despatx del Dr. Vancells com un Napoleó de cinema» (Trabal 1998*b*: 143).

D'altra banda, hem localitzat un exemple de metàfora falsament elogiosa quan Zeni descriu la Senyora Fàbregas i la Senyora Maria, per sobre de la resta de la colònia, com a «“estrelles” d'aquella constel·lació més aviat poca-solta» (Trabal

1998*b*: 62). El contrast, però, es planteja des de la perspectiva de la colònia que, alhora que és vista com una constel·lació tot seguit és identificada com a «poca-solta».

8.2.2. Les ironies de situació

8.2.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí

Convé recordar que la ironia de situació (Muecke 1969: 42-43) o referencial (Kerbrat-Orecchioni 1978: 15-19) és un tipus d'ironia que observa una contradicció observada en la realitat, no creada directament pel llenguatge (Kerbrat-Orecchioni 1978: 17). Dins d'aquest grup, volem ressaltar ara la ironia d'esdeveniments, terme proposat per Muecke (1969: 102) que es caracteritza per presentar una incongruència entre l'expectativa i l'esdeveniment. Així, la ironia es basa en la imprevisió amb què es frustren o es capgiren els propòsits que animaven un fet o una acció.

Troblem un exemple d'ironia d'esdeveniments quan el narrador adverteix que Agustí s'enorgulleix del fet de tenir un germà conseller de finances només perquè «havia arribat a fer-li criar panxa» (Trabal 1998*b*: 21). En aquest cas, el contrast es planteja per la dissociació entre el càrrec del germà i el fet que això haja de suposar un engreixament del ventre.

D'altra banda, també hem de llegir com una ironia del destí, és a dir, aquella que sembla provocada per una força superior o fat, el plantejament entre el Zeni de l'inici de la novel·la i el del final, completament oposat. En efecte, abans de l'aparició de Zeni, sabem que Agustí «sentia una flaca pel fill d'aquells, pel seu nebot, que, tot i només tenir dos anys més que en Ricard, semblava ja un home, i podia parlar-s'hi no ja com a un adolescent, sinó com a un de gran». Més encara, l'oncle Agustí declara sentir «gairebé admiració, per aquell xicot, en un fet realment excepcional: la simpatia que irradiava el seu nebot entre les dones. On fos s'endua l'amistat i els somriures de les senyores» (Trabal 1998*b*: 22). Més endavant, quan Silda i Agustí enraonen sobre Zeni, aquesta assegura que «han educat aquest xicot d'una manera que és l'enveja de tots els pares» (Trabal 1998*b*: 39). També els Ribes opinen sobre el comportament i l'atractiu de Zeni, de manera que Elvira apunta que

«aquest xicot trobo que fa goig, és ben plantat, no ho sé, se'l veu d'una altra manera», motiu que duu a la seua filla, Roser, a puntualitzar que «crec que és molt intel·ligent» (Trabal 1998*b*: 45). En resum, es tracta d'una imatge elogiosa del jove basada, principalment, en l'admiració que la colònia sent per ell. Aquesta imatge contrasta, òbviament, amb la que el propi Agustí, a la fi de la novel·la, fa al seu germà Antoni, després que Zeni haja mantingut relacions sexuals amb la seua cosina Otilia. Ara, descriu el protagonista com «el teu monstre, aquest producte que has ofert al món amb el teu orgull»; més endavant, encara deixa espai per a l'especificitat de la imatge de Zeni com un ésser malvat, mancat de moral: «[l]a bèstia ha esmolat les ungles. Ha anat de traïdor. El darrer romàntic no ha donat la cara. Davant la premsa, ha volgut fascinar-la amb la seva pell d'orella, però tot d'una l'olor de caça li ha eriçat el pèl» (Trabal 1998*b*: 255-256).

8.2.3. Les ironies del narrador

8.2.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives

Un dels elements coneguts en *Trabal* que també apareix en *Vals* és la presència d'un narrador no fiable des del punt de vista realista (Simbor 2013*a*: 265), un fet que s'observa, per exemple, tal com assenyala Simbor, en l'aportació de certa informació que no s'ajusta a aquest codi de versemblança:

Tots els retrats a l'oli que penjaven de les parets feren un badall enorme, llarguíssim, i estiraren els braços desentumint-se. Els cortinatges s'estremiren com si sentissin el primer bri d'aire de la matinada. El cap de senglar dissecat obrí els ulls amb pausa. Les cadires s'assegueren cansades i el divan s'ajaçà aplanat. Només la pell d'ós blanc continuà immòbil, absent, sense cap alè de vida, com de cartó pedra i amb aquell posat de tant se me'n dona que prengué des que l'obriren pel ventre i la plantificaren allí per dissimular les rajoles mig escrostonades (Trabal 1998*b*: 19-20).

En una altra ocasió, però, el narrador, extra-heterodiegètic amb focalització zero i, per tant, amb un control total de la història de la novel·la, renuncia a la

funció que li és més pròpia, la narrativa, i assegura no tenir autoritat d'observar el que passa al nostre protagonista: «Portes endins, ¿qui podria ficar-s'hi? ¿Qui podia veure el que encara passava, i el que passaria?» (Trabal 1998*b*: 243); o quan ell mateix es fa preguntes sobre la successió dels esdeveniments: «I els dos germans podien fàcilment evadir-se a la biblioteca a acabar de fer rotllanes de fum. ¿Remembrant potser temps ambiciosos de joventut? No: aixoplugant-se d'un xàfec» (Trabal 1998*b*: 28); o quan admet que desconeix una part de l'acció que està contant, un fet que contrasta amb la focalització adoptada: «I Irma, prenent-lo del braç, el portà en una saleta, i, amb els ulls sortint-li de la cara, deixà (o fou ella, mai no se sabrà ben bé) que Zeni la besés, com un cop de llança el petar de dents» (Trabal 1998*b*: 129-130).

En una altra ocasió, pel contrari, decideix ell mateix no seguir amb el relat de les divagacions de Zeni, un aspecte que, com sabem, té una conseqüència directa per al lector, que veu descobert l'entreteixit de la novel·la com a ens de ficció: «¿Per què cercar d'obtenir una placa fotogràfica? ¿Per què fixar ací el deliqui inevitable? ¿Per què voler rabejar-nos en l'èxtasi turbulent d'aquell Zeni, al capdavant inexpert? / Deixem-lo que, una mica espantat, es revingui, sense espisar-lo, de l'espasme voluptuós d'Elvira» (Trabal 1998*b*: 249).

Un altre dels elements que convé destacar, i que també hem ressaltat en l'anterior novel·la, és l'ús del discurs repetitiu (Genette 1972: 147) i que en *Vals* hem de llegir també com un «reforçament irònic», tal com ja ha fet veure Simbor (2013*a*: 266). Trobem un exemple en la sensació de gelor que Zeni i Teresa senten, en primer moment, quan s'agafen del braç:

—¿Tens fred?

—¿Tens fred?

I rigueren d'aquest xoc.

—Tremoles.

—Tremoles.

I tornaren a riure de la repetició del fenomen. I encara tots dos, aleshores, pensaren al mateix temps la mateixa cosa: —¿Per què ens hem agafat del braç? ¿Per què avui hem fet bracet? (Trabal 1998*b*: 67).

L'escena es repetirà novament més endavant; en aquest cas, però, tindrà Joana com a companya:

—... ¿No teniu fred?

Zeni preguntava, i sentia que era ell qui quedava tot esgarrifat. Un tremolí li corria per tot el sistema nerviós, i la seva mà prement el dors de Joana semblava embutllofada al contacte de la pell de la seva parella.

—¿Fred? Ai, no! ¿Per què?

—Aneu tan prima!

—Com sempre.

—La meva mà sembla pell vostra.

I Zeni tornava a sentir que tremolava i s'adonava a la vegada que Joana també experimentava el mateix calfred (Trabal 1998*b*: 79).

Un cop més, en trobar-se amb Joana, Zeni tornarà a experimentar novament la mateixa sensació, desassossegat per l'amor secret que descobreix en la seua amiga:

—...¿No teniu fred?

I sentia que era ell qui quedava esgarrifat.

—¿Fred?

—La meva mà sembla pell vostra...

I Zeni es trobà amb un glop de paraules que no sabé desfer. Es desdoblà el seu pensament, i, mentre s'adonava de la pell del pit de Joana tota esborronada, pensava que no estava bé el que passava: que no estava bé que, sense saber per què, li parlés d'aquella manera i l'estrenyés tant a cada giravolt de dansa (Trabal 1998*b*: 84).

La situació es tornarà a repetir un cop més, el darrer, en una nova trobada entre ambdós amics, i novament suposarà una incomoditat per a Zeni, davant les insinuacions de Joana:

I [Joana] es ruboritzava només de pensar que no podria fallar la pregunta que en Zeni semblava habitual: —¿Tens fred, Joana? —¿Com podria negar-li-ho si el seu tremolor la delatava? ¿Però fred de què? La calefacció era normal; el seu vestit, de llana; les mànigues... si no en sentia, de fred! ¿Per què les mans, en

trobar les de Zeni, havien de comprometre-la? —No ho sé, Zeni. No m’ho preguntis més, això... —s’arriscà un dia a dir-li. No podia sentir tan sovint la mateixa pregunta que la posava en ridícul. I Zeni no degué pas endevinar la veritable raó d’aquella resposta (Trabal 1998*b*: 87).

Aquest fenomen es repeteix també en les dues ocasions en què el narrador descriu el bes entre Zeni i Teresa, i el record de Raya que aquest suposa per al personatge femení. Així, en un primer moment, el narrador explica que

Teresa besà els llavis de Zeni, i llur gruix, llur flonjo, llur lluïssor (Teresa havia clos els ulls amb fúria) li havien trasbalsat l’ànima, i amb pausa, amb una mena de voluptat per la calma, a poc a poc aturava el seu cor i deixava anar els llavis que l’havien arborada: els seus ulls s’obriren tot d’una, i el blau del cel, un blau blau que la deixà enlluernada, l’aixafà, i només un crit interior, sense forces per a fer-se sentir de ningú, ni de Zeni, li estripà aquell instant espantós: *Raya!* (Trabal 1998*b*: 37)

Més endavant, l’escena és descrita de manera pràcticament idèntica i, més encara, amb la mateixa visió per part de Teresa:

Teresa besà aleshores els llavis de Zeni amb ímpetu furient, i llur gruix, llur flonjor, llur lluïssor li trasbalsà l’ànima... i, amb pausa, amb una mena de voluptat per la calma, a poc a poc, aturava el seu cor i deixava anar els llavis que l’havien arborada. Els seus ulls s’obriren tot d’una i el blau del cel, d’un cel interior que no era aquell cel negre que el sol absent abandonava, un blau blau que la deixà enlluernada, l’aixafà i només un crit íntim, sense forces per a fer-se sentir per ningú, ni per Zeni, li estripà aquell encant: *Raya!* (Trabal 1998*b*: 68-69).

Trobem un altre exemple d’aquest ús lúdic del discurs repetitiu en la «temptació irresistible» que sent Zeni i que, finalment, desfà la voluntat de guanyar el desig propi per rellegir l’anotació del seu diari del dimecres 12 de juny en què descriu el trasbals emocional que li provoca l’amor per Raya: «“12 de juny. —Obro aquest llibre, guardador etern...”» (Trabal 1998*b*: 172, dues vegades).

Però el cas més interessant, certament, és el que també apunta Simbor (2013*a*: 265-266), el de la confessió a mossèn Romeu (Trabal 1998*b*: 226-236), en

realitat un discurs repetitiu que sintetitza, en boca del protagonista, els esdeveniments anteriors que el lector ja coneix. Encara que el tractarem amb més profunditat en altres apartats de l'anàlisi, ara ens interessa perquè, al capdavant, aquest discurs permet conèixer «el comportament tan particular del protagonista» (Simbor 2013a: 266) en una versió sintètica.

En una altra ocasió, imitant el recurs que feien servir els narradors clàssics per advertir el lector de la seua presència en la novel·la, el narrador de *Vals*, en un moment donat, per explicar el món particular, aïllat, que vivien Zeni i Raya, abans de canviar de registre i mostrar les cartes entre ambdós, decideix presentar-ho abans al lector, de manera que el descriu com «un món que per a entendre'l no hi ha altra manera que entrar-hi, ficar-s'hi: només s'han d'obrir els sobres» (Trabal 1998b: 160); i, en efecte, els obre, i accedim a la correspondència epistolar íntima entre Zeni i Raya. Es tracta, doncs, d'un ús irònic de la funció de control, a través de la qual el narrador s'adreça al text narratiu amb un discurs metanarratiu sobre l'organització interna.

D'altra banda, és possible localitzar un ús irònic de la funció ideològica del narrador, a través de la qual, com havíem vist prèviament, la veu que ens conta la història es distancia explícitament de les opinions o les actituds dels seus personatges. Trobem un exemple a l'inici de la novel·la, quan l'Agustí estripa les postals de felicitació, considerant que són sobreres, i el narrador, en canvi, ens recorda que «[l'Agustí] en el fons estimava més aquells bocins que tot aquest munt de lletres de les quals es mostrava tan orgullós! Eren el trofeu de la seua victòria. Si gosés, les posaria en un quadre» (Trabal 1998b: 15); El contrast ara es planteja entre el que sembla indicar l'acció, això és, els estrips de les postals, i el valor real que li dona el personatge. Més endavant, el narrador fa servir la instància del comentari per ridiculitzar un personatge, com ocorre quan descriu Agustí cordant-se l'americana encreuada, i apunta, també entre guions: «—¿Encreuada? A l'estiu es necessitava humor de fer-se fer una americana encreuada» (Trabal 1998b: 36). Ocorre una cosa semblant quan el narrador, per tal d'accentuar l'afició excessiva de la família Duran a la pintura, acaba dient que «tenien una casa com escau a una família d'artistes, és a dir, a una família on la tradició, de pares a fills, s'ha permès la broma de recloure'ls entre quatre paletes per parets i pinzells per vigues» (Trabal 1998b: 109). La substitució

d'elements arquitectònics pels artístics permet precisament remarcar l'absurd de l'obsessió de la família, convertida fins i tot en «tradicció».

En una altra ocasió, el narrador se serveix d'aquesta funció per exagerar un defecte del Pare Rodés: primer, hi identifica els «dits grocs» i, tot seguit, rectifica amb una expressió més intensificadora que remarque el tret amb què vol definir el personatge: «—què grocs: rovellats!» (Trabal 1998*b*: 53).

8.2.3.2. Altres recursos irònics del narrador

L'ús de la cursiva és, ja ho sabem, un recurs de distància irònica. Com, per exemple, quan el narrador la fa servir per fer veure l'actitud d'estripar les postals d'Agustí com a «conseqüent» del poc interès que té, tot i que la seua dona en sap tota la veritat, això és, que sí que les havia llegides (Trabal 1998*b*: 14).

També podem interpretar com a irònica l'escena en què, en parlar de la preocupació que sent Silda per la infidelitat d'Agustí amb la minyona, Silda recorda «l'orgull, l'emoció, la satisfacció» amb què el seu marit se'n riu, de la situació, quan la veu representada en vodevils i, el narrador intensifica, entre guions: «—fa riure: satis-fac-ci-ó—» (Trabal 1998*b*: 31), accentuant encara més l'actitud ridícula d'Agustí.

Un altre recurs mitjançant el qual podem identificar un ús irònic del discurs reportat són els comentaris del narrador, a través dels quals pren distància d'allò que el personatge diu i dóna compte, doncs, de la presència de dues veus amb dues consideracions oposades o contradictòries. Trobem un exemple quan Agustí, en descriure Miss Sally, n'identifica el color ros del cabell i el narrador especifica, entre guions: «—ei, el ros argentat era fals!—però era rossa tanmateix!—» (Trabal 1998*b*: 57); i, més endavant, quan la descriu com a «bonica» i, tot seguit, sembla qüestionar-ho, entre guions: «—¿bonica? sí, era una rossa encara bonica—» (Trabal 1988*b*: 57). D'aquesta manera, qüestiona la consideració del personatge i, tot seguit, n'accepta l'argument. El narrador també fa veure al lector una lectura completament contrària a la resposta que el mateix personatge manifesta als seus convidats en la festa quan, en rebre els seus veïns, Agustí exclama: «Quina alegria que em doneu!» i, tot seguit, el narrador apunta que «Agustí [...] [e]xagerava visiblement els afalacs, i tothom semblava cohibir-se'n» (Trabal 1998*b*: 20). Al capdavall, es tracta d'un mecanisme

del narrador per aclarir la vertadera intenció del personatge, oposada a la que deixa entreveure aparentment. En trobem un altre exemple quan Agustí, demanant paper, «s'imaginava una làmina a primera pàgina de *Le Rire* amb un dibuix caricaturitzant aquella actitud i només amb aquell crit. Paper! Gairebé, tot sol, reia» (Trabal 1998b: 17). A través d'aquesta imatge, el narrador ridiculitza el personatge imaginant-lo en la portada d'una revista anomenada precisament *Le Rire*.

8.3. *La metaficció*

La metaficció en *Vals* és un aspecte que ja ha estat tractat amb anterioritat per Vicent Simbor al seu article sobre el plantejament narratiu irònic de l'obra de Trabal (2013a). L'estudiós argumenta ben encertadament, des del nostre punt de vista, la raó que explica també l'ús en menor mesura d'aquest recurs irònic, la qual coincideix també amb el que venim apuntant des de l'inici d'aquest capítol: «potser no és una casualitat, sinó una aposta ben conscient de Trabal, temorós dels prejudicis que davant el públic en general li podria ocasionar un joc narratiu tan agosarat com el que venia proposant» (Simbor 2013a: 265). Tanmateix, el fet que Trabal empre la metaficció en menor mesura no vol dir que el recurs haja desaparegut en la novel·la; tot al contrari, convé que prestem atenció a alguns recursos que ja són presents en les anteriors produccions.

És el cas, per exemple, de les referències cinematogràfiques amb què el narrador descriu alguns dels esdeveniments que ocorren als personatges (Simbor 2013a: 265). Així, per exemple, quan Agustí Assens reflexiona al voltant de l'atracció que sent per Miss Sally, ho fa, entre d'altres, perquè associa el nom del personatge amb el d'una actriu: «D'ençà que veié un film en colors que se'n deia aquell nom: — ¿qui era la protagonista? ¿Sally Eilers? No, no era aquesta: Sally Eilers sembla tísica. ¿Qui devia ésser? Ruby... Ruby... Ja el tinc! Marilyn Milers, aquella rosa prima, alta, d'un pit esplèndid. ¿Què es deu haver fet aquella noia? Mai és no n'he vist cap film» (Trabal 1998b: 18). Una cosa semblant ocorre quan Helena i Silda parlen sobre l'arribada de la família de Zeni a la casa i ho fan a través del soroll del clàxon de l'auto, el qual «només n'he sentida una altra [de clàxon com aquesta], en aquella pel·lícula de la Brigitte Halm. / — Sí, és veritat. Precisament d'allí és l'origen, coses

del meu fill» (Trabal 1998*b*: 33). D'una altra banda, en explicitar el desprestigi que sent per la professió del cap de família dels Llor, l'Agustí Assens especifica que «Els fiscals són la farda de la carrera. Uix! Encara a Amèrica els fiscals tenen una mena de prestigi, eil, almenys pel que veiem en les pel·lícules; però aquí, un fiscal és un espantall sense glòria» (Trabal 1998*b*: 25-26); o quan el narrador, en explicar l'angoixa de Zeni davant els primers símptomes de la sensualitat que experimenta, relata que «Com un film de primers termes exagerats veia passar davant seu tota la filera de rostres que havia conegut aquell dia i que ara barrejava amb altres desfigurant-los, canviant possiblement llur nom, llurs tics, llurs gentileeses» (Trabal 1998*b*: 44); un fenomen que, a més, es repetirà més endavant, quan Zeni experimente novament aquesta sensació i el narrador opte per una descripció semblant: «Els noms de totes les noies i els altres noms que elles suggerien li passaven pels ulls i tornaven a passar com una processó projectada acceleradament» (Trabal 1998*b*: 198). També trobem un exemple d'aquest tipus de recurs metaficcional quan el narrador ens descriu l'entrada de Zeni al despatx del Dr. Vancells «com un Napoleó de cinema» (Trabal 1998*b*: 143) o, més endavant, quan descriu la veu de Raya des de la «cinta caleidoscòpica» que ja coneixem d'altres novel·les: «La veu de Raya semblava una cinta caleidoscòpica que fes reviure l'amistat entre ell i Teresa fins a sentir-se allunyat del lloc on eren i semblar-li retrobar-se sota aquell cedre immens al costat de l'ermita de Lurdes de cara a aquella vall immensa, la veu de Teresa cantant Schubert mentre el sol preparava una posta apoteòsica» (Trabal 1998*b*: 146). Finalment, l'últim exemple el localitzem en el moment que Helena, mare de Zeni, «seguí amb un cert esverament el film que protagonitzava el seu fill» (Trabal 1998*b*: 211), en què associa les vivències del seu fill a les d'una ficció cinematogràfica.

Un altre dels elements que podem identificar com a metaficcional, habitual també en la narrativa de Trabal, és la presència de referències culturals i socials reals que, com sabem, ajuden a desdibuixar la línia entre ficció i realitat i que, en aquest cas particular, inclouen no només l'àmbit cinematogràfic que ja coneixem, sinó també el literari i el musical. Així, hi apareixen nombroses actrius de cinema, com ja hem vist, però també es fa referència al moment polític de l'època, quan el narrador diu que Agustí es retalla el bigoti «a la Hitler» (Trabal 1998*b*: 18); i també s'hi inclouen aspectes de la vida cultural estrictament catalana: sabem que el dibui-

xant català Apa considera els cactus com «avortaments de plantes» (Trabal 1998b: 21), que hom vol representar l'obra de teatre *L'Hostal de la Glòria* (Trabal 1998b: 42); o quan Zeni, pres d'una eufòria febrosa, decideix formar un grup avantguardista, llegeix Carner o Bertrana. Hi comptem també amb les referències dels clàssics (Dant, Racine, Goethe) i d'autors més moderns (Valéry, Samain, Simenon). Les referències musicals, presents també en el títol de la novel·la, es fan present al llarg de l'obra i hi són presents preferències com Mozart, Séverac, Ravel, Sauguet, Schubert i Poulenc.

8.4. *La intertextualitat*

Genette defineix l'al·lusió com l'«énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable» (Genette 1992: 8). En aquest cas, com també ha localitzat Simbor (2013a: 265), volem fer menció de l'ús d'aquest recurs intertextual a través d'una al·lusió a la seua pròpia novel·la anterior, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, mentre Helena i Silda parlen sobre la possibilitat que Agustí, marit de Silda, estiga enamorat de Cèlia, la criada de casa. Aquest fragment té un valor metaficcional, perquè, a més de posar de manifest l'obra anterior de Trabal, planteja una relació entre la història d'Agustí i Cèlia i la d'uns altres personatges de ficció, Càrol i Fausta, qualificada com a «parany vulgar»:

Quan endevinà que el seu home rient rient podria acostumar-se a la docilitat d'aquella noia, ella, Silda, que sabia que el seu home era el pare dels seus fills, [...] li féu gràcia imaginar-se l'aventura grotesca que podria presenciar i que tantes vegades havia llegit en les novel·les o havia vist en els teatres. El seu marit enamorant-se de la serventa. No recordava ben bé l'autor d'una obra que li havia caigut a les mans i que duia un títol molt llarg de no sabia què passava quan es ponia el sol. Fóra curiós que també Agustí caigués en aquell parany vulgar (Trabal 1998b: 30).

L'altre cas d'intertextualitat que convé analitzar és la llarga citació del llibre *Ifigènia a Tàurida*, un drama en vers escrit per Johann W. Goethe el 1787 i basat

en l'homònim del teatre clàssic grec d'Eurípides i que es connecta argumentalment amb *Electra* (Trabal 1998b: 91-95). En l'obra de Trabal, Zeni és qui deixa l'obra de Goethe (en la versió catalana traduïda per Joan Maragall) amb l'advertència que no es tracta d'una peça romàntica: «No, Joana. No. Aquí hi ha l'error de molta gent. Confonen els mots. Goethe no és romanticisme» (Trabal 1998b: 85). Tanmateix, en tornar-li el llibre a Zeni, Joana, alhora que admet l'avís del seu estimat secret, assenyala els fragments que més li han agradat. Zeni, en llegir-los, se n'adona que Joana ha volgut ressaltar les intervencions que expressen el dolor amorós que sent la protagonista, amb la qual cosa pretén establir una analogia de l'estima que ella ha tingut per Zeni i que aquest no ha sabut veure, fins que, pres d'un atac de ràbia, esqueixa el volum i es rebrega al llit, amb «les ungles [clavades] a la mà, desficiant-se en un atac de nervis, tot sol dins el llit» mentre «Joana [roman] possiblement adormida de cara enlaire —perduda entre flonjors de plomes i el pit respirant amb calma...» (Trabal 1998b: 95). Cal que posem aquest darrer cas en relació amb la ironia de situació que hem plantejat prèviament i que fa veure un contrast entre el grau d'apassionament d'elles i d'ell; ara, però, es produeix l'efecte contrari: mentre que ella provoca la desesperació de Zeni i dorm plàcidament, el protagonista, que negava el Romanticisme, té una reacció típicament romàntica.

8.5. *Les relacions hipertextuals*

8.5.1. El pastitx de la novel·la romàntica

Carme Arnau, en parlar de *Vals* al seu estudi *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*, apunta que l'obra de Trabal és, entre d'altres, «una novel·la romàntica» (1987: 150) i hi planteja el motiu de l'amor impossible de Raya com a eix principal a través del qual Zeni pateix el seguit d'experiències traumàtiques relacionades amb aquest desig no acomplert. Tanmateix, l'anàlisi que proposem s'allunya una mica d'aquesta consideració repetida per la bibliografia existent (Pinell 1983; Arnau 1987), i entenem la novel·la com un pastitx de la novel·la romàntica com a gènere, tal com ocorre en altres propostes de Trabal, amb un plantejament que, en aquest cas, efec-

tivament, es concreta en el seguit d'experiències amoroses (algunes febrores) que desemboquen, finalment, en la destrucció del protagonista. Com en la novel·la sentimental, Zeni s'enamora de l'amor romàntic, ideal, fins que Víctor li descobreix el punt de vista sexual, moment en què el mite romàntic cau.

D'entrada, i com ocorre en altres novel·les —per exemple, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*— Trabal situa un personatge masculí, i no femení, com a centre d'aquesta tragèdia amorosa. Aquest canvi és un aspecte, com sabem, transcendent, perquè suposa una renovació d'un dels paradigmes més emprats en els clàssics del gènere, els quals desenvolupen una mirada posada íntegrament en les intencions adúlteres i el conflicte psicològic d'un personatge femení. Contra tot pronòstic, el lector de *Vals* assisteix a la transformació de Zeni, «aquell jove tan ben educat, sempre ben vestit, ben afaitat, ben pentinat, intel·ligent i culte, discretíssim i tímid» (Pinell 1983: 37), fins que acaba convertint-se en un ésser mancat de tota moralitat. Estem al davant, doncs, d'un jove enamorat de l'amor, un jove innocent que actua seguint els codis socials acceptats fins que es transforma i canvia els codis sentimentals romàntics per la sexualitat.

En primer lloc, la novel·la s'inicia amb la recreació d'un ambient social —el burgés— òptim per al desenvolupament de l'acció. Però, com ha apuntat de manera encertada Arnau (1987: 141), aquest context esdevé més aviat una «reproducció o representació» de l'ambient de la burgesia catalana de l'època, la qual es fa palesa fins i tot a través de llenguatge. Zeni, doncs, destaca pel seu caràcter i modals, un fet que és focalitzat en la primera descripció del personatge en

la simpatia que irradiava [...] entre les dones. On fos s'enduia l'amistat i els somriures de les senyores. I el bo és que era sense que ell hi posés gairebé res de la seva part. La seva sola presència desvetllava no se sabia què, una mena de sensació agradable de benestar, d'optimisme, d'alegria. A vegades el vèieu callar, entretenint-se amb una cigarreta entre els dits, sense «buscar», i, no fallava, les noies semblaven no estar sinó pel moment que ell obriria la boca (Trabal 1998b: 22).

Aquest retrat ideal de Zeni troba el seu correlat en Raya, el nom de la qual coneixerà mentre besa Teresa, i que el seu cosí Ricard descriurà com «la noia

“més bonica” de la colònia» (Trabal 1998*b*: 42). En efecte, podem considerar la descripció que se’ns fa de la jove també com a ideal:

Uns ulls, uns ulls, ¿saps? I una cabellera d’or. I una boca així, com és ara la teva, però una mica més gran i d’aquí més marcada... —i amb un dit resseguia el llavi de dalt de Zeni donant-li una esgarrifança estranya i esgarrifant-se ella mateixa—. Alta com tu, gairebé com tu, d’unes mans, d’unes mans... ¿com explicar-te-les? I una veu, una veu feta per a cantar, però per a contar només a segons qui. no ho sé. Queda’t fins el dia 10. Ella arriba. Ella cada any ve a començaments del mes entrant. Queda’t Zeni. No marxis sense conèixer-la. Ella n’estaria tan contenta! (Trabal 1998*b*: 60-61)

Aquesta citació reflecteix un dels tòpics del gènere: el presagi d’una història sentimental entre dos personatges de qualitats extraordinàries que semblen predestinats a trobar-se. Per això, el narrador insisteix en la consideració que Zeni té de Teresa, no com una estimada, sinó «com si hagués descobert una germana gran, una germana amorosa que l’agombolés com la seva mare però diferent de la seva mare» (Trabal 1998*b*: 60), precisament pel perfil psicològic de Zeni, innocent i incapaç de trencar els esquemes establerts. Com apunta el narrador, Zeni es torna «un engranatge més d’aquell sistema que desconeixia fins feia poc» (Trabal 1998*b*: 48).

Cap a la fi de la primera part de la novel·la, Zeni rep una carta de la seva mare que li explica que ha de tornar abans a casa perquè marxen a Viena. És ara quan Teresa demana a Zeni que li porte un vals de regal. En l’inici de la segona part, Zeni torna de viatge i porta un disc amb un vals dels tzigans Ràcz Béla per a Teresa però s’assabenta que aquesta ja no hi és. Zeni es mostra abatut i sent «el disc que tornava a giravoltar misteriosament dins del paquet precintat fent una remor de ferramenta i llauna» (Trabal 1998*b*: 75). Aquest és l’inici del desbocament amorós de Zeni, i també el nucli del joc irònic: d’aquesta manera, el conflicte amorós del protagonista es resol d’una manera poc seriosa, a través d’una «rastellera de cares amigues» (Trabal 1998*b*: 201), de personatges femenins que passejaran al llarg de la novel·la i amb les quals Zeni flirtejarà en cadena. Al capdavant, com argumenta el mateix narrador, són «*girls* de segon rengle d’una simfonia perillosa», les quals «foren el teló de fons de la vida de Zeni, i com per encant trobà la seva vida encastada a un

remolí agredolç, els reflexos del qual il·luminaven el somriure de Zeni —aquell somriure que, perdut fins aleshores, tornava a brollar amb més fúria, amb més aplom, amb més naturalitat que mai fins a fer-li un solc profund a cada llavi» (Trabal 1998*b*: 82).

Aquestes noies són la temptació sensual de Zeni, «un nou triomf de l'erotisme adolescent» del protagonista (Pinell 1983: 59), alhora que, amb cada nou nom, Zeni perd l'essència que l'havia caracteritzat abans —el seny— i «la seva seductora innocència es va extingint» (Pinell 1983: 59). Per això, les joves són descrites des del mateix punt de vista sensual amb què vam conèixer també la Lídia de *Judita*: així, Pilar Palau «era, també com Teresa, d'edat més avançada que Zeni, més bella que Teresa, alta, esvelta, d'una dolçor no gens enfarfegada. Era una noia normal» (Trabal 1998*b*: 80). Aquesta li presenta Mizzi, iugoslava, de la qual en destaca el quimono, «d'un gruix enorme a Zeni, que ni gosava aventurar com deuria trobar-s'hi la silueta d'aquella noia més aviat petita. [...] Zeni descobrí l'arrodoniment del pit de Mizzi arran dels seus ulls i en quedà ruboritzat» (Trabal 1998*b*: 81); Joana Ebelot, francesa, «semblava que tot el que duia a sobre li anés balder; semblava que quan caminava no dugués cap peça que li destorbés el pas» (Trabal 1998*b*: 82); Otilia, la seua cosina, «era una noia gran ja, amb uns cabells de color de vi suavíssims, i una pell tibant i fina, i un pit que empenyia la roba inflant-la amb gràcia. [...] els seus llavis eren perfectes, les galtes d'una frescor encantadora» (Trabal 1998*b*: 105); Neva és admirada per Zeni pel «nom, la blancor de la seva pell, el seu pèl de panotxa i les mans rodones, com de pianista de conservatori amb males notes» (Trabal 1998*b*: 110); Irma, la núvia de Ramon, després que aquesta li confesse que no vol prometre's amb el seu amic, és admirada per Zeni a propòsit d'un «vestit verd que justament li recordava un vestit que estava molt bé a Joana Ebelot, i tenia uns cabells llargs, ondulats només damunt les orelles, que li donaven una especial personalitat» (Trabal 1998*b*: 124). Aquest número encara es veurà ampliat després del truncament amorós amb Raya, amb «uns estels menys lluminosos: Ester (la veïna nova del pis de sobre), Marianna, Mercè (la preocupació d'Helena), Rosina (l'estanquera del Passeig de Gràcia), Emma (la mecanògrafa del seu pare a la Conselleria), i cada dia més sorprenents troballes que li omplien les hores de delectança» (Trabal 1998*b*: 210). En tots aquests casos, però, l'actitud de Zeni és sempre la mateixa: la d'un jove que,

com diu sa mare, és vist amb «aquesta mena d'aurèola [...] d'aciençat, d'entenimentat», la qual, en efecte, empeny «en un raconet de dintre teu l'esbojarrament propi d'una joventut sana» (Trabal 1998*b*: 140); una circumstància que s'anirà desenvolupant fins el descobriment del prisma sexual, fet que convertirà Zeni en una altra persona.

D'altra banda, un altre dels aspectes, si no el més important, que fan de *Vals* una autèntic pastitx del gènere romàntic és la història amorosa entre Zeni i Raya —entre el «Seny» i la «Rauxa» segons Arnau (1987: 147)⁵⁵—, a través de la qual el nostre protagonista «descobreix un altre tipus de voluptat, la del dolor» (Arnaú 1987: 150).⁵⁶ Com ocorre en *Judita*, l'amor de Zeni i Raya és un 'gran amor' perquè, alhora, és 'impossible'; Trabal torna a desenvolupar en aquest cas el tòpic de l'amor platònic en el cas d'una noia malalta que es mor al bell mig de l'obra. Ambdós amants es coneixen en la segona part de la novel·la, «Invitació al vals», a la biblioteca de l'Ateneu d'Arrahona, però en aquest cas, ella, «bonica, sí, però sense la més elemental noció de la cortesia en fer-lo objecte d'una sufocació parella», fa veure que Zeni s'ha equivocat de persona (Trabal 1998*b*: 128). Es tornaran a trobar en la tercera part, en l'inici del «Divertiment», en què Zeni tornarà a trobar Raya, la cridarà i aquesta respondrà, ara sí, «amb un somriure dels ulls» (Trabal 1998*b*: 144). Aviat, Raya conta a Zeni que pateix un principi de tuberculosi i aquest, tot seguit, víctima de la bellesa de Raya, la qual «li semblà una mena de divinitat adorable», imita el comportament del narrador de *Judita* i «se sentí ple d'una responsabilitat envers aquella noia. La tenia al costat i li semblava que ja no podria deixar-la» (Trabal 1998*b*: 148).

Però les circumstàncies desenvolupades al llarg de la novel·la fan impossible la continuació d'aquest amor, que esdevé, per cert, un nou exemple d'*amour fou*,

⁵⁵ Teresa Iribarren (2012: 213) assenyalava el nom del fotògraf francès avantguardista Man Ray com a possible inspiració per al nom de Raya.

⁵⁶ Enric Jardí, al seu llibre *El meu pare i el seu món* fa veure el nom de Zeni treballat com una deformació del «denominatiu familiar del meu cosí Eugeni Rosich i Casany» (1999: 102). Ho explica: «L'edifici de "Cal Capellà" estava situat al carrer de Mar, a un centenar escàs de metres de la residència estival de la família Rosich, on la meua germana i jo, i el cosí Francesc Casany i Betlla, que anomenaven "Quico", invitat a casa nostra per una mesada o més dies, passàvem moltes hores jugant amb els cosins comuns, Rosich Casany, Gabriel i Eugeni, més identificats pels diminutius respectius de "Bel" i "Zeni"» (1999: 97). Teresa Iribarren (2012: 216), per contra, hi veu un component simbòlic: «Invertiu l'ordre de les vocals i descriptareu la clau d'entrada a l'univers novel·lístic del sabadellenc: Cine».

quan criden Zeni a servir al batalló que hi ha a Arrahona i ambdós amants decideixen cartejar-se, fins que finalment es distancien arran d'una declaració de rebuig d'ella envers ell: «Raya arribà a estrangular l'amor amb la força d'una estimació que Zeni en deia sublim. Entestant-se a fugir d'ell» (Trabal 1998*b*: 190-191). Trabal desenvolupa, doncs, la impossibilitat d'assolir un ideal de vida, simbolitzat ara en el personatge de Raya. «Enfront, doncs, de la impossibilitat d'assolir un ideal, perquè l'home és sol i la vida no sembla tenir sentit, allò que fan els personatges de Trabal és deixar-se viure frenèticament» (Arnau 1987: 150). En la quarta part, «Vals», breument, sabem que Raya ha marxat de la ciutat per un temps i que Zeni, per la seua banda, ha reprès el joc amorós amb altres noies, acostant-se a Otilia, a qui arriba a besar, encara que se'n penedeix: «cada dia t'estimo més, Otilia, i no m'adono que els meus sentits també. Però no tinguis por. Sabré dominar-me. Sabré ésser el teu germà gran de sempre. Si un altre dia et beso així, d'aquesta manera, dóna'm una clatellada. T'hi autoritzo» (Trabal 1998*b*: 204). Mentrestant, la mare de Zeni, Helena, en trobar unes cartes que el seu fill manté amb una tal Mercè, decideix parlar amb ell, però aquest «li digué que sabia molt bé adonar-se sempre a temps de la seva responsabilitat, i fins l'afalagà [a Helena] donant-li a comprendre el prestigi que havia arribat a comptar entre el seu món» (Trabal 1998*b*: 211). La realitat de la naturalesa carnal desfà, a la fi d'aquesta primera part, la lluita de Zeni amb l'ideal, amb el mite que ell mateix representa: la primera experiència sexual plena de Zeni —com a culminació de la incapacitat del personatge per controlar la seua vida— coincideix amb la notícia de la mort de Raya —la mort de l'amor ideal:

I s'esdevingué el que era inevitable: Otilia conegué als ulls de Zeni el seu abandament. Llegí als ulls de Zeni la necessitat de sentir-se protegit, de sentir-se confiat, de sentir-se estimat com ell estimava: Otilia cedí extasiada a les besades fulgurants, a l'abraçada roent, se sentí transfigurada a la tebior dels dits de Zeni damunt la pell. No hauria dit mai que ella hagués pogut apagar el primer xiscl. I, encara commosa, deixava que unes llàgrimes gruixudes, inflades, molles, proclamessin als ulls de Zeni la seva felicitat, i que el seu respir difícil apaivagués una ànsia que tantes vegades li havia fet mal, que tantes vegades havia trencat els seus somnis incorporant-la al llit esglaiada...

Otília i Zeni, amb les orelles ressonants d'un gaudi eixordador, no sentiren els passos de Ricard que els cercava atabalat:

—¿Sabeu una notícia?

Otília i Zeni ni pensaren a dissimular llur posat, ni es dugueren les mans als cabells, ni se sufocaren.

—¿Sabeu qui s'ha mort?

Otília i Zeni no tingueren temps de despertar-se: Ricard deia el nom:

—Raya! (Trabal 1998*b*: 221-222)

A través del «Final», confirmem «l'esperit maligne» (Trabal 1998*b*: 236) que s'apodera de Zeni, el qual s'ha deixat dur per una força, «de tan natural, irreversible, aquella que se l'havia endut dolçament fins a fer-lo espetegar contra la crua realitat» (Pinell 1983: 39). Però, fixem-nos-hi: a diferència de la resta de novel·les romàntiques, en què la noia tuberculosa, malaltia típica de l'heroïna del gènere, arrossega el seu amant, Zeni no es consumeix en aquest amor impossible, sinó que acaba per substituir-la (com en *Judita*, l'amor impossible desemboca en l'explosió de la protagonista). D'ací també, doncs, el pastitx. En comptes d'això, assistim a la confessió del mateix Zeni a mossèn Romeu, el qual s'adona que té al davant «un producte modèlic d'una societat decadent. L'anti-Adam deixant podrir la poma en una safata, la mirada àvida» (Trabal 1998*b*: 237). L'home en què s'ha convertit ara Zeni ha esvaït per complet la bellesa i la innocència del jove amb què s'iniciava l'obra. Per això, el protagonista, allunyat completament dels models del gènere romàntic, és descrit ara pel seu oncle com una «bèstia» que «ha esmolat les ungles», un «traïdor» que «davant la presa, ha volgut fascinar-la amb la seva pell d'ovella, però tot d'una l'olor de caça li ha eriçat el pèl» (Trabal 1998*b*: 255-256). Zeni, incapaç de controlar i d'assumir la frustració amorosa inicial, i víctima de les paral·leles experiències sentimentals, sofreix una metamorfosi salvatge que, al capdavall, l'obliga a fugir, feliç per la joia de viure alliberat de l'ideal:

Zeni no sabé si també ell havia de plorar. No sabé si havia de riure. No sabé si hauria desitjat que aquella mena d'armari, dins el qual pujava per l'ull de l'escala, hagués caigut a plom i s'hagués enfonsat sota terra...

Una noia l'esperava al corredor del segon pis. Una cambrera esvelta, amb uns turmells estilitzats, amb uns llavis taronja, l'acompanyà a la cambra. No tingué

temps d'enretirar-se quan anava a sortir: Zeni, d'una revolada, la prengué per la cintura i li besà els llavis (Trabal 1998b: 263).

Al capdavant, el desig de plenitud amorosa converteix Zeni en un jove incapaç de controlar la seua obsessió pel sexe. Com li ocorre al Càrol de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, «Zeni també intenta escapar del no-res de la seva vida a través de l'amor, però ho fa per un camí que desemboca en un buit encara més absolut» (Rosselló Bover 1989: 137). Novament, doncs, Trabal se serveix d'un altre protagonista immoral (com en les dues novel·les precedents) per a posar de manifest la impossibilitat de l'amor, assumit com a ideal a causa de la capacitat manipuladora de la ficció. Per això, el joc de Zeni no s'atura quan acaba la novel·la (a diferència, per exemple, de *Judita*, on la protagonista esclata i desapareix) sinó que, símbol de la realitat moderna, superficial i buida en què s'ha gestat, és condemnat «eternament a l'infern de la seva passió, a fugir sempre de si mateix i de la buidor pròpia» (Rosselló Bover 1989: 137).

8.5.2. La intermedialitat: del vals musical al vals literari

En les anàlisis anteriors, hem comprovat que la definició que Genette proposa per a la hipertextualitat planteja una visió limitada del concepte que es restringeix a l'àmbit textual: «je ne pense pas qu'on puisse légitimement étendre la notion de texte, et donc d'hypertexte, à tous les arts» (Genette 1992: 536). Tanmateix, l'estudiós francès reconeix que les relacions de transformació i imitació que havia detectat prèviament podien ser aplicades a «toutes les pratiques d'art au second degré», motiu pel qual concep la noció de pràctiques «*hyperartistiques*» (Genette 1992: 536), i n'estudia dues: la pintura i la música, però en cap moment les estudia per a parlar de les relacions d'aquestes amb la ficció literària.

D'altra banda, Carmen Lara, al seu llibre *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad* (2006: 155), parla de la necessitat de plantejar una tipologia d'intertextualitat basada en l'origen de l'intertext emprat «considerando no sólo aquellos intertextos tomados de obras literarias —o en un sentido más amplio, tomados de creaciones puramente textuales—, sino también aquellos que cruzan las

fronteras entre disciplinas del conocimiento humano y entre manifestaciones artísticas y culturales». ⁵⁷ Aquesta és també la proposta de Vassilena Koralova (2008): «Every single art in a unique way enters into dialogue with the rest of arts, because each art by itself is unique». L'estudiosa identifica aquest diàleg entre diferents arts com a *interartistic*, un fenomen que «may be applied to any work of art, which touches several arts. The total structure, which combines all arts, this *absent structure*, which is hunted along the border between the signs, can be found in each work of art. It is the component, which gives a complete, unique sparkle to the creation». ⁵⁸

Com a alternativa a aquest nou concepte d'*interart*, Werner Wolf en desenvolupa un altre, el d'intermedialitat (*intermediality*), que incorpora els diferents mitjans de comunicació, especificats no només per canals particulars d'expressió (entre els quals podem considerar les arts tradicionals) sinó també per l'ús d'un o més sistemes semiòtics com a via de transmissió de missatges culturals (Wolf 1999: 35-36). D'aquesta manera, Wolf defineix la intermedialitat com

a particular relation (a relation that is 'intermedial' in the narrow sense) between conventionally distinct media of expression or communication: this relation consists in a verifiable, or at least convincingly identifiable, direct or indirect participation of two or more media in the signification of a human artifact (1999: 37).

Convé ressaltar, però, que Wolf no llegeix la intermedialitat com una mera al·lusió d'un art en un altre (per exemple, l'esment d'una obra pictòrica o musical en una obra literària) sinó que és necessari, com en la intertextualitat, una relació intersemiòtica, això és «a relation between two or more 'semiotic units' (be they individual 'texts', semiotic genres or systems)» (Wolf 1999: 46). La principal diferència entre la intertextualitat i la intermedialitat és que, mentre que la primera estableix relacions entre un text o un gènere específic i un text anterior o un altre gènere específic, la intermedialitat estableix relacions entre el component d'un mitjà en una obra amb una obra específica creada en un altre mitjà, un gènere específic en un

⁵⁷ Mario Praz, al seu llibre *Mnemosyne* (1967), ja havia desenvolupat un seguit d'estratègies que permetien analitzar les relacions entre literatura i pintura però, en canvi, apuntava que «the analogies between music and literature are the most fraught with danger and difficult to ascertain» (Praz 1967: 158).

⁵⁸ La cursiva és de l'autora.

altre mitjà o un altre component d'un altre mitjà (o un altre mitjà) (Wolf 1999: 47). Wolf, a més, reconeix en la intermedialitat un component meta-estètic o d'autoreflexivitat metamedial, en la mesura que el fenomen es repeteix d'una manera constant, la qual cosa va associada a una tendència a la metareflexió sobre els problemes de la mediacitat o, encara més, de la ficció (Wolf 1999: 49).

Ara bé, com ha assenyalat Jean-Jacques Nattiez, aquesta relació no permet parlar en cap cas d'un "relat musical" sinó més aviat d'un proto-relat (*proto-récit*), a partir de les configuracions musicals de tensió i repòs (*tension et détente*), compartides també per la ficció narrativa. Això és, com veurem també tot seguit en l'apartat dedicat a l'anàlisi de la musicalització de *Vals*, el que relacionaria música i literatura ja que «une œuvre musicale, par elle-même, ne peut pas nous raconter une histoire» (Nattiez 2011: 3). En la mesura que aquesta narrativitat musical actua «comme notre pulsion intérieure à donner une cohérence à une expérience» i dona un sentit «à une série d'événements sonores» (Nattiez 2011: 6), és possible establir una connexió entre l'obra literària i la musical com a proto-relat i no com a relat musical:

les analyses des psychologues de la musique [...] se sont attardés précisément à montrer ils fondent leur interaction proto-narrative sur les unités inscrites dans le temps, les contours, les schémas intonatifs, ceux-là même que, plus tard, la musique utilisera pour imiter l'allure du récit, et qui ont conduit certains des auteurs [...] à parler de « proto-narrativité musicale » (Nattiez 2011: 10-11).

Pel que fa a *Vals*, un dels aspectes més destacats per la bibliografia (Pinnell 1983; Arnau 1987; Balaguer 2006) és la relació de la novel·la amb la música, un fet observable ja des del títol, en referència al ball ternari. Domènec Guansé ja ressenya aquest fet en el retrat literari de Trabal:

I, de sobte, publicà *Vals*. Més ben construïda que les anteriors, amb més solta, més ben escrita, amb pàgines brillants, *Vals* obtingué el premi Crexells 1936, i convencé tots els crítics. Tots! Després, un dia l'autor explicava a un dels crítics que, per a escriure aquella novel·la, li havia estat necessari, imprescindible, sentir constantment una música de vals. Mentre ell teclejava a la màquina, en la qual per no interrompre's en la tasca usava paper de rotlle, la seva muller, amantent, renovava els discs de la gramola. Dia i nit, nit i dia, la casa era una gàbia

ressonant de notes de vals entremesclades amb el tic-tic de la màquina. I, què voleu?, al crític, en sentir tot això, deixà de plaure-li *Vals* (Guansé 1966: 209-210).

Més enllà de la presumpta influència d'escriptors anglesos (principalment Huxley i *Point Counter Point*) que alguns investigadors volen assignar a la novel·la (Arnau 1987; Iribarren 2012), trobem interessant estudiar aquest component com una resposta als debats sobre la novel·la que es produeixen en la nostra literatura entre els anys 20 i 30 i, més concretament, a la musicalització de la ficció i a les reflexions que Armand Obiols farà en alguns dels seus articles de la *Revista de Catalunya*, de *La Nau* i de *La Publicitat* de finals dels 20 (Obiols 1928c, 1929 i 1931), seguint en moltes ocasions els preceptes plantejats pels *Aspects of the Novel* de Forster. És possible que per aquesta via, Trabal conegués també un dels capítols d'aquest llibre, «Pattern and Rhythm», on el crític anglès estableix una analogia entre música i novel·la amb la intenció de presentar les possibilitats transcendents expressades per ambdues formes d'art. En la seua comparació entre música i ficció dins *Aspects of the Novel*, Forster explica que la coherència està proveïda pel «rhythm» sota la forma de «repetition plus variation» (Forster 1976: 149). Tanmateix, Forster també cerca l'equivalent novel·lístic al ritme més complex, i exigeix un aspecte més a la ficció, una «expansion», la qual siga assolida també en la novel·la, com ho és en l'àmbit musical:

[I]n music fiction is likely to find its nearest parallel [...]. Music, though it does not employ human beings, though it is governed by intricate laws, nevertheless does offer in its final expression a type of beauty which fiction might achieve in its own way. Expansion. That is the idea the novelist must cling to. Not completion. Not rounding off but opening out. When the symphony is over we feel that the notes and tunes composing get have been liberated, they have found in the rhythm of the whole their individual freedom. Cannot the novel be like that? (Forster 1947: 149-150)

Més específicament, Werner Wolf (1999: 39-40) proposa cinc criteris per a distingir les diferents tipologies de la intermedialitat: 1) els mitjans de comunicació implicats; 2) la formació de dominants medials (distingeix entre: a) els graus de

(in)dependència entre els mitjans; b) la quantitat; i c) la presència explícita o no d'un mitjà en un nivell específic); 3) la quantitat de peces intermedials i no intermedials (que dóna peu a una intermedialitat total o parcial); 4) l'origen de la intermedialitat (entre autoritzada o primària; i secundària o no autoritzada); i 5) la qualitat de la participació intermediària. En aquest darrer punt, Wolf fa una distinció de dues formes d'intermedialitat: oberta o directa i coberta o indirecta. La intermedialitat directa o oberta és aquella en què almenys per una vegada tots dos mitjans estan directament presents amb els seus significats típics o convencionals i «consequently each medium remains distinct and is in principle 'quotable' separately», la qual cosa pot donar lloc a un gènere «'artistic'» específic, identificat i catalogat quan apareix regularment (els casos del teatre, el cine o l'òpera) o no (les anotacions musicals dins l'*Ulisses* de Joyce no constitueixen un gènere diferent del novel·lístic). La intermedialitat encoberta o indirecta, per contra, es defineix com

the participation of (at least) two conventionally distinct media in the signification of an artifact in which, however, only one of the media appears directly with its typical or conventional signifiers and hence may be called the dominant medium, while another one (the non-dominant medium) is indirectly present 'within' the first medium. Consequently, this other medium is not present in the form of its characteristic signifiers but, at least minimally, as an idea, as a signified (Wolf 1999: 41).

A més, l'estudiós afegeix que, mentre que la intermedialitat encoberta implica necessàriament una relació d'aparença homogènia entre el mitjà dominant i el no dominant, ja que «the non-dominant medium makes its presence only indirectly felt by some traces discernible in the signification of the work in question» (Wolf 1999: 42), la intermedialitat oberta no necessita d'aquesta relació entre mitjans, per la qual cosa presenta una aparença heterogènia. Així, la intermedialitat oberta o directa pot ser total o parcial, primària o secundària, i s'estableix sota un *continuum* que comprèn diversos graus de relació que poden anar des de la contigüitat (en aquest cas, només es pot observar un mínim d'influència o adaptació mútua o unilateral entre els components medials) fins a l'adaptació mútua o integració dels respectius mitjans de comunicació. Per una altra banda, la intermedialitat encoberta o indirecta pot ser

total o parcial però sempre primària i pot fer-se present al text a través de dos mecanismes: la tematització, mitjançant la qual el mitjà no dominant es fa present al text de manera indirecta «as a signified or as a referent», de manera que només serveix com a base del significat del mitjà dominant sense estar relacionat icònicament amb l'altre mitjà (Wolf 1999: 44); o la imitació o dramatització, una forma en què «an equally non-dominant 'other' medium informs (a part of) a work, its signifiers and/or the structure of its signified in a more substantial, though still indirect way» (Wolf 1999: 44). En aquest cas, l'obra (o una part d'aquesta), conservant l'aspecte típic del mitjà dominant al que pertany, es relaciona icònicament amb el no dominant i dóna la impressió de representar-lo mimèticament, en la mesura que això li és possible.

Així doncs, Wolf defineix la musicalització de la ficció, *in extenso*, com

a special case of covert musico-literary intermediality to be found in (parts of) novels or short stories. It consists in an (in most cases) intentional shaping of the *discours* (affecting, e.g., the linguistic material, the formal arrangement or structure of the narrative, and the imagery used) and sometimes also of the *histoire* (the content structure of the narrative), so that verifiable or at least convincingly identifiable 'iconic' similarities or analogies to (a work of) music or to effects produced by it emerge in the fictional text. As a result, the reader has the impression that music is involved in the signifying process of the narrative not only as a general signified or a specific —real or imaginary— referent but also that the presence of music can indirectly be experienced while reading (Wolf 1999: 52).

A partir d'aquesta definició, podem afirmar, doncs, que Trabal desenvolupa *Vals* a través d'una ficció musicalitzada; es tracta, doncs, d'una intermedialitat encoberta o indirecta total (perquè ocupa l'argument de tota la novel·la). Ara bé, en la mesura que aquesta musicalització del vals, com a mitjà no dominant o segon, s'inscriu implícitament i en suggereix la presència dins del mitjà primer o dominant, el de la literatura, parlem d'una imitació. Dins d'aquesta intermedialitat, «which constitutes the essence of 'musicalization'» (Wolf 1999: 57), l'estudiós inclou el concepte de "word music", una tècnica que explora la similitud bàsica entre els significants verbals i musicals (per exemple, les onomatopeies); les analogies formals i estructu-

rals; i les analogies de contingut imaginari. Així, la novel·la es desenvolupa a partir d'una analogia constant i simbòlica (imaginària) del gènere musical del vals: «imaginary content analogies supply what is tendentially absent in music: a referential content» (Wolf 1999: 63). Aquesta estructura musicalitzada és la que, al capdavant, converteix el lector i els personatges de la novel·la, alhora, en espectadors: «la identificación del lector con personajes hasta este momento distantes le hace cómplice de la representación, abriéndole una entrada mágica al teatro y borrando los límites entre lo real y lo irreal» (Chang 2002: 161). Val a dir, però, que aquesta identificació amb els personatges no es desenvolupa per la via de l'analogia sinó en el sentit que aquests esdevenen «símbolos, arquetipos» (Chang 2002: 186). D'altra banda, Trabal se serveix d'un seguit de tècniques narratives i lingüístiques que accentuen i, en darer terme, imiten el moviment repetitiu i constant del vals, reproduït gràficament:

La impressió de moviment és aconseguida mitjançant la incorporació d'una sèrie d'imatges, de comparances i fins i tot de símbols, connotatius tots plegats de dinamisme. I a partir, també, d'una prosa incisiva i nerviosa, amb unes frases llargues on predomina la coordinació sobre la subordinació, d'on la pausa descriptiva, que podria trencar aquest ritme, queda exclosa, i amb la incorporació de sorolls onomatopèics que al dinamisme hi afegeixen el brogit i la remor d'una època agitada. I per tal de reproduir-la, l'autor emprà, generalment, comparances i metàfores amb imatges de moviment (Arnau 1987: 154).

Al capdavant, doncs, parlem d'una «manipulación rítmica» (Chang 2002: 161) que implica, d'una banda, una sintaxi determinada, amb una presència majoritària de frases llargues que, a més, desemboquen sovint en una manipulació sonora. Vegem-ne un exemple, que implica un joc amb la consonant aproximant lateral palatal [ʎ]. El punt d'articulació d'aquesta consonant, en català, col·locant la part posterior de la llengua contra el paladar rígid, té també un objectiu narratiu, expressat sonorament:

I una nova pausa semblà engolir **ll**ur veu, **ll**ur mirada, **ll**ur pensament. Sols més tard, molt més tard (la nit ja havia clos totes les portes), Joana, en camisa, prenia de la seva petita biblioteca un **ll**ibre, dolçament, gairebé de puntetes, i d'un salt es ficava al **ll**it, tapant-se amb el **ll**ençol, tota ar-

ronsada i prement Goethe contra el seu pit, mentre la tela anglesa perdia la seva llússor per culpa d'unes llàgrimes gruixudes (Trabal 1998b: 89).⁵⁹

Aquest exemple d'ús estilístic (en termes de musicalització) del llenguatge literari permet, a més, posar de manifest una altra de les característiques musicals presents en *Vals* i que en condicionen l'estructura; en altres paraules, aquesta recerca de moviment sonor s'observa també a través d'un procediment repetitiu que afecta el nivell estructural del discurs, a través d'un esquema altern *ad infinitum* entre tensió i repòs, que en el cas de la novel·la de Trabal es trasllada, fins i tot, al plànol fonètic i, per extensió, al textual. Segons apunta Chang (2002: 160), «el ciclo reposo-tensión-reposo traza una parábola en el tiempo: del reposo de la continuidad, las sonoridades se dirigen hacia la tensión creciente de la fragmentación y, una vez en el punto máximo de tensión, el movimiento fragmentado se transforma gradualmente en continuidad sonora, buscando reposo en el descenso». En l'exemple anterior, aquests moments de tensió, representats per la palatalització de la consonant lateral aproximant, s'intercalen amb moments de repòs, d'una presència més clara de l'alveolar.

De la mateixa manera, Trabal se serveix d'algunes metàfores per crear aquesta «imagen poética». Carme Arnau (1987: 155) en parla quan destaca que «l'actuació de Zeni es troba tota dominada per les accions ràpides, sobtades o, fins i tot, pel moviment ben propi de la joventut», com a indicador d'aquesta musicalització de què parlem. En efecte, el personatge de Zeni està completament dominat per la circularitat del vals, com hem vist en l'apartat anterior, i com veurem tot seguit també; es tracta d'un fenomen que, en efecte, s'observa en l'ús de metàfores que accentuen aquesta circularitat i que s'inicia justament en el moment que s'assabenta de la fugida de Teresa: «Zeni veié giravoltar dins el seu cap en un instant tots els graons de l'escala i sentí un xoc com si l'ascensor s'hagués encastat al sostre d'un cop de botó massa violent» (Trabal 1998b: 74).⁶⁰

Més encara, com a novel·la musical, podem llegir *Vals* des de tres plànols estructurals, tal com proposa Chang (2002: 170): el primer, des de la superfície, a

⁵⁹ La negreta és nostra.

⁶⁰ Teresa Iribarren (2012) també ha destacat aquest fenomen de la circularitat com un element essencial a les dues novel·les de Trabal que treballa al seu llibre: *L'home que es va perdre* i *Quo vadis, Sànchez?*

través de l'estructura en capítols; el segon, definit pel ritme de la narració; i, finalment, un tercer plànol que té en compte les associacions mentals del lector en relació als llaços sonors i significatius la percepció dels quals és orientada intencionadament per l'escriptor i que hem descrit en parlar de l'ús del llenguatge amb caràcter estètic.

Ja hem dit que Trabal estructura la novel·la a partir de cinc capítols amb títol musical, els quals, a més, corresponen «a l'aprenentatge de la vida que fa Zeni» (Arnau 1987: 151). Així, la novel·la s'inicia quan Zeni té vint anys i és encara un jove innocent desconexedor dels perills de la sensualitat —i, per extensió, els de la realitat i la vida— i acaba quan aquest en té vint-i-dos i és incapaç de dominar els seus instints sexuals. Aquesta estructura “aparent” —el terme és de Chang (2002: 170)— es veu, però, modificada per una altra, l'estructura real, definida a partir de «las curvas rítmicas que el movimiento de la narración dibuja». En aquest sentit, convé tenir en compte que «la presencia de cesuras regulares que no son simples rupturas del fluido novelístico sino saltos importantes en la acción, hacen avanzar puntualmente la narración y determinan la primera articulación formal de la novela, otorgando a esta estructura un aspecto fragmentado, rasgo esencial de este nivel de percepción de la novela» (Chang 2002: 170). Si ens hi fixem, més enllà dels cinc apartats o capítols, *Vals* s'estructura com una novel·la fragmentada, en el sentit que es presenta com un seguit d'escenes on els personatges *actuen* en diferents salts espacials separades per espais entre els textos, la qual cosa permet la desaparició de capítols i una fluïdesa narrativa que ajuda a accelerar el ritme de la novel·la d'una manera gradual per a desembocar, finalment, en el «desaprenentatge» del protagonista. Així, si definim l'estructura «real» de la novel·la a partir del moviments rítmics ens trobem amb una macroestructura que és també tripartida (com el vals): una arribada, que correspondria al capítol I; un seguit de viatges, en el sentit de desplaçaments espacials (capítols II, III i IV); i, finalment, una fugida, la que es desenvolupa en el capítol V.

Wolf (1999: 45-46) explica que no hi ha una distinció clara entre la tematització i la imitació, com tampoc no la hi ha entre la intermedialitat oberta i l'encoberta. Per contra, assenyalava que «owing to the possibility of 'borderline' and mixed cases, 'telling' [thematization] and 'showing' [imitation] would perhaps best be thought of as the two poles of a continuum which allows a number of shades in

between». Vist des d'aquest punt de vista, podem afirmar que podem llegir *Vals* com una tematització, de manera que l'altre mitjà no dominant (la música) s'insereix dins del mitjà dominant principal (el text narratiu) d'una manera directa i explícita.

Segons Wolf (1999: 55) la tematització textual en una ficció musicalitzada es pot presentar a través de les tres formes posicionals: la tematització contextual, la tematització paratextual i la tematització intratextual amb o sense funció metaficcional o reflexió meta-estètica.

En el cas de *Trabal*, hem de parlar, en primer lloc, d'una tematització clarament paratextual. El títol és, d'entrada, un element que permet observar aquesta musicalització de la novel·la i que, a més, en aquest cas concret també hem de posar en relació, com passava a *Quo vadis, Sánchez?*, amb una classe social determinada. Com apunta ben encertadament Teresa Iribarren, «Els vals és el ball per excel·lència de les elits socials, com el gran públic sap molt bé per haver-ho llegit en les novel·les, o per haver-ho vist en la pantalla» (2012: 306). Tanmateix, convé recordar que en *Sánchez* es veurà incapaç de ballar el vals amb Teresa i, finalment caurà a terra. També Zeni es mostrarà inefectiu per a aquesta dansa, un plantejament que, ara, recorre tota la novel·la, en la mesura que és distribuïda en cinc blocs de seqüències narratives, cada un dels quals porta un títol musical: «Preludi», «Invitació al vals», «Divertiment», «Vals» i «Final». Pel que fa a la tematització contextual, només cal que recordem les paraules de Guansé (1966: 209-210), que posen de manifest la presència explícita de la música en el procés d'escriptura de la novel·la, a partir d'una experiència contada per l'autor mateix.

Hem volgut deixar per al final, l'anàlisi de la tematització intratextual, la qual, en el cas de *Trabal*, va acompanyada d'una funció metaficcional o reflexió meta-estètica. La primera referència a la música apareix en la primera part, «Preludi», una peça musical breu que pot servir d'introducció en les fugues, les sonates i altres peces complexes i llargues. En la novel·la, aquesta primera part actua també com a introductòria: és on coneixem Zeni, l'ambient social en el qual es desenvolupa i és també on té lloc el moment en què Teresa li demana que li porte un vals de Viena, i quan aquest torna, Teresa ja ha marxat. Aquest és també l'inici de la seua joventut, segons ens confessa el mateix protagonista: «El meu primer contacte amb aquest món puc dir que va ésser en conèixer una noia més gran que jo. Es deia, es diu, Te-

resa [...]. Teresa fou qui em va fer adonar de la meva joventut i qui em va posar en contacte amb els meus sentits» (Trabal 1998b: 226-227). L'inici de la circularitat particular de Zeni s'inicia, en l'obra de Trabal, en l'apartat d'«Invitació al vals», una possible al·lusió a la *Invitació a la dansa (Aufforderung zum Tanz)*, op. 65, del compositor Carl Maria von Weber, amb un compàs que, com el vals, és també de 3/4. La peça musical s'inicia amb una crida del violoncel i els vents perquè s'iniciï la dansa, formada per un seguit de petits vals, alguns dels quals es repeteixen. L'obra acaba, de fet, d'una manera cíclica, amb la repetició de la introducció. Si ens hi fixem, Trabal també imita l'esquema de l'obra de Weber en aquest apartat, on l'argument queda reduït a les noves experiències d'amistats femenines del protagonista, les quals, a més, s'intercalen les unes amb les altres i es repeteixen constantment i alternativament, com els petits valsos de la peça musical. Aquestes relacions s'estendran també en la tercera part, anomenada precisament «Divertiment». En aquest cas, Trabal associa l'argument amb la composició musical formada també per moviments de dansa, encara que més breus i simples, i més lliures en conjunt, amb un nombre reduït d'instruments. Per això, el nombre d'estimades també es redueix i se centra, a poc a poc, en Raya, i en la relació febrosa que mantindran, mentre «els violins semblava que a la fi es decidien a enfocar el tema» (Trabal 1998b: 160). La separació d'ambdós amants, Zeni i Raya, és el punt que marcarà l'inici de la penúltima secció, «Vals», com apunta Carme Arnau (1987: 152), «el *leit-motiv* de la novel·la en reproduir-ne el ritme i el sentit [...] [p]erquè l'aparició del disc, d'un vals ben real que Zeni vol regalar a Teresa, sembla donar sortida al seu vals hiperbòlic, a una vida que anirà dirigida per un ritme musical imparabile»; un ritme que, afegim nosaltres, lluny de simbolitzar elegància i refinament, desembocarà en la destrucció del personatge; d'ací el sentit irònic.

És així com, des de l'inici, aquest ritme ternari característic del vals comença a transformar-se en Zeni i es barreja amb un nou model, el *Boléro* de Ravel. La imatge no és gratuïta, ja que remet, com apunta Jean-Jacques Nattiez (2002: 130), a una «obra fundada en la repetició transformada de una misma frase» on les oscil·lacions tonals i el ritme es mouen entre la simetria i la asimetria, «entre tonalité sereine et tonalité anxieuse» (Lévi-Strauss 1971: 12). Per tant, es tracta d'una proto-narració que convé tenir en compte «non pas seulement par la simplicité de sa struc-

ture répétitive, mais par sa capacité à évoquer la montée irrésistible du désir jusqu'à l'éclatement orgasmique des trombones» (Nattiez 2011: 5). En l'escena de *Trabal*, però, la peça raveliana no respecta el ritme perquè és tocada per músics que semblen adormir-se fins que, al capdavall, és dominada pel ritme també ternari, però més lent, del vals; *Carme*, identificada amb el bolero ravelià, desapareix i, literalment, el bolero també. Vegem-ho:

sentí una remor confusa que venia de lluny, de lluny, de molt lluny i que anava engruixint-se amb calma, talment el bolero de Ravel tocat per músics que s'adormissin. [...] I sota aquesta descoberta seguí la voluptat d'aquell ritme insinuant. Aquell bolero semblava anar-se inflant. [...] Com una espiral de fum, es barrejaven *Carme* i aquella música; i si aclucava més fort els ulls trobava una nova ona: una música coneguda es barrejava amb una altra. Una mena d'interferència el distreia barroerament. [...] L'ona que produí aquella interferència semblava dominar; de cop s'imposava: era un vals. Un vals que arrossegaven uns violins amb tota solemnitat. *Zeni* s'incorporava, obria els ulls. El sol omplia la seva cambra. *Carme* s'havia escapat. El bolero s'havia esvaït. El vals caigué fet a miques (*Trabal 1998b*: 200-201).

Així, *Trabal* associa amb major insistència el comportament de *Zeni*, i les situacions en què es troba immers, amb la circularitat i el ritme del vals però que, tanmateix, es mostra imperfecte, per l'ansietat que experimenta el protagonista:

El vals havia començat. de cap a cap de dia, de banda a banda del seu escenari, *Zeni* no parava de lligar giravolts. Quan la seva mà prenia una mà, les seves cames es flectien en una reverència a unes altres cames. Un sol ritme el movia, i aviat no sé sabé si el ritme era ell, si era ell qui l'infonia a tot el que el voltava. [...] El seu vals no tenia ni començament ni fi, no podria aturar-se: si no, tot el castell s'esmicolaria; si es girava només a guaitar-lo massa, perillava de rodar-li el cap i de perdre's en el buit, extenuat. [...] El seu joc, el seu vals, prenia formes d'eternitat (*Trabal 1998b*: 211-212).

La conversa amb *Víctor* desestabilitza *Zeni*, precisament perquè aquest li fa veure que l'amistat que està desenvolupant amb les noies no és l'habitual, més enllà del «gaudi suau d'una música amb sordina» (*Trabal 1998b*: 218); al capdavall, la

mundanitat presentada per Víctor desfà l'essència de Zeni i, de retruc, també el seu ritme: «Zeni ja sabia que els valsos vienesos es giravoltaven al revés, fent la volta cap a l'esquerra; però no s'avenia a desxifrar que hi anessin tant. Víctor havia menyspreat, havia blasmat, el seu vals» (Trabal 1998b: 219). Precisament en el moment en què Zeni demostra tenir cura de la seua actitud, sabem també que «El vals que havia arribat Zeni perdia esclat. No era ja aquell vals brillant que enlluernava tothom. Zeni s'havia ensopit» (Trabal 1998b: 220-221). La fragilitat del protagonista, però, no podrà fer front a la passió arborada en les noies i, finalment, quan acaba de consumir l'acte d'amor amb Otilia i coneix la notícia de la mort de Raya, «el vals es tacà de sang» (Trabal 1998b: 222). Com ja ha assenyalat Carme Arnau (1987: 144),

significativament, el protagonista de la novel·la és un jove desemparat i desorientat en aquell món de belles façanes i, de fet, la seva actuació no fa més que demostrar-ho. Perquè la realitat on s'ha d'integrar Zeni és essencialment materialista i hom hi és valorat més pel que hom té o aparent que no pas pel que realment és: per la sensibilitat, la intel·ligència o el bon gust. Zeni, per tant, s'entén millor amb les dones més grans que ell,⁶¹ que no pas amb els homes que cobegen fortuna i càrrecs.

En aquest punt, dins el capítol «Final», sabem que Zeni, ja lúcid, es confessa a Mn. Romeu i es defineix com un ésser «malvat» i «avorrible» (Trabal 1998b: 225). Tanmateix, les noies segueixen buscant-lo i reclamant la seua presència, fins que Elvira, divorciada, s'aprofita de la confusió en què es troba Zeni i, «furiósament», l'inicia en una sexualitat adulta, estrictament física. Aleshores,

El so tzigan llangueix fins a apagar-se... El «vals tendre, vals blonde» sembla haver exhaurit el tema insistent. Aquell xiulet penetrant de la T. S. F. acaba. I, sense cap paràsit que destorbi el silenci, tot d'una omple l'espai el so d'una altra orquestra: una orquestra de jazz, galopant per arribar més de pressa, corrent la pólvora amb els saxofons i els banjos, engegant un *Vals brillant*. [...] Un cop acabat el cordill, els giravolts de Zeni encara duren i duraran sempre. Ja no po-

⁶¹ Recordem, per exemple, la reflexió sobre música que Zeni manté amb la senyora Fàbregas (Trabal 1998b: 57-61), un fet que coincideix precisament amb una nova revelació sobre Raya.

drà més aturar-se. L'impuls d'Elvira l'ha llançat dins el buit (Trabal 1998b: 250).⁶²

La part final de la novel·la, la fugida de Zeni —que podria ser interpretada musicalment com una fuga, això és, com una tècnica contrapuntística amb un tema que es repeteix constantment passant per múltiples veus—, també inclou una referència explícita al vals, precisament en el moment en què Antoni i Helena, pares del protagonista, desconeixen la decisió definitiva del seu fill. Per això, Helena, presa d'una ànsia espantosa, engega la ràdio per escoltar alguna notícia que confirme el que ja pressent. Es troba, però, amb un vals: «Un vals! Encara un vals! Sembla que la gent només facin valsos, aral!» (Trabal 1998b: 261). Una expressió idèntica a la de Zeni, el qual, un cop arribat a Budapest, en travessar la terrassa del Grand Hotel, «es reconegué amb joia: encara un vals!». El d'ara, però, a diferència de l'iniciàtic o, més encara, de les variacions amb què hem vist tots els anteriors, es tracta d'«un vals llefiscós, un vals esfereïdor». L'actitud de Zeni també ha canviat dràsticament; ara, en lloc d'amagar-se o patir les conseqüències del ritme imposat per la dansa, és ell qui marca el ritme, amb la qual cosa és capaç de mirar-se'l directament «per si veia caure les llàgrimes d'aquell violí» (Trabal 1998b: 263). I la novel·la es tanca amb un final obert, com el vals o la vida de Zeni: «Trabal, doncs, en aquest cas no la tanca arbitràriament com ho feia a *Judita*, sinó que la deixa fluir encara, eternament. Diferentment, però, demostra no saber/voler posar un punt final convincent» (Arnau 1987: 153). En realitat, però, Trabal fa servir el ritme i l'estructura del vals per a *fugir* de la construcció lineal del relat tradicional. Com ocorre en *Point Counter Point*, la felicitat experimentada a través de la música «is no a lasting post-romantic redemption nor an epiphany of metaphysical certainty» (Wolf 1999: 236) sinó que, a través de la música, Zeni es converteix en víctima, una actitud que escau també a la figuració irònica. Per sobre d'aquest ritme, símbol de la societat burgesa i de la idealització amorosa, Zeni experimenta una davallada psicològica que, finalment, desemboca en un xoc amb la realitat. Per això, el vals, que a l'inici de la novel·la es presenta en forma de regal, s'acaba desintegrant. La circularitat imposada pel ritme musical és també la de l'home modern i la del món agitat i convuls en què viu.

⁶² La cursiva és de l'autor.

9. La ironia en *Temperatura*

9.1. Introducció

L'abril de 1947 va aparèixer a *La Nostra Revista* una nota que anunciava la publicació de la nova (i darrera) novel·la de Francesc Trabal: *Temperatura* (1947a: 164). Un mes després, la revista *Germanor* comunicava, per primera vegada, la recent publicació de l'obra (1947b: 46). Es tracta d'una notícia molt breu que animava els lectors de la revista a adquirir els llibres publicats per l'editorial Catalònia, dirigida des de Mèxic per Avel·lí Artís Gener. Quasi paral·lelament, P. C., molt probablement Pere Calders, signava la primera crítica de la novel·la al número de juny de *La Nostra Revista*. L'escriptor, ja des de l'inici, dóna compte d'una de les expectatives que, sembla, hom havia esperat de la novel·la: la marca que «l'èxode i l'allunyament de la pàtria» havien deixat en l'estil del sabadellenc. Calders ho resol de la manera següent: «cap influència excessivament visible, cap rastre que acusi que un cataclisme ha passat per damunt de l'autor. Amb una actitud olímpica, Trabal segueix comunicant el seu missatge, que ell sap prou important perquè altres preocupacions li facin oblidar» (Calders 1947: 247). Aquesta és, sens dubte, la millor impressió que podia donar perquè Trabal, a ulls de Calders, seguia esbandint «el localisme i el ruralisme de la nostra literatura». El crític n'elogiava la innovació, l'agudeses narrativa, el domini creador de situacions tan originals i el joc actiu i constant amb el lector, i reconeixia Anna, la protagonista de la novel·la, com «una figura femenina singularíssima» que capturava el lector des de les primeres pàgines. Al capdavant, acaba Calders, es tracta d'una novel·la «que enriqueix considerablement la nostra literatura, i que quedaria bé en la de qualsevol país lliure i madur» (1946: 247).

El maig de 1947 el noticiari de *La Nostra Revista* dona compte de la recepció de l'obra de Trabal a Xile, país de residència de l'escriptor (1947c: 204), des d'on desenvolupà un activisme incansable, tal com ressaltà constant el crític Domènec Guansé (Corretger 2011: 117-118). N'han arribat dos exemplars, i un és lliurat en un sopar a la senyora Alicia Marchant, a qui va dedicada l'obra. Hi són presents, entre d'altres, el Premi Nacional de Literatura de Xile, Joaquín Edward Bello, la secretària del PEN Club de Xile, Chela Reyes, el senador Gregorio Amunátegui, l'escriptor Domènec Guansé o Mario Oles, el president de Rapa Nui, el projecte editorial de Trabal i Solar.

El dia 8 de novembre del 1948, el PEN Club de Xile organitza un banquet d'homenatge a Trabal per l'èxit de la traducció castellana de *Temperatura*, publicada en aquesta ocasió per l'editorial xilena Tegualda. L'obra és ressenyada pel seu amic, l'escriptor xilè Hernán del Solar, soci de Trabal a Rapa Nui, a *La Semana Literaria*, el programa radiofònic de *Radio El Mercurio* on ambdós escriptors col·laboraven. *Germanor* en publicà la traducció en el seu número de setembre:

Francesc Trabal ha tingut la gosadia de ser un novel·lista que procedeix amb la llibertat que donem al poeta. [...] Obeeix a un sentit exacte de la literatura i de la vida. [...] Així, doncs, no és casual que l'humor ho presideixi tot en els llibres d'aquest original novel·lista. I humor no significa en l'obra de Trabal, acudit ben portat, situació divertida, accidental, que provoqui la rialla. Humor és ací seriositat, o sigui, creació, vida feliç (Solar 1948: 33).

Així, el xilè elogia la capacitat transformadora de la realitat del sabadellenc i insisteix en l'originalitat de l'obra i del seu autor, ben allunyat del «novel·lista afanyós de realisme» (Solar 1948: 34). Per tot plegat, Solar defineix *Temperatura* com «un gran llibre» i situa el punt d'atenció en el joc entre l'autor i el lector: «es tracta de conèixer un món apart, en el qual l'art mestrirol d'un novel·lista imaginatiu ens convida a ser personatges d'una obra per a entendre-la. I això no s'esdevé sovint. Els novel·listes treballen comunament d'una altra manera: inviten els personatges a ser homes que ens compreguin» (Solar 1948: 34).

La veritat és, però, que la darrera novel·la de Trabal no va gaudir sempre d'aquesta apreciació tan entusiasta. De fet, *Temperatura* va ser molt severament casti-

gada per la crítica arran de la publicació el 1947 a Mèxic i, aquest mateix any, en la traducció castellana de Joan Oliver a Santiago de Xile. Malgrat que la premsa xilena veia aquesta darrera novel·la del sabadellenc com una obra que «rinde culto a nuestro paisaje [...], y el tema pone, una vez más, de relieve las preferencias de dicho autor por la más viva actualidad. Ambientes, personajes, escenarios, reflejan la vida de una postguerra que estamos apenas viviendo» (1947*d*: 6), Jordi Pinell (1983: 41) adverteix que la difusió de l'obra de Trabal a Amèrica va ser un «imperdonable error». Ho argumenta:

Evidentment, l'Amèrica llatina no fou mai el món cultural de l'autor de *Temperatura*. Trabal havia intentat establir una connexió entre el París intel·lectual dels anys trenta i la Barcelona que anava desbroçant camins cap a una plenitud cultural i europea de Catalunya, i no es veié amb cor de renunciar a aquell projecte. Era la base sobre la qual havia fundat totes les seves aspiracions literàries i culturals (Pinell 1983: 42).

D'altra banda, Roser Porta, dins l'estudi *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936)*, recull una carta que Mercè Rodoreda va escriure a Anna Murià el 3 de setembre de 1948 en què parla de la novel·la de Trabal:

Temperatura. En Trabal quan va cometre la novel·la d'aquest títol diuen que estava a cinquanta-set i mig. I tenia cagarrines. Feia anys que no havia llegit una cosa tan dolenta, amb un humorisme —ell es pensa que en sap— que no fa ni somriure. Aquest senyor ha fet un ou ferrat sense oli; en un moment únic de fúria interina. Trobo que l'haurien de pegar (Porta 2007: 190).

El seu amic Joan Oliver la considerava la novel·la «menys afortunada» del sabadellenc i, certament, en feia un judici cruel: «un humorisme totalment gratuït i gairebé delirant desfigura la narració, d'altra banda sense contingut vàlid: tristos símptomes d'una decadència prematura» (Oliver 1999*b*: 378).

Domènec Guansé també ressenyà l'obra de Trabal. En aquest cas, i a diferència de l'entusiasme de Calders, *Temperatura* més aviat produeix en el crític «una impressió de desconcert constant»; no es tracta, però, d'un rebuig a la constitució de la novel·la sinó «a la mateixa fertilitat d'inventiva de l'autor (home sempre de tota

mena de pensades), a una fantasia que es complau a jugar amb l'imprevist» (Guansé 1994a: 160). En realitat, però, Guansé es troba amb certes dificultats per definir l'estructura de «l'originalíssima novel·la de Trabal» i acaba per afirmar que «Trabal [...] ha après l'art de novel·lar [...] davant de la pista del circ» i que, tot plegat, estem al davant d'una obra humorística. I ací arriba la definició de l'anomenat «humor pur», un «humor intranscendent, que no accepta de posar-se al servei de cap causa, i que es limita a “ser” per ell mateix, substituint la fantasia per la realitat» (Guansé 1994a: 160-161). En realitat, Domènec Guansé parteix del concepte de l'intel·lectual compromès amb les idees polítiques i socials en la seua crítica, és a dir, «propugnava el compromís patriòtic de l'escriptor —home i artista, tot u— amb inclusió de tota la seva obra» (Corretger 2011: 51), fet que condiciona el tractament d'escriptors com Francesc Trabal, amb una proposta literària completament allunyada d'aquestes exigències.⁶³ Tanmateix, malgrat recriminar a l'escriptor sabadellenc que «la seva suma ambició sembla que sigui la de crear un món que sigui el menys possible — encara que no pas per cap mena de reacció pessimista— el nostre món», Guansé tanca el text amb una sèrie de preguntes que semblen acceptar les possibilitats de transcendència de la proposta literària de Trabal: «¿fins on tanta fantasia no oculta una veritat amagada? ¿Fins on tanta gratuïtat no oculta una sàtira sincera, uns temors de les autèntiques sorpreses i catàstrofes que ens amaga la vida actual? ¿Fins on l'autor, per primera vegada, en les seves obres, no sent una vaga i temerosa responsabilitat?» (Guansé 1994a: 161). Aquestes oportunitats de denúncia són les que, al capdavall, compliquen, a ulls del crític, la manca de coherència de la novel·la en l'actitud d'Anna, la protagonista, «aquest personatge tan arbitrari com diem» i que, finalment, «resulta, a fi de comptes, una noia de carn i ossos, d'una vulgar i dolça feminitat; una noia que després d'haver conegut tan de món, i de ser tan i tan moderna, [...] proclama, en ben avinguda i ben burgesa exemplaritat, que la única i vera felicitat d'aquest món consisteix en trobar la pròpia i definitiva parella» (Guansé 1994a: 161).

Deu anys després, arran de la nota necrològica de Trabal que va escriure per a *Pont Blau*, Guansé torna a reflexionar sobre el tarannà de la proposta literària

⁶³ Josep Bargalló (1994: 14) valora positivament el tractament crític de Domènec Guansé, tot i que destaca les «severes prevencions cap a certes radicalitats, ja siguin polítiques o culturals», dins de les quals s'inclou el «rupturisme narratiu» de Francesc Trabal, la qual cosa explicaria el seu evident distanciament.

de l'autor. Ara, amb una perspectiva de mires molt més àmplia, recorda la tasca compromesa a l'exili amb unes raons semblants a les que, entre 1958 i 1959, havia expressat Calders des dels *Fascicles literaris* de Mèxic per defensar-se de les acusacions que afectaven la recepció de la seua obra. Així, Guansé justifica la manca de comprensió que obtingué la novel·la i valora l'obra de Trabal com una proposta renovadora que s'allunya dels fonaments que hom atribueix a la novel·la del moment (Corretger 2011: 53):

I si *Temperatura* no produí en els lectors un impacte semblant al que produïren les seves novel·les publicades a Barcelona, no era per minva d'enginy, sinó pel clima especial de l'exili i perquè els temps havien canviat. Érem molt lluny dels dies en què els escriptors es podien lliurar alegrement i desimboltament a trencar vidres. N'hi havia massa, de trencats! Alliberat el món del malson de la guerra, l'aire s'omplia de missatges i de crits de revolta. Els escriptors sentien el pes d'una enorme responsabilitat. La novel·la es tornava testimoni, transcendental i metafísica. Però fou contra aquesta tendència que Trabal, impulsat pel seu temperament d'humorista, tractava de reaccionar. Compromès tant com qualsevol altre per la seva actitud, pels seus articles i comentaris radials, no creia en les virtuts de la literatura de compromís. Per a ell la novel·la s'havia de mantenir al marge dels conflictes socials i personals i gairebé al marge de la història. Efloració arbitrària, només per la sensibilitat, havia de ser un testimoni del seu temps (Guansé 1994a: 158).

Amb posterioritat, la lectura i interpretació de la novel·la tampoc no va ser gaire amable. Albert Manent, dins *La literatura catalana a l'exili*, qualificà Trabal com un escriptor «funàmbul, esnob i arbitrari» i, alhora, titllà *Temperatura* de novel·la «allargassada i frustrada» perquè «malauradament, els estirabots, les digressions, les imperfeccions de la frase i l'artificiositat del diàleg trenquen a cada moment la línia de la narració» (Manent 1976: 132). El crític castellà, Manuel Andújar, per la seua banda, dins *La literatura catalana en el destierro*, un opuscle publicat a Mèxic a partir d'una «conferència llegida a l'Ateneo Español de Mèxic, sense pretensions exhaustives ni erudites, però amb bons judicis crítics» (Manent 1976: 12), feu veure *Temperatura* des del «descoyuntamiento de sus personajes, estilo farragoso, hinchazón en el transcurso y perfecta banalidad del suceso» (a partir de Manent 1976: 132, 3n).

Dolors Oller, en el ja citat pròleg a *Judita*, afirma que *Temperatura* és una «obra desigual en la forma i banal en la seva temàtica», caracteritzada per tenir «un doble discurs —d'aventures i moral— que no aconsegueix fer-nos oblidar ni els personatges —tan minsos— ni les situacions —tan superficials i lineals» (Oller 1977: 9). D'altra banda, Carme Arnau opinà, al pròleg a *Vals*, que *Temperatura* és «la menys afortunada de la seva producció» (Arnau 1980: 8).

Joan Fuster, en canvi, en *Literatura Catalana Contemporània*, situa Trabal com un dels novel·listes continuadors de la prosa de Rusiñol, i en caracteritza la transposició «a un nivell irrisori [d]els tics conversacionals, tant pel que en si — paraules estereotipades— tenen d'il·lògic o de grotesc quan són presos al peu de la lletra, com pel que revelen de buidor o d'estupidesa en qui els profereix» (Fuster 1971: 100); un aspecte que, pensem, pot aplicar-se perfectament a la major part dels diàlegs de *Temperatura*, com tindrem ocasió de veure més endavant. Més recentment, Vicent Simbor, en estudiar el paper del narrador irònic de les novel·les trabalianes a l'article «Francesc Trabal: l'aposta pel narrador revoltat», afirma que *Temperatura* és «l'apoteosi de la metaficció trabaliana» (Simbor 2013a: 266) i, més endavant, conclou que estem al davant d'«una obra ben insòlita en el panorama literari català... i no català» (Simbor 2013a: 269). En resum, ja ho hem vist, des que va publicar-se, *Temperatura* ha estat una obra rebuda amb una varietat d'opinions per part dels estudiosos que s'hi han apropiat. Trabal també va voler dir la seua i la va considerar una de les novel·les que millor mantenia l'esperit original del Grup, juntament amb *Judita*: «De tota la vida que he volgut fer una novel·la com *L'any que ve* i no he pogut. Ho he provat, sense rubor he anat publicant llibres. Només en *Judita* i en *Temperatura* s'hi troba alguna cosa» (Triadú 1981: 57). En aquesta carta a Joan Triadú és també on, de manera més extensa, explica el vertader caràcter de *Temperatura*, allunyat del vic-timisme d'altres escriptors catalans de l'exili:

Segurament seguint el camí de *Vals* tindria públic, i no és pas que el desdenyi. Però no m'hi sento inclinat. Per això vaig fer un gran viratge i vaig escriure de raig, en dos mesos justos, *Temperatura*. Deu notar-s'hi moltes falles, sobretot per culpa d'estar escrit massa de pressa i no haver-la corregit. Però volia publicar-la de pressa, per dir el que pensava en aquell moment: sobretot cridar ben fort que els novel·listes catalans no devíem gastar més temps escrivint sobre

campes de concentració, o sobre Mèxic, Puerto Rico, Londres, etc. Creia que a l'exili devíem demostrar que sortírem de Catalunya per defensar l'idioma i la nostra literatura; per tant ens havíem d'esforçar en una continuïtat, fer allò que escriuríem si no ens haguéssim mogut de Barcelona (Triadú 1981: 58).

Ara, com ja és habitual, explicarem l'argument de la novel·la abans d'endinsar-nos en l'anàlisi pròpiament dita. Així, *Temperatura* està dividida en sis capítols a través dels quals es narra la història de dos amants, Anna i Herbert, els quals se separen a l'inici de la novel·la i es busquen pertot arreu fins que, finalment, es retroben. De fet, el primer capítol s'inicia amb una escena eròtica en què Herbert ha excitat Anna, l'ha posseïda estranyament i li demana que li invente un altre nom. Ella hi accedeix, i a partir d'aquest moment, l'anomenarà Àlec. Però Herbert-Àlec decideix interrompre voluntàriament el seu viatge i, havent conquistat Anna, desembarca a Guayaquil. Anna ha quedat sorpresa amb les carícies del seu amant, raó per la qual decideix demanar al capità del vaixell el divorci d'Artur, el seu marit. Tanmateix, com que no troba raons vàlides per a justificar la decisió, opta per evadir-se del judici que ella mateixa ha promogut i se'n va de vacances. En el segon capítol, ens trobem a França i sabem que Martel, el capità del vaixell, s'ha fet càrrec d'Anna, qui viu en un xalet a Enghien-les Bains, amb la germana d'aquest, Hermínia. Aquí, la nostra protagonista intentarà reviscolar l'ànim gràcies a un descobriment d'Hermínia, la música sense so, però el capítol s'interromp de manera tràgica: un cotxe envesteix la germana del capità.

Martel i Anna viuen en un hotel de París durant pràcticament tot el tercer capítol. És en aquest punt, i arran de les dues seqüències dedicades exclusivament a narrar la grip de Martel, i la cura que Anna té d'ell, que ens adonem de la dependència emocional que la nostra protagonista sent pel seu anterior amant, Àlec, raó per la qual decideix parlar-ho amb Martel, el qual a més iniciarà una recerca telegràfica per trobar-lo. Anna, per una altra banda, tractarà d'alliberar-se d'aquesta força que l'ofega a través de l'obligació laboral, que li servirà, a més, de distracció. Tot seguit, el capítol quart és dedicat a narrar l'experiència laboral d'oficina d'Anna, allunyada per un moment del capità, una seqüència que ve acompanyada també d'una relació amorosa amb Winston, en un intent per oblidar definitivament Àlec. Com no ho aconsegueix, torna amb Martel i s'hi casa. Però Anna es troba molt confusa i el

9. *La ironia en Temperatura*

novel·lista necessita anar a trobar-los per encoratjar-los a seguir l'aventura. A partir d'aquest moment, la història desemboca en una utopia amb aires de ciència-ficció: Anna esdevé la divinitat d'un nou continent, Annàsia, que sorgeix de l'oceà, enfront de les costes xilenes però incomunicat de la resta del món. Aquest esdeveniment, però, no és suficient per alliberar Anna del desig que sent per Àlec. Per això, al darrer capítol, Anna torna a terra des de Xile i, sobtadament, troba Àlec al Llac Esmeralda. Aquest, posseït d'un instint salvatge, devora els peus d'Anna, la part del cos més estimada per aquesta, la qual havia tractat amb una tendresa exagerada. La novel·la, però, tindrà un final feliç: Anna recupera els peus gràcies a les gestions del Missatger Personal d'Annàsia i els dos amants recuperen el seu amor tal com l'havien deixat.

9.2. *Les ironies textuals*

9.2.1. Les ironies verbals

a) La inversió semàntica

Una de les tècniques iròniques presents a *Temperatura* i que, seguint la classificació de Philippe Niogret (2004) s'inclou dins la inversió semàntica és l'admiració fingida, a través de la qual hom parla d'una persona o d'una cosa amb un elogi que vol suggerir el contrari. És el que ocorre, per exemple, quan Anna, la protagonista de la novel·la, visita per primera vegada l'autor per comunicar-li el seu disgust pel desenvolupament de la història i aquest, per contra, li fa veure que en realitat les coses no són com ella les vol veure sinó tot el contrari: «el que ha passat, més aviat ha estat agradable» (Trabal 1986: 34). L'argumentació de l'autor, basada en efecte en un adornament de les desgràcies que comencen a succeir-li a Anna, fa que aquesta expresse el seu rebuig per l'autor a través d'aquest recurs que hem d'interpretar, evidentment, com a irònic: «—Ai! Preciós, admirable creador meu! ¿De què em queixo? Naturalment, si ets tan encantador!» (Trabal 1986: 34).

Localitzem una desautomatització del llenguatge figurat quan René passa revista a tota la seua persona de manera literal, a través de la descomposició del seu

nom «(Le Sueur, la Pomme i René)» i acaba convençut, doncs, que «*tot* estava en ordre» (Trabal 1986: 80). Es tracta, òbviament, d'un recurs que hem de llegir com a irònic en la mesura que fa servir l'assignació nominal del protagonista com a punt de referència per a determinar l'estat d'una persona.

Podem identificar dos jocs de mots a partir de l'ús irònic del francès com a llengua d'elegància. El primer és el que té a veure amb el cognom del detectiu que, primer, intenta assessorar Artur abans del judici pel divorci que ha sol·licitat Anna i, tot seguit, protagonitza quasi tot el capítol segon de la novel·la: René Le Sueur de la Pomme, el significat literal del qual és “Suor de la Poma”. L'altre cas té a veure amb el club nocturn al qual entra el mateix detectiu seguint una jove: *Le Boeuf sur l'Oignon*, literalment, “la carn de bou sobre la ceba”, un nom impropï per a un espai com aquest. En ambdós casos, doncs, el suposat refinament de l'expressió francesa contrasta amb la vulgaritat del nom.

També hem de llegir com un joc de mots la primera de les propostes fantàstiques fetes a Anna per Hermínia, això és, la de *tocar el piano* literalment i escoltar la música no pel so que produeix sinó pel tacte dels dits en les tecles del piano, un descobriment tan extraordinari com inèdit per a la germana del capità: «Vaig descobrir que la música no era per ser apreciada per l'oïda. [...] És el nostre sentit més pobre, més limitat, més poc espiritual. La música estava destinada a ser captada, a ser gustada per algun altre sentit més noble. [...] La música, per a poder se compresa, perquè sigui gaudida, ha de ser *palpada*» (Trabal 1986: 77-78). Així, Trabal juga ací amb dos dels significats possibles del verb «tocar»: més concretament, el joc irònic es planteja des de l'aplicació literal del sentit més general del mot («estendre un o més dits, una mà o les mans, un peu, etc., de manera que entrin en contacte (amb quelcom) i en sigui afectat el sentit del tacte» [DIEC 2017]) en substitució del més específic, aplicat a la música («Fer sonar (un instrument musical)») [DIEC 2017]. Per això, el narrador, més endavant, especifica que René «Havia vist *com tocaven el piano*» (Trabal 1986: 90), d'una manera literal.⁶⁴

Trobem un altre joc de mots en l'expressió «apurar fins a l'última gota aquell calze ja ple de ditades» (Trabal 1986: 92), associada a l'actitud constant i insistent del detectiu. En aquest cas, a través de l'afegit «ple de ditades», el narrador iro-

⁶⁴ La cursiva és de l'autor.

nitza amb dos significats del verb *apurar*: «beure tot el líquid contingut dins un recipient» i «purificar, porgar d'adherents nocius o inútils» (Alcover i Moll 2002)

D'una manera semblant, també podem llegir com a irònic el terme Fox-Perrier per a designar l'aigua que el detectiu encarrega a *Le Boeuf sur l'Oignon* quan se situa en un angle estratègic per no deixar d'observar Rossa de l'Òpera. En aquest cas, hem d'entendre-ho com un creuament entre la marca Perrier i la raça de gossos Fox-terrier (Trabal 1986: 63).

b) La frase contradictòria

Dins d'aquesta secció, hem localitzat l'ús de l'oxímoron com a recurs irònic quan, en aparèixer el nou continent d'Annàsia, sabem que ha estat obra del «Comitè d'Experts Aficionats» (Trabal 1986: 192). La ironia, en aquest cas, es troba en el grau d'especialitat del comitè, els quals són identificats alhora com a «experts» i com a «aficionats». Un altre cas d'oxímoron el trobem en la descripció d'un dels invents que li presenta Martel com a possibilitat de treball a Anna: la «*Ràdio Muda*» (Trabal 1986: 121). Tot i que tornarem a aquest invent, i a d'altres, en l'apartat dedicat a l'anàlisi del pastitx de la novel·la de ciència-ficció, convé fer menció ací del contrast que s'opera entre l'aparell radiofònic i el fet que la radiodifusió que emeta siga muda. Un altre exemple el trobem en l'aparició d'«un Arc de Sant Martí Negre, de relleu, amenaçador, sense fer soroll, que es posà com una garlanda enorme en l'espai» (Trabal 1986: 217). Aquest arc lluminós es defineix precisament per la representació de colors de l'espectre en bandes concèntriques amb què hom pot observar-lo i, per tant, resulta contradictori que siga descrit com a «negre».

D'altra banda, entenem com a paradoxal l'afirmació que Artur dóna al detectiu René Le Sueur de la Pomme per a justificar l'estima que ell i la seua esposa es guarden: «[Anna] Ha estat feliç amb mi i jo amb ella, i hem lligat de tal manera la nostra vida que, fatalment, hem de ser feliços sempre...» (Trabal 1986: 46). La contradicció, ara, opera en el fet de considerar la felicitat una fatalitat, dos termes antònims. També podem llegir com a paradoxa irònica quan Anna descriu la Rogèlia com algú que s'expressa «tan clarament en termes difícils i tenebrosos» (Trabal 1986: 51). De la mateixa manera, hem de llegir com a paradoxal la descripció que fa el nar-

rador quan Anna duu posat un «*deshabillé* [que] la vestia molt més que els vestits de carrer» (Trabal 1986: 109), a través de la qual es posa de manifest el contrast entre la bata íntima femenina (anomenada en francès, literalment, “desvestit”) i la resta de vestits.

Les enumeracions també poden ser iròniques, com apunta Niogret (2004: 44-49), quan apareix «un terme qui est en contradiction avec les autres»; o quan «juxtaposent ou associent des qualités qui, sans être véritablement contradictoires, sont disparates». Trobem un exemple d'aquest segon cas en l'enumeració sobre els gustos de Winston, el gerent de l'oficina, plantejada a través d'una enumeració que, gradualment, eleva el to de disparitat: «Tot d'una es va sentir posseït per la fascinació d'una altra rossa, d'una bruna, d'una calba, d'una muda, d'una xicota que tenia sis dits, d'una adolescent de setze anys, d'una negra, d'una tanguista i d'una professora de rus» (Trabal 1986: 172).

c) *Reductio ad absurdum*

La *reductio ad absurdum*, recordem-ho, és un argument en què l'emissor distorsiona allò que diu i ressalta el que és menys important, de manera que l'argumentació es resol mitjançant un fet ínfim. Per exemple, la convicció de René Le Sueur que el seu Longines és el que marca l'hora bona, en contra del rellotge de caixa de casa Hermínia, ja que aquesta mena de rellotges, pensa, «sempre van un minut endarrerits» (Trabal 1986: 81); una escena que es repeteix també més endavant, quan comprova l'hora novament al seu rellotge i en aquest cas, ho fa en contra de la que marquen els campanars, els quals «sempre marquen l'hora amb una mica de retard...» (Trabal 1986: 93). En ambdós casos, l'exactitud de l'hora es resol a través d'una convicció personal, ínfima.

Troblem un altre exemple en l'explicació del motiu principal que permet Anna treballar en la secció *América del Sud* de la *Societat Filatèlica de compra-venda* o, «el nom amb què era coneguda comercialment: *Soficovendsa*». Així, la idoneïtat d'Anna per ocupar el lloc de treball, més enllà de qualsevol habilitat reconeguda i associada al món filatèlic,

es puntuava especialment saber pronunciar de manera correcta i familiar aquest nom. Anna havia alterat la *d* per una *i*, però va rectificar a temps i totes les altres proves resultaren reeixides satisfactòriament. Immediatament a l'examen va ser acceptada, i li foren estesos els papers, els certificats i les llibretes; s'obriren uns *dossiers*, s'arxivaren les seves fitxes i les declaracions jurades, i li van ser lliurades les credencials i, a més a més, una anticipació de la primera setmana de treball, descomptant-li els impostos del primer mes (Trabal 1986: 143).⁶⁵

D'una altra banda, localitzem un altre exemple en el motiu que aporta Anna al capità Marcel quan decideix divorciar-se del seu marit:

— [...] M'ha anomenat sempre així. Fa dos anys que som casats, que vivim bé, que l'estimo i ell m'estima, que ha estat i és un excel·lent marit, que mai no m'ha donat el més petit disgust ni la més ínfima contrarietat... Però ara acabo d'adonar-me que em diu Anneta. I que m'ha dit Anneta des que em coneix. i que jo no sóc Anna per a ell, sinó Anneta; i que la qui s'ha casat amb ell és Anna i que la amb qui ell s'ha casat és Anneta. ¿Ho enteneu ara?

—¿I és possible?

—Ni més ni menys.

—De manera que el vostre marit s'ha casat amb...

—Anneta!

—I la qui s'ha casat amb ell és...

—Anna!

[...]

—Senyora, és monstruós. Mons-tru-ós! (Trabal 1986: 41-42)

El presumpte defecte (el canvi d'Anna pel diminutiu, Anneta) és la justificació per a la concessió del divorci per part del capità; d'ací, doncs, la reducció a l'absurd. De fet, més endavant, el capità Martel intenta explicar-ho també com a justificació de l'estada d'Anna a la casa d'ambdós. Ho fa donant crèdit a la distinció Anna/Anneta com si foren dues persones diferents i el marit s'hagués casat amb Anneta i no amb Anna:

⁶⁵ Les cursives són de l'autor.

— [...] El seu marit, el que s'havia casat amb Anna, sembla que no va casar-se amb Anna. Va ser Anna qui es va casar amb ell. Ell, el marit, en canvi o per contra, es va casar amb Anneta. ¿Ho entens?

—No. Francament, *je nage*...

—Diastre! És que no sé expressar-me ràpidament. Dos anys després de viure amb el seu marit, Anna, de repent, pel que sigui, perquè ara seria molt llarg d'explicar, Anna, Anna, *A-ena-ena, a*, ¿entesos?, s'adonà que el seu marit no es va casar amb ella sinó amb Anneta, *A-ena-ena i*, de seguida, *e-te-a!* ¿Ho veus ara?

—¿I qui és Anneta?

—Anna!

—¿La mateixa?

—Ah! Ara hi som. És ací on radica tot. Ho és i no ho és. Ella és Anna. És Anna, la que es casà. Però ens mans d'aquest energumen [...] aquella Anna es convertí en una simple Anneta, gairebé Aneta, amb una *ena*, i amb *eta*. ¿Ho entens ara? (Trabal 1986: 68).

L'escena, si fa no fa, es repetirà d'una manera semblant una mica més endavant, tot i que ja no amb aquest sentit absurd, quan Anna accedeix al treball de mecanògrafa en una oficina i l'encarregat decideix anomenar-la «Anita». L'ús d'aquest diminutiu castellà, triat pel cap perquè «en aquesta casa ens tractem tots com si fóssim de família» (Trabal 1986: 118), és vist per Anna amb tanta angoixa que, finalment, per fer front a la insistència del jove, «Anna li va etzibar la màquina d'escriure damunt un peu, tot afegint-hi un *directe* a un ull... / —Idiota! / ...li digué, mentre sortia disparada» (Trabal 1986: 119).

També podem entendre com a *reductio ad absurdum* la repetició en eco del diàleg entre Martel i Anna sobre Àlec. Així, més enllà d'atendre el conflicte d'Anna, el capità se centra en el detall que totes les frases d'Anna acaben amb el nom del seu amant, una estructura que ell repeteix contínuament:

—Us vaig dir tota la veritat. Tot va ser per culpa d'Àlec.

—¿D'Àlec?

—D'Àlec. Si vaig prendre tot de cop aquell determini, va ser per culpa d'Àlec.

—¿D'Àlec?

—D'Àlec. Si em vaig adonar que jo, Anna, no estava casada, va ser gràcies a Àlec.

—¿A Àlec?

—A Àlec. Si vaig descobrir que la meva vida no tenia objecte, va ser per intervenció d'Àlec.

—¿D'...?

—Àlec. Si quan vaig pujar a veure-us, sentia que tota la pell em gelava l'ànima, va ser per culpa d'Àlec.

—¿D'Àlec?

—D'Àlec. Si encara em sento morir ara i em crec transfigurada, i noto l'esgarrifor dels meus porus que ansien frenèticament no sé què que no puc endevinar què és, és per culpa del record d'Àlec. Àlec, Àlec, Àlec, sempre Àlec (Trabal 1986: 105-106).

d) Lítotes i hipèrboles iròniques

Dins d'aquest apartat, hem de considerar, en primer lloc, la lítote, que, com ens recorda Niogret (2004: 55), és una tècnica a través de la qual hom diu «les choses avec moins d'intensité qu'on les ressent». L'estudiós distingeix dos tipus: aquelles en què es produeix per una minimització de la quantitat o de la intensitat, i les que es produeixen per negació del contrari. A *Temperatura* trobem una lítote del primer tipus a l'inici del capítol cinquè, quan assistim a la reproducció d'un intercanvi radiofònic que desemboca en la desaparició completa d'Irlanda. Exceptuant el relat del narrador, el qual considera que «el que en realitat ens interessava» era Anna, i no l'esdeveniment increïble del qual acabem de ser testimonis (Trabal 1986: 191), ens interessa destacar la reacció del capità Martel, el qual, en comprovar l'esglai d'Anna, es dedica a calmar-la i fer-li veure la normalitat del fenomen:

—Diga'm, Martel: ¿és cert que no somniem? [...] ¿És cert el que deien ara de la desaparició d'Irlanda?

—És cert, Anna. És la pura veritat. Sembla que van fer-ne un gra massa, sense adonar-se'n... Estic convençut que no pensaven que el seu experiment anés tan enllà. [...] Però, el cert és que Irlanda està submergida sota el mar; i ho deu estar tant, que fins avui no sembla haver-se'n trobat ni el rastre. Però, mira, no

hi pensis més. En realitat, davant la magnitud del fet, això no té pas, com si diguéssim, una transcendència per arribar a preocupar-te.

—Però, Martel! Tanta gent desapareguda... I per culpa nostra... ¿No et creus una mica responsable de...?

—Anna! Déu ho ha volgut. Pren-t'ho així. Tu has de pensar això: que som la mateixa mà de Déu (Trabal 1986: 194-195).

D'una altra banda, a través de les hipèrboles, podem reforçar l'efecte contrari, això és, l'exageració. Com sabem, les hipèrboles iròniques es basen en una inversió semàntica d'una qualitat, d'un defecte, o d'un sentiment o pensament (Nio-gret 2004: 65); o, com apunten Oriol i Oriol (1996: 116) entre dicció i pensament.

Trobem un exemple d'hipèrbole de qualitat quan el narrador descriu les llàgrimes d'Anna amb una corporeïtat inusual: «les seves llàgrimes eren enormes, gruixudes; queien fent sorolls i alguna rebotia a terra sense fondre's en la catifa» (Trabal 1986: 103) o, més endavant, quan diu que eren tan grans «com una bombolla de cristall» (Trabal 1986: 106); i també quan el narrador, per accentuar el silenci amb què René Le Sueur de la Pomme esperava ser atès per Hermínia, afirma que «No es sentia res. Res absolutament. Ni un ocell. Ni una canària del segle disset que guardessin en una gàbia d'època» (Trabal 1986: 82). Novament, el narrador se serveix de l'exageració, en aquest cas, a través de l'emudiment d'un ocell de tres segles de vida.

Per últim, localitzem un exemple d'hipèrbole del tercer tipus, el que exagera pensaments o idees, en la reflexió de René Le Sueur de la Pomme quan li comuniquen que els Martel s'han mudat de residència i ell es recrea en aquesta notícia:

«S'han mudat... s'han mudat...» I sense altra idea a mà, René Le Sueur de la Pomme anava repetint la frase. En veu baixa. En veu alta. De pressa. A poc a poc. Accentuant l'última *a*, després accentuant la *u*, després accentuant la *a* primera...àdhuc arribà a accentuar la *t* final. «S'han mudat...» Li vingué un aire de conga, que estava de moda, i l'aplicà a la frase. Intentà inventar el refrany musical a base de les síl·labes que se li havien encastat. Va jugar molta estona a aquest exercici, mentre ja arribava als primers carrers de cases... I, ràpidament, com si no li quedés més temps, llençà un crit estentori, de baríton, en el punt culminant d'un calderó que esclatés:

—S'han mudat! (Trabal 1986: 94)

e) Comparacions i metàfores iròniques

Dins d'aquest apartat, volem recordar la definició de metàfora satírica, aquella que «transporte la réalité décrite dans un monde inférieur» (Niogret 2004: 74), raó per la qual és considerada una sàtira, perquè l'autor la fa servir per fer més visibles els defectes de la persona que està descrivint. És el que ocorre, per exemple, quan Martel i Anna parlen dels fets que han succeït anteriorment al vaixell i, davant el dubte d'Anna per si les formes i els procediments de Martel poden afavorir que Artur pugui recórrer la sentència, el capità li respon: «—¿Què dius ara? De divorciada ho és, i legalment. ¿Però quin Tribunal de pallassos li donaria la raó? El millor és que no se'n preocupi més» (Trabal 1986: 70). Òbviament, la ironia en aquest cas es troba localitzada en la consideració dels jutges com a «pallassos», una descripció que no els correspon en absolut. Trobem un altre exemple quan Martel és comparat per Fred Rocfeller, el periodista que viatja a Annàsia amb el déu Vulcà, i tot seguit especifica «però un Vulcà que fuma en pipa». Aquesta associació d'elements dissonants és la que provoca el contrast irònic.

D'altra banda, podem detectar una metàfora irònica quan el narrador rebaixa el discurs d'Anna sobre les seues experiències amoroses sobre Àlec i el descriu com una «melodia», la qual, a més, duu títol: «*Tema i variacions sobre Àlec*» (Trabal 1986: 106).

9.2.2. Les ironies de situació

9.2.2.1. Les ironies d'esdeveniments i del destí

Ja hem concretat prèviament que la ironia de situació (Muecke 1969: 42-43) és un tipus d'ironia que posa de manifest una contradicció observada en la realitat, no creada directament pel llenguatge (Kerbrat-Orecchioni 1978: 17). Dins d'aquest grup, volem ressaltar ara la ironia d'esdeveniments, terme proposat per Muecke (1969: 102) que es caracteritza per presentar una incongruència entre l'expectativa i

l'esdeveniment. Així, la ironia es basa en la imprevisió amb què es frustren o es capgiren els propòsits que animaven un fet o una acció. Trobem una ironia d'esdeveniments quan, en descriure l'escena del judici de divorci entre Anna i Artur, el narrador fa veure que el capità, que actua de jutge, fa servir «un martell-martell, puix que no hi havia timbres instal·lats, ni martells especials; el que utilitzava era el martell del mestre d'armes» (Trabal 1986: 54). En aquest cas, el contrast es planteja entre l'absència d'un martell especial d'acord amb el judici que s'està desenvolupant.

Podem llegir com a ironia d'esdeveniments la convicció de René que el seu Longines és el que marca l'hora bona, primer en comparació amb el rellotge de caixa de casa Hermínia perquè «aquests rellotges sempre van un minut endarrerit» (Trabal 1986: 81); i, més tard, en contra dels campanars, perquè «sempre marquen l'hora amb una mica de retard...» (Trabal 1986: 93). D'aquesta manera, el personatge busca qualsevol argument peregrí per explicar que el seu rellotge Longines (i ací la referència a la marca és també un indicador emprat en sentit irònic, pel fet que el prestigi que hi va associat funciona com a causa de la seua fiabilitat en l'hora correcta, en lloc d'acceptar la realitat.

Un altre exemple d'aquesta ironia de situació, pel contrast que es produeix entre el llenguatge i el context dins del qual es desenvolupa, és l'escena en què René visita el metge per fer-se una revisió a l'oïda, en creure's incapaç de sentir les notes de les peces que han tocat Anna i Hermínia. El doctor, però, finalment, no li diagnostica cap anomalia i li comunica l'import de la visita: «Sí, total dos-cents francs» (Trabal 1986: 90). La resposta de René és la que dona peu a la ironia:

- ¿Com dieu?
- Que la visita us costa dos-cents francs, senyor.
- Ah! No. És que creia que no us havia sentit bé...
- ¿Veieu? Ací ho teniu. Deu ser el mateix fenomen que us passà ahir.
- Ben curiós. Molt curiós, doctor. Excuseu-me... (Trabal 1986: 90)

En aquest cas, però, el contrast irònic s'estableix entre ambdues interpretacions, la del doctor i la de René: mentre el primer creu que és un cas simptomàtic més de la raresa auditiva del seu pacient (pel mateix fet de no sentir bé, doncs), René

en realitat afirma que «no us havia sentit bé» per la sorpresa que li causa l'import de la consulta.

De la mateixa manera, també podem veure com una ironia d'esdeveniments l'anunci que, enmig dels missatges que anuncien la catàstrofe que fa desaparèixer Irlanda i provoca l'aparició d'Annàsia, adverteix que seguim «sense notícies de Bernard Shaw» (Trabal 1986: 184). En aquest cas, la ironia ve provocada per la incongruència d'incloure un detall sobre la desaparició d'una persona entre els avisos d'una catàstrofe d'unes dimensions tan desproporcionades.

D'altra banda, convé recordar que, dins de les ironies de situació, identifiquem com a ironies del destí aquelles pressuposen l'existència d'una força o entitat superior que es complau a frustrar les esperances o els projectes dels personatges (Muecke 1969: 102-103). És el que ocorre en l'escena en què Hermínia convenç Anna perquè ambdues vagen a donar una volta pel llac, «frenètica per estirar una mica les cames i desentumir-me» (Trabal 1986: 86) i, tot seguit, és atropellada per un camió: «el cos d'Hermínia estava terriblement mutilat i dos intentaven... intentaven alguna cosa... sota les rodes...» (Trabal 1986: 86-87).

9.2.3. Les ironies del narrador

9.2.3.1. Funció narrativa i funcions extranarratives

Dins d'aquest apartat, i seguint la proposta de Simbor (2013a), convé fer menció del conjunt d'intervencions que afecten la funció narrativa, la més important del narrador extra-heterodiegètic de *Temperatura*. És el que ocorre, per exemple, quan el narrador desatén l'omnisciència narratològica que posseeix per la focalització zero adoptada i afirma que «Anna seguia absent, seguia qui podia saber on» (Trabal 1986: 12); o, més endavant, quan novament reconeix no saber on es troba la protagonista: «Anna es perdé no se sap on» (Trabal 1986: 25); i, encara més, en descriure l'escena en què Hermínia i Anna estan passejant a prop del mar i, en cridar «Alerta», reconeix no saber «quina de les dues» ha cridat (Trabal 1986: 86). Passa una cosa semblant en l'escena en què el metge ha acabat de visitar Martel, per la febre que l'angoixa, i Anna «es va posar a ordenar les coses... La tauleta de nit realment ho necessitava; so-

bretot el vidre, on hi havia no sé què enganxós» (Trabal 1986: 136), de manera que el narrador declara desconèixer un detall de la descripció.

El narrador també aplica una negació de la funció narrativa quan, per voler simplificar la narració, afirma que «Ni el timoner, ni el fogoner, ni el cuiner, ni ningú, en una paraula, no es preocupava d'ell [del vaixell]» (Trabal 1986: 53), de manera que opta per la simplificació com a mitjà de precisió de la narració. En una altra ocasió, mentre està narrant el judici de divorci entre Artur i Anna, fins i tot cedeix al lector la funció essencialment narrativa, la qual li hauria de correspondre exclusivament a ell: «Hi hagué un altre d'aquells moments terribles de silenci; però, com que és lògic que n'hi hagi més, el lector segurament podrà seguir imaginant-los pel seu compte» (Trabal 1986: 56). Tanmateix, arribarà a reconèixer unes línies més endavant que «Ara sí, ara puc afirmar que va haver-hi un silenci absolut (Trabal 1986: 56)». Més endavant, entre parèntesis, el narrador decideix ignorar els personatges que parlen: «En realitat, no sé ben bé com va acabar aquesta escena, puix que feia la mar d'estona que em trobava amb ells i ja començaven a fer-se'm carregosos...» (Trabal 1986: 116). Més endavant, en una reflexió entre Anna i Martel, l'autor talla la narració de l'episodi quan, finalment Anna s'adorm, per indicar-nos que «qui sap si s'adormirien per tota la vida, si no els amoïnéssim més, com dos angelets... Ara que, potser, ens tocaria pagar la factura del *Claridge*...» (Trabal 1986: 133); o, quan reconeix que «només nosaltres» estem observant Anna en el seu esdevenir, raó per la qual ella se sent ofuscada, i ens proposa «¿Per què no deixem que vagi acostumant-se a la feina, tota sola?» (Trabal 1986: 144). Un altre exemple d'això que diem es produeix quan Anna aconsegueix que acomiaden Radar de la feina i el narrador es mostra indiferent davant la voluntat d'aquesta de venjar-se de la persona que ha escrit, en nom seu, la declaració d'amor al seu encarregat: «Ara que, ¿què se'ns en dona si ho va aconseguir algun dia?» (Trabal 1986: 151), una tècnica que serveix, a més, per focalitzar novament l'atenció en la protagonista de la història, Anna, i evitar així altres històries paral·leles que puguen distraure'n l'atenció.

Cap al final de la novel·la, i ansiós com està per contar-nos-en el desenllaç, el narrador ens deixa novament l'encàrrec d'assumir la funció narrativa que li correspondria a ell i ens adverteix que «El lector es farà càrrec que vulguem evitar-li unes pàgines de la vida d'Anna que només ens servirien per contemplar més a prop

un procés frenètic, inevitable» (Trabal 1986: 171); i, més endavant, quan ens està narrant la desaparició d'Irlanda, novament opta per centrar l'atenció en el que vertaderament li importa, la protagonista:

Però... potser serà grat al lector veure el que passava, des d'un altre terrat. Deixem que el món conegui poc a poc els esdeveniments a través dels diaris, de les emissores de ràdio, de les agències cablegràfiques... i mirem de saber on és Anna. ¿No és, o no era Anna, el que en realitat ens interessava? I si la trobem, potser podrem saber abans que els altres la veritat. Potser podrem saber més aviat el que passa. Que, ben segur, alguna cosa greu deu passar. ¿On ets, Anna? (Trabal 1986: 191)

Tot seguit, quan hem aconseguit localitzar Anna i conèixer les primeres informacions, de sobte el narrador inicia un episodi nou on argumenta que «Ja sabem moltes coses que fa poc no sabíem» (Trabal 1986: 193).

D'altra banda, el narrador renuncia també a la funció narrativa quan decideix obviar parts de la història perquè no li interessin: «¿Per què seguir pas a pas l'escena? Jo passava una temporada en algun lloc d'Amèrica i l'explicació seria sobrerera» (Trabal 1986: 17); o, més endavant, quan afirma: «¿I per què rediastre se'n ficà en aquestes pàgines René Le Sueur de la Pomme? Deixem-lo en pau, com, segurament, ell ens deixarà a nosaltres» (Trabal 1986: 95). És el que ocorre també quan, en iniciar-se el capítol XXIX, adverteix que «ben segur cauríem en error si cedíssim a la curiositat d'inquirir detalls i més detalls fins a convertir aquest relat en un tractat científic. El que ens interessa són els fets; i, en honor a aquest interès, no seguirem pas a pas els nostres personatges, sinó que procurarem espisar-los en aquells moments que ens semblin culminants» (Trabal 1986: 194).

En altres ocasions, aquest narrador irònic, per contra, també s'extralimita en la seua funció de narrador. Així, per exemple, a l'inici de la novel·la, en descriure l'escena eròtica entre Herbert i Anna, el narrador fixa l'atenció en l'arc lluminós que podria aparèixer sobre la pell d'Anna, com a element de construcció del moment idíl·lic que està relatant i, tot seguit, ens ho confirma: «efectivament, hi era» (Trabal 1986: 12); o, en l'episodi 2, quan l'allau de periodistes visita l'autor per fer-li preguntes al voltant de la novel·la que ha començat a escriure, sabem que ho fan a través

de la porta de la biblioteca, la qual «cedí a trossos», malgrat que l'autor, restant-li força, confessa en un apart que «de totes maneres cal reconèixer que no era molt sòlida» (Trabal 1986: 16). En un altre moment, just quan Artur descobreix una piga a Anna, el narrador afegeix més informació que és «de les que, per precisar, se'n diuen *lenties*» (Trabal 1986: 23); o, en un altra escena, quan descriu la rapidesa amb què Anna es vesteix, s'autocorregeix i diu: «I com una pantera, ¿què dic?, una hiena, va donar un salt, va posar-se el vestit negre estampat, s'enfonsà en les sabates de cocodríl, [...]» (Trabal 1986: 25); i, més endavant, quan descriu l'escena operística amb què trobem per primera vegada René i diu «I no foren sols la mezzo-soprano i el baríton, que semblava —no semblava, no: li dedicaven el duo!—, sinó tots els espectadors del segon pis, en les llotges, que miraven cap allà» (Trabal 1986: 61), en una autocorrecció que ajuda a precisar millor el sentit d'allò que ens vol contar.

El narrador també converteix en irònica la funció de comunicació quan apel·la al lector quasi al desenllaç de la novel·la, just abans de l'aparició d'Àlec, en un intent per construir l'expectativa: «Estimat lector: és precís que frenis la respiració. Cal que et revesteixis de coratge. De molt coratge. Si de cas tens els nervis trinxats, no segueixis...» (Trabal 1986: 217).

Finalment, com adverteix Simbor (2013a: 267), podem advertir una funció ideològica no del narrador sinó de l'autor en l'últim capítol, el 33, en què l'autor, una vegada acabada la novel·la, reuneix en el seu estudi els periodistes que ja l'havien interromput a l'inici, en el capítol 2, per contar-los els últims esdeveniments de la novel·la, un espai que és aprofitat per explicar la seua opinió personal sobre «la concepció de la vida coetània, de què la seua heroïna s'havia convertit en portadora» (Simbor 2013a: 267). Així, ens diu l'autor, convertit en responsable de la narració,

«[...] El problema d'Anna és el problema de tots. D'abans de la nostra època, de la nostra època, i de totes les èpoques que vinguin. De fet, l'única manera de viure en qualsevol temps, és ajuntant-se, sols, molt sols, ben sols, un home i una dona. Un sol home i una sola dona, que siguin l'un per a l'altre. Però, completament, absolutament. L'un per a l'altre. No l'un *de* l'altre. Si no es troben, si mai no es produeix l'encontre de la parella precisa, la vida falla. Falla sempre. Si la parella pot ajuntar-se... això, i només això, és l'única felicitat.» (Trabal 1986: 220)

Ara bé, tal com ha advertit Simbor (2013a: 267), el més significatiu de la ironia del narrador és la confusió «entre la funció textual de la veu narrativa i l'autor real extratextual», és a dir, la metalepsi, un recurs que nosaltres tractarem més endavant, en l'apartat dedicat a la metaficció.

9.2.3.2. Altres recursos irònics del narrador

El narrador aprofita l'efecte irònic del distanciament per introduir matisos, allunyar-se'n de les opinions i les actituds dels personatges. En aquest apartat, hem localitzat un ús de la ironia com a discurs reportat en l'ús dels comentaris del narrador entre parèntesis. Per exemple, quan, en aconseguir el nom del carrer on viu la Rossa de l'Òpera, René Le Sueur pensa «*Fantastique... fantastique...*» i, tot seguit, el narrador es distancia del personatge i ens adverteix, entre parèntesis, que «no s'adonava [René Le Sueur], naturalment, que estava pensant en francès» (Trabal 1986: 64). En una altra ocasió, en el capítol XXIII, el narrador introdueix també un comentari entre parèntesis que el distancia de les pretensions d'Anna en veure que, per un moment, estava a punt de convertir-se en un «*producte standard*»⁶⁶ de l'època (Trabal 1986: 163) però que, bruscament, canvia d'opinió i decideix trencar motlles i buscar-se un amant; aquesta reacció és la que, al capdavant, motiva el comentari del narrador, el qual apunta: «Ai! Ai, Anna, ai! que mai, ni fa un moment, no havies estat tan a prop de penetrar l'ànima mateixa del segle...» (Trabal 1986: 164), un incís que sembla afectar l'opció d'Anna, la qual opta bruscament per buscar un marit, malgrat que tot seguit, en reflexionar a l'entorn de la relació amorosa que existeix entre Anna i Winston, el gerent de l'empresa on treballa, ella s'imagina com «la *seva* secretària particular» i, immediatament, el narrador opine: «i tant particular...!» (Trabal 1986: 164).⁶⁷ D'aquesta manera, com apunta Niogret (2004: 100), «le commentaire du narrateur n'a pas toujours pour but de contredire le propos cité ; il peut aussi avoir pour but de montrer qu'ils révèlent, chez leur auteur tel o tel défaut».

⁶⁶ La cursiva és de l'autor.

⁶⁷ La cursiva és de l'autor.

9.3. *La paratextualitat*

Com en els casos anteriors, Trabal també inclou a *Temperatura* alguns paratextos que es poden llegir des d'un punt de vista irònic. Més concretament, volem fer menció de les tres «notes d'autor» que s'inclouen a la novel·la i que han estat tractades amb anterioritat per Simbor (2013a: 268-269). Les tres són auctorials autèntiques originals assumptives (Genette 2002: 181-186), amb les mateixes característiques de les notes que hem vist a *Quo vadis, Sánchez?*; és a dir, es tracta de notes escrites pel mateix autor, el qual es tracta d'una persona física real, que correspon a Francesc Trabal, i que, a més, s'hi presenta com a autor. Les dues primeres, a més d'establir el joc metaficcional, són també un exemple de metalepsi, en la mesura que l'autor real s'insereix dins de la ficció narrativa. Ara bé, la voluntat de Trabal, com és habitual, no és la de fer servir aquestes notes de manera seriosa, ja que, lluny d'informar, inclouen comentaris sobre la novel·la o informació irrellevant per a la continuació del relat.

En la primera, l'autor inclou una carta d'Anna, la protagonista perquè «No vull escamotejar absolutament res al pacient lector d'aquesta història» (Trabal 1986: 100). Així, a través d'aquesta nota, la protagonista escriu a l'autor i li'n qüestiona l'autoritat, un fet que reforça encara més si cal aquesta metalepsi de que parlarem tot seguit:

És una barbaritat; considero una barbaritat seguir els fets d'aquesta manera. És sotmetre'm a una tortura imbècil. Així no és poden escriure novel·les. Crec que no teniu la més petita idea del que és escriure una novel·la. Si creieu que la novel·la he de fer-la jo, jo sola, deixeu que us digui que esteu en el més gran error (Trabal 1986: 100).

A través d'aquesta nota, doncs, la protagonista de la novel·la assumeix la funció de control que correspondria al narrador i es distancia de la decisió del narrador de fer desaparèixer Hermínia, criticant i posant en dubte la «tècnica» del narrador (Trabal 1986: 100). Es tracta, al capdavall, d'un tipus de nota que dóna compte, com assenyala Genette, que estem al davant d'una ficció «très “impure”» (2002: 334), en la mesura que s'introdueix una opinió d'un personatge sobre un fet succeït al mateix

relat.

En el segon cas, es tracta d'un avís en què l'autor ens confessa la seua preocupació perquè Anna pugua «reforçar els seus coneixements en la matèria, per si de cas volia allargar una miqueta més el seu improvisat assaig i aprofitar-lo per a publicar-lo apart» (Trabal 1986: 159), de manera que, ens adverteix que «vaig témer que no les pogués seguir [les disquisicions] sense ajut dels tractadistes», raó per la qual «li vaig enviar cuita-corrents alguns exemplars». L'autor se serveix d'aquest paratext per a provocar una nova metalepsi; en aquest cas, però, és ell mateix qui s'introdueix dins l'espai de la narració a través d'una identificació entre narrador i autor, de manera que ell és responsable de la nota, però també del desenvolupament adequat del pensament del personatge.

La tercera, en canvi, estableix una comunicació de l'autor amb el lector. Novament, l'autor s'assumeix com a narrador del relat i apunta que «m'estimo més no insistir parlant d'Annàsia, per bé que hauria pogut escriure'n centenars més de pàgines, i fins milers i tot. Però no crec que Annàsia siga l'objecte d'aquesta novel·la» (Trabal 1986: 213), tot justificant, a més, que «pel mòdic preu de venda d'aquest llibre, crec que no pot exigir-se'm que segueixi subministrant secrets que, en realitat, poden valer un dineral i els quals, si algun dia em decideixo a vendre'ls seriosament, em convertiran *ipso facto* en arximilionari» (Trabal 1986: 213). El comentari es tanca amb una digressió lúdica que, a més, involucra el lector: «si [...] s'interessés molt a saber-ne més coses» sobre els fets que han possibilitat la creació del nou continent d'Annàsia, l'autor no s'oposa a «acceptar correspondència particular [...]; especialment, si el lector és lectora, i si la lectora és bonica i trempada» (Trabal 1986: 213).

Finalment, cal tenir en compte un darrer paratext, els «Aknowledgments» amb què Trabal tanca la novel·la. Tot i que, com apunta Simbor (2013a: 268), seguint Genette (2002), es tracta d'un postfaci auctorial autèntic assumptiu seriós, en el sentit que es tracta d'un text que pot ser atribuït a l'autor real de la novel·la dedicat a donar les gràcies a un seguit de persones i institucions per diversos motius, és cert que podem trobar-hi dos agraïments que, per ser «més quotidians» (Simbor 2013a: 268), podem llegir com a irònics. El primer és a la Casa Dunhill, «que fabrica les úniques pipes que pot fumar tot fumador que s'estimi», a qui agraeix «l'haver-me

ajudat enormement les pauses entre pàgina i pàgina de la novel·la, quan carregar una pipa és tan important com penetrar un personatge» (Trabal 1986: 223). El segon agraïment que podem interpretar des d'aquest punt de vista irònic és el reconeixement que fa l'autor a la Municipalitat de Santiago de Xile, «per haver fet l'excepció a la plaça Brasil de la terrible mesura de canviar tots els bancs d'aquella capital, que eren de fusta, per uns bancs incòmodes de pedra, i en l'acolliment dels quals, sota uns til·lers deliciosos que embelleixen aquell paratge, he pogut digerir alguns dels episodis més complicats d'aquest relat» (Trabal 1986: 223). Com passava també en el cas de les pèrdues del *Diari de Sabadell*, Trabal se serveix de l'estructura convencional d'un text (o d'un gènere, el periodístic, en el cas de les pèrdues) per subvertir-lo. Així, alhora que agraeix a diverses personalitats i institucions el seu treball o col·laboració en la novel·la (hi són, entre d'altres, el Museu Oceanogràfic de Niça, Uka Kulchewski, Esteve Vives Cortada, Carmen Alcalde, la seua neboda Anna Maria o l'escriptor i editor de la novel·la Avel·lí Artís), n'inclou d'altres que, per contrast, esdevenen iròniques, com és el cas de la pipa o el banc de fusta com a elements imprescindibles per a la construcció de la novel·la.

9.4. *La metaficció*

Ja hem vist que Simbor (2013a: 266) es refereix a *Temperatura* com l'«apoteosi de la metaficció trabaliana», de manera que convé estudiar amb atenció la multiplicitat de recursos emprats per l'autor amb aquesta intencionalitat.

En primer lloc, cal mencionar les abundants referències al cinema i la ràdio, de tal manera que s'arriba a convertir en una característica primordial en l'obra de Trabal.. És el cas de: «—Tinc una credencial de la Companyia Cinematogràfica H.H.H. ¿Podria signar-me aquest compromís de venda dels drets d'adaptació de la seva novel·la al cinema? La suma per l'import dels drets és en blanc. Pot posar-la vostè mateix» (Trabal 1986: 19). La descripció d'alguns dels elements de la novel·la en termes cinematogràfics és encara més acusada quan «Anna es trobà ara en un despatx que va creure conèixer. Segurament l'havia vist moltes vegades a les pel·lícules» (Trabal 1986: 117).

En efecte, l'ús dels esments cinematogràfics li estalvia, almenys, la descripció d'algun fet o acció, alhora que remarca l'adscripció del text a un gènere concret i estableix pactes de lectura mitjançant els quals es crea un conjunt d'expectatives en el lector: «El cel s'havia tornat negre, negre com aquella tinta coneguda com a microfilms» (Trabal 1986: 53). Podem veure, fins i tot, que el cinema arriba a captivar els personatges: «Es va enamorar de totes alhora, en un mateix dia, i encara sofria deliquis per les darreres estrelles de Hollywood que descobria a la *pantalla* i envers les *vedettes* de les *boîtes* nocturnes...» (Trabal 1986: 172). La influència substitutòria que el cinema exerceix en l'àmbit de la vida *real*, la que viuen els personatges, però també la nostra, es troba del tot accentuada principalment cap al final de la novel·la, precisament en el moment en què Anna reflexiona a l'entorn del poder d'atracció del cinema, i el perill que arriba a plantejar. Paga la pena reproduir-ho *in extenso*:

El cinema era l'arravatament de la gent de la nostra època: joves i vells, amants i invertits, criatures i invàlids. El món viu per anar al cinema, amb aquesta única ànsia, amb aquesta única il·lusió. L'ideal de la nostra època era, doncs, pagar una quantitat, tant se val quina, per poder assistir al moment anhelat d'apagar-se els llums d'una sala i sentir una marxa característica de començament de film... El que seguia immediatament era l'èxtasi... l'oblit de tot... l'absentar-se d'un mateix per a deixar pas a l'espectador uniforme que tots duem dintre; contemplar, sense fer res, res, res de la nostra part, una successió d'imatges en moviment, imatges falses, sense volum; escoltar-les sense entendre-les, molt millor quan la pel·lícula és parlada en un idioma que hom no sap; amb música de fons que mai no s'acosta i que mai no s'escolta ni se segueix... Milers i milers, milions i milions d'éssers lliurats a aquesta contemplació quotidiana que ha aconseguit embrutir, transformar, idiotitzar tota la humanitat elevant-la fins a la civilització d'avui (Trabal 1986: 172-173).

És obvi, per tant, que Anna critica l'anhel de construcció de la realitat també a partir dels patrons idíl·lics —lògics, perfectes— del cinema, en una projecció, hiperbòlica si es vol, de la ficció:

Anna va arribar a comprendre aquest misteri de la vida d'avui: «Ai d'aquell que no sàpiga comprendre l'èxtasi de l'espectador cinematogràfic!... Ai del pobre mortal que no senti la inquietud de seguir les grans pel·lícules!...» Anna no podia doblegar-se al fat. Amb Martel tolerava el cinema, transigia ficant-se en un cinema... però, per altra banda, quin horror pensar en el cinema les altres hores del dia, els altres moments de la seva vida! Arribava a aquesta conclusió: per a completar la seva vida, li havia faltat casar-se [...]. (Trabal 1986: 173).

Aviat, però, se n'adona que la projecció d'aquest món ficcional en el món que viu no és possible, precisament per l'angoixa que sent per la presència-absència constant del seu estimat, Àlec, i que l'intent de reproducció d'aquesta fantasia resulta insuficient i només comporta fracàs i frustració:

«Tot el suficient per esclafar el meu camp contra la paret!» va interrompre, en aquest instant, la veu d'Anna, cansada segurament de suportar-nos. «Tot! Marit, cinema, oficina i *companyia de dia*, i totes les petites filigranes amb què la vida es vesteix avui dia per semblar més completa. Però, ¿i la *meva* personalitat?

[...]

¿On és Àlec? ¿On podré contemplar mai més l'Arc de Sant Martí? ¿Qui em farà esgarrijar, quan ploqui, venint a besar-me la pell i a acariciar-me els pits amb els llavis roents? Avui totes aquestes coses només passen a *les altres!* En les pel·lícules! Tot passa en les pel·lícules. Som només espectadores de la vida. Ens extasiem contemplant la nostra civilització, les nostres conquestes, la gran aventura de la humanitat; però en el cinema, només!» (Trabal 1986: 173).⁶⁸

La presència del cinema en la novel·la compleix la mateixa funció que la literatura: es tracta d'un món de *ficció* i, per tant, d'un món que l'espectador/lector pot veure tranquil·lament, sense necessitat de suspendre la seua seguretat que allò que està llegint és, en essència, fals. Ara bé, el problema arriba quan aquesta *ficció* s'interpreta en termes de la *realitat* que l'origina, és a dir, quan provoca en els espectadors/lectors una reacció diferent. D'ací que Anna, distingint ací realitat i ficció, acabe pensant que «Ni a les cases, a les nostres llars, ni al carrer, ni tampoc, *tampoc* a l'oficina, la realitat no és la mateixa que ens gronxa en una butaca a les fosques,

⁶⁸ Les cursives són de l'autor.

abandonada en el cinema, i on l'única tortura d'una mà veïna juga a cuita-amagar... Horror!» (Trabal 1986: 174).⁶⁹

Ens trobem, doncs, davant d'un narrador entestat a recordar-nos a través dels mitjans que siga (i l'analogia amb el cinema és, des del nostre punt de vista, d'un gust exquisit) que allò que llegim és un producte de ficció i només de ficció.

En una altra ocasió, el discurs dels personatges (o del narrador) recorda la filiació novel·lesca d'alguna escena, i de passada, posa de manifest el caràcter de ficció d'allò que estem llegint. És el que ocorre, per exemple, en les reflexions d'Anna a l'entorn del sentit de la literatura com a via de representació de la realitat. Així, quan el narrador escriu «De sobte el llum s'encengué», tot seguit s'inclou una reflexió de la protagonista que puntualitza: «Naturalment, la llum elèctrica sempre s'encén de sobte» (Trabal 1986: 27); més encara, la qüestió continua en la pàgina següent, quan «la llum va fondre's» i Anna introdueix una reflexió que tematitza aquesta expressió: «“¿On? Quin misteri” — pensà Anna. “Mai no hi havia pensat. ¿On?”» (Trabal 1986: 28). En una altra ocasió Anna, en reflexionar sobre la seua voluntat d'actuació en els esdeveniments, es pregunta: «Però si aleshores no era jo, ¿qui era, doncs? ¿Puc creure en un autodesdoblament? Literatura! Pura literatura! No, no; de cap manera» (Trabal 1986: 29), sense caure en la determinació que, en efecte, es tracta d'una titella a les ordres d'un ens superior, l'autor (com la seua reflexió indica al lector). En altres casos, el comentari vol establir una connexió amb un clixé determinat. Per exemple: «I va sentir-se un crit a la nit —com en les novel·les» (Trabal 1986: 30); i, encara més endavant, quan conversen Artur i el detectiu: «— [...] ...d'un crit a la nit... / —¿Precisament a la nit? / —Si voleu... / —¿Com en les novel·les? Mireu, escolteu estimat senyor detectiu, ¿no seríeu pas autor de novel·les policíiques?» (Trabal 1986: 48). En aquest darrer cas, l'escena s'associa fins i tot a un gènere determinat. Una cosa semblant ocorre quan Anna entra al despatx de l'oficina on treballarà i el narrador reconeix que «Anna es trobà ara en un despatx que va creure conèixer. Segurament l'havia vist moltes vegades a les pel·lícules» (Trabal 1986: 117). Com hem vist anteriorment, el cinema continua sent un referent útil per a l'autor en l'assumpció de models i tòpics que ajuden a argumentar o des-

⁶⁹ La cursiva és de l'autor.

criure un espai del món de la ficció; el fet que ho faça d'una manera autoconscient és el que li atribueix aquest caràcter metaficcional.

En el moment en què s'ha iniciat el judici de divorci entre Anna i Artur i, quan tot està a punt i sembla que comença, coneixem que Anna s'ha pres un període de vacances pagades i, per tant, no hi assistirà. Després de presenciar la revolta dels personatges «¿És que l'autor s'està rient de tots nosaltres? ¿Fins on arribarem? ¿Fins on podem permetre...?» (Trabal 1986: 57), assistim, encara més, a la justificació de l'autor, el qual ens explica les raons per les quals ha optat per aquesta decisió:

El daltabaix era impressionant. Una fúria incontenible encenia les sangs, les molècules. No es tractava ja de la desintegració de la matèria, sinó de la desintegració de la idea, del pensament. Tot cremava i confesso que en el primer moment em vaig sentir espantat. Mai no m'havia trobat en una semblant situació. De cop i volta vaig témer que poguessin fer alguna cosa. Considerava tota la seva raó. I els la donava per complet. Però ¿com podia convèncer-los que Anna s'havia recordat justament aleshores de les seves vacances i que les havia preses? ¿És que les hi podia negar? ¿És que podia, només que per a evitar una petita molèstia d'una espera, al cap i a la fi intranscendent, amarrar Anna pel clatell i dir-li: «—Ah, no. Tu no et mous, i ací ets i ací segueixes, a complir el teu rol, i apa! a divorciar-te...»? ¿I què més? Seria ridícul tractar Anna d'aquesta manera. Anna, que té la seva vida pròpia, la seva llibertat, el seu futur, tota una vida i mil vides per davant. ¿Com podria jo convertir-me en un dèspota? (Trabal 1986: 57)

Tanmateix, tot seguit —i ací també el joc paradoxal— l'autor defensa el desenvolupament dels esdeveniments com a correcte, en una reflexió sobre la superioritat de l'autor respecte dels personatges i la falsa autonomia d'Anna com a ens de ficció:

A més a més, ¿l'autor no pot fer el que millor li sembli? ¿Fins on he de...? Idiotes! Bé, perdó, això hi és de més. Sincerament demano perdó als meus personatges. però els prego que vulguin comprendre que la lluita seria desigual. Jo puc ficar-me en els seus assumptes. Però ells no poden ficar-se en els meus. ¿Per què, doncs, algú ha parlat de vaga? Bé, vaja, prou, senyors! El que ha quedat dit, dit i fet està. Anna se n'ha anat. Anna està fruit en aquests instants de

les seves vacances; i un perfecte dret hi té. És que si el cos pot reposar, si la nostra vida física pot prendre's certs parèntesis de repòs, ¿qui s'atreveria a negar el mateix dret a les idees, al nostre personalment? Anna reposa. ¿On? ¿Fins quan? ¿Què importa? ¿Què importa als seus companys de novel·la? ¿I que m'importa a mi? ¿I què importa a ningú? (Trabal 1986: 57-58).

De la mateixa manera, *Temperatura* és farcida de personatges històrics: quaranta-un, segons els càlculs de Vicent Simbor (2013a: 266): «Tostemps experimentava una major avidesa: arribar a penetrar la música més profundament. Sempre em sentia insatisfeta. Escoltava sense sentir i m'anava aturant... Em sabia de memòria Bach, Beethoven, Liszt, Rameau, Purcell, Couperin, Byrd, Chopin...» (Trabal 1986: 77).

Aquestes relacions, doncs, no només ajuden a construir el text dins d'un context social (en aquest cas, artístic, musical i literari, principalment) sinó que representen codis d'interpretació per als lectors, que veuen reflectits en la *ficció* elements propis de la vida *real*; per tant, relaciona no només nivells ficticials idèntics (Anna, com a personatge de ficció, no pot tenir uns altres millors amics que els protagonistes de la resta de novel·les del mateix autor) sinó també referents de la realitat dins de la ficció, com és el cas dels personatges històrics, ja siguin artistes, pintors, escriptors o músics.

Però, sens dubte, un dels trets que millor caracteritzen aquest narrador és «la barreja gairebé inextricable entre narrador i autor; vull dir, entre la funció textual de la veu narrativa i l'autor real extratextual» (Simbor: 2013a: 267). Es tracta, doncs, d'una metalepsi que, segons la concepció genettiana, es defineix com «toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou les personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique» (Genette 1972: 244); dit d'una altra manera, es tracta d'una vulneració «impossible» dels nivells narratius. En aquest cas, però, «la metalepsi esdevé gairebé la norma i no l'excepció» (Simbor: 2013a: 267), precisament perquè quatre episodis sencers (2, 5, 26 i 33) són ocupats íntegrament per l'autor. Aquesta metalepsi s'inicia en l'episodi 2, quan «una allau bigarrada de gent» (Trabal 1989: 16) es presenta a la biblioteca de l'autor per demanar-li més detalls de la novel·la. L'autor, com és evident, es nega:

Facin el que vulguin! Beguin, fumin, barregin llibres, quedin-se amb carpetes i quartilles; però, facin-me el favor, si els plau, de deixar-me una mica d'espai vital! Tampoc no en treuran res d'acostar-se tant al meu escriptori, si és que vénen a saber alguna cosa d'aquesta pobra novel·la que tot just acabo de començar... (Trabal 1986: 17).

A través d'aquesta proposta agosarada, l'autor s'inclou dins la ficció que ens està contant i assumeix la narració com un narrador homodiegètic o el personatge, en aquest cas, Anna, se situa en el món de l'autor.

En ocasions, Anna és qui, com a personatge diegètic, trenca els límits que defineixen el seu nivell i es fa present en el nivell extradiegètic, el de l'autor real de la novel·la. El moment clau que ens ajudarà a entendre aquest procés es dona precisament entre les línies del capítol V. El narrador, que hem d'identificar directament amb l'autor de la novel·la (i, per tant, com figura a la portada del llibre, amb Francesc Trabal), ens confessa que «L'escena transcorregué així, exactament. Juro amb tota solemnitat als meus lectors, que no faig sinó traslladar literalment l'ocorregut, la realitat p + a: pa» (Trabal 1986: 30). Ara, qui es presenta a la casa de l'autor és «amb un gran aire de tragèdia, una dama. Més ben dit, una xicota encara jove» (Trabal 1986: 31) que ell no pot acabar de veure del tot per la posició incòmoda en què l'ha trobat, enclavat en la butaca. La presentació del personatge esclareix la incògnita:

— ¿No em coneixeu?

— Francament, perdoneu, però...

Confesso que estava una mica desorientat, i en realitat no havia pogut veure bé el seu rostre, que ara tot just podia espiar darrera una *voilette*. Així, doncs, no va ser el barret; és clar, si el duia posat!

— Francament, dispenseu-me, però...

Vaig decidir incorporar-me, encara que fos amb penes i treballs per culpa d'aquella maleïda butaca l'avantatge o desavantatge de la qual he explicat, i...

— Ah!... Però, Déu meu! Maria Santíssima!... Si és l'Anna! Anna! (Trabal 1986: 31).

La feblesa d'Anna, absolutament dependent dels designis del seu creador, ara es dissol i es torna, per uns moments, inexistent, de tal manera que s'arriba a plantejar fins i tot, un canvi de papers:

— Sí, Anna. Jo mateixa. No us feu el distret! Sóc Anna. La *vostra* Anna. La mateixa, la mateixa en carn i ossos. I té gràcia, oi? No m'esperàveu. És clar: sou tan innocent! No podíeu imaginar la meua visita. Talment com si jo fos de pasta de *brioche*. Com si es tractés d'un bibelot, d'una nina! No vull perdre temps. Vós podeu perdre tot el que vulgueu, puix que d'altra manera no us dedicàreu a escriure novel·les. Però jo, no! I perquè us crec el responsable, bé dec tenir dret a demanar-vos explicacions. Demanar-vos-les a vós sol. Segons la meua manera de veure, l'únic a qui puc i a qui dec demanar-les.

[...]

— Estimada Anna: sabeu perfectament què és el que jo sé. Que he començat a escriure una novel·la. i que m'he pres la llibertat de prendre-us com a *vedette*. ¿De què us queixeu?

— Si no em queixo! Si l'únic que vull, el que us demano, és que m'expliqueu tot plegat...

— Però, fóra bona aquesta! ¿Des de quan es donen explicacions l'autor i els seus personatges? (Trabal 1986: 31-32).

La disputa que mantenen Anna i el seu creador (i de la qual nosaltres, com a lectors, en som testimonis) serveix també per a reflexionar al voltant del mateix fet creatiu i, per tant, d'establir les bases mitjançant les quals es dona el fenomen de l'escriptura. La jerarquia que situa l'autor per sobre del seu personatge es veu, però, rompuda o, com a mínim, posada en dubte explícitament en el cas de *Temperatura*; i això és precisament el que hem de passar a considerar part d'un entramat construït a partir del mecanisme de la metaficcionalitat.

— [...] Aquí el que hi ha, i acabeu de confessar-ho, és que heu començat a escriure una novel·la i m'hi heu ficat a mi, proposant-vos que hi faci alguna cosa. ¿És cert o no?

— Exacte. Efectivament, és això.

— Aleshores, vós sabeu quines són les vostres intencions.

— Us diré... així-així...

— ¿Com, així-així? Vós em doneu vida, o intenteu almenys fer-me viure, ¿i només dieu així-així?

— Vull dir que hom no sap mai, al començament, el que, per exemple, segurament sabrà el final.

— Però vós heu escrit una part de la vostra obra. Heu donat forma a situacions, heu posat sang als personatges. els heu batejats, els manteniu, i... ¿podeu fer-me creure que tot plegat no es basa sinó en ingenus experiments sense cap fonament? (Trabal 1986: 32-33).

El contingut irònic és, per tant, total, i encara ho serà més quan Anna explicita el motiu pel qual ha anat a visitar el seu autor: «Deixeu, ara, que us contempli més tranquil·lament. Que us reconegui. Sí, sí: si sou l'Anna! La meva Anna. Tal com us havia imaginat. Exactament la mateixa que volia que fóssiu. ¿Puc tutejar-se? És clar, ¿oi? Estimada Anna, ets bonica. Molt bonica. Estic satisfet. Tens exactament els ulls de coure ataronjat que m'havia imaginat» (Trabal 1986. 33). Recordem, però, que Anna només existeix d'una manera completa, perfecta, dins de la ment de l'autor i serà ell qui condicionarà la seua fesomia i el seu caràcter: en definitiva, la seua existència real dins de la ficció. La sorpresa de l'autor per tenir en persona «la meva creació» (Trabal 1986: 31) dóna peu, tot seguit, a una conversa entre ambdós sobre la continuació de la novel·la que no hem llegit (perquè l'autor no l'ha escrit) però que Anna ja coneix perquè

— [...] no m'agrada l'últim capítol.

— ¿Quin?

— El que segueix en la teva novel·la.

— Però si encara no l'he escrit!...

[...]

— Però l'has pensat. El tens del tot pensat. No ens hem pas d'enganyar. Tu penses, i després la feina és per a mi. Tu deixes anar la teva imaginació i no sofreixes, però jo sí. Tot seguit que la teva imaginació es posa en moviment, jo he de treballar, i moltes vegades ni et recordes de mi perquè m'obligues a fer allò que després he de desfer (Trabal 1986: 33-34).

És a través d'aquest primer pensament de l'autor que coneixem, per Anna, que Àlec ha abandonat el vaixell a Guayaquil, escena que serveix a l'autor per a continuar la història i iniciar més endavant l'episodi IV. Així, «el lector acaba assumint que l'autor i Anna en un moment determinat avancen, complementant-se, en el capítol 6, els esdeveniments que l'autor tenia pensats per al capítol següent, que ja no seran contats en aquest capítol immediat sinó simplement evocats en resum pel detectiu del vaixell» (Simbor: 2013a: 268).

Una altra discussió que enfronta personatges i autor es localitza al capítol 26, on Anna continua maleint la funció del seu creador i l'autor prega la seua col·laboració per poder acabar la història:

— Mireu, Anna, estimada criatura meva, i estimat, incommensurable Martel. ¿Per què no heu d'ajudar-me una miqueta més? ¿Us sentiu amb forces, encara? Si heu arribat a dominar el lector —un lector— fins ací, entretenint-los o no..., i, si entre tots hem aconseguit que algú arribés fins a aquesta pàgina, només que fos un lector tan sols, ¿no us sentiríeu capaços d'un darrer esforç...?

Els vaig mirar fixament. Ells també es miraren fixament. Tots plegats ens miràrem fixament. Els vaig oferir tabac, whisky, uns daus...

— Us juro que serà l'últim que us demanaré...

— Bé, sí; però, ¿què fem? ¿Què hem de fer...?

— És allò... a la millor tot es podria arreglar reposant una mica... Ja portem moltes pàgines, més de les havia previst: ho confesso francament. Potser si vosaltres reposéssiu un xic, jo podria treballar una miqueta més, pel meu compte, sense deixar-vos sols tant de temps, com en l'anterior capítol, i arribaríem a port... [...] ¿I si féssiu un viatge? ¿Si emprenguéssiu un viatge per mar? ¿Us en recordeu? ¿No us va agradar? ¿No ve d'això, tot plegat?... Anna, feu aquesta darrer sacrifici; porteu-vos bé (Trabal 1986: 179-180).

La conversa s'acaba animant-los a fer un viatge de descans perquè puguin recuperar-se i continuar amb la història: «per què no emprendre, què us sembla una travessia ben llarga...? ¿A Amèrica? ¿A les Índies? ¿Al Japó, ara que ja fa temps que la guerra va acabar? ¿A qualsevol illa avinent, divertida...? Les despeses van a càrrec meu...» (Trabal 1986: 180).

Aquesta intromissió es repetirà arribats al final del llibre, al capítol 33, moment en què l'autor reuneix els periodistes que s'havien compilat en sa casa a l'inici de la novel·la per acabar de contar-los el final:

Ah! Voldria fer-vos un aclariment. Al final de la història, on el text resa: «I visqueren molt feliços per segles de segles...», us prego de perdonar-me l'oblit dels següents paràgrafs: «Anna va viure, fins a l'episodi del Llac *Esmeralda*, amb l'única obsessió de ser alguna cosa, de fer alguna cosa en aquesta vida. Però, en l'època actual no va poder realitzar la seva quimera. Va creure que si hagués pogut iure en una època més avançada, potser li hauria estat possible. Igualment inútil. Es va proposar un altre futur, fent marxa enrera. [...]» I això és tot. La resta, ja la sabeu. Senyors, a la salut d'ANNA! (Trabal 1986: 220).

Encara convé referenciar dues escenes en què Anna es declara contrària a seguir els esdeveniments exigits per l'autor. Ocorre, en el primer cas quan, conversant amb Martel sobre la mort d'Hermínia, Anna acaba reconeixent que

Si tot el que pensi o em proposi o faci serà inútil... serà perdre el temps... serà avorrir-nos... jo, vós, vós, Martel, i els lectors i tot, per culpa... jo ja sé de qui, i no li ho perdono... ¿Per què no em va deixar tranquil·la i ara ningú no es preocuparia de mi: ni vós, ni ningú: ni ningú, compreneu? ¿O bé és que sóc una simple joguina seva?... I, ¿amb quin dret? (Trabal 1986: 102)

L'altre cas té a veure també amb l'intent, en aquest cas, frustrat, de desaparició d'un altre dels personatges, ara Martel. Arran d'una complicació mentre jau al llit, mig inconscient, Anna se n'adona que està a punt de perdre el seu amic i, de sobte, se n'adona de qui n'és l'únic responsable:

una sola idea va dominar-la. Una idea que la va obsessionar. Una idea que li feia créixer el cap... Ara ja tant se li'n donava tot. No va estar per a res més. Ni li importava res de res... El culpable era un. Un de sol. I sempre el mateix! Quina injustícia! Quin despotisme més horrorós... ¿Per què havia de morir, ara, aquell home? Vet ací un altre que desapareixeria de la seva vida..., un altre al qual gratuïtament s'anava a eliminar..., un altre que, perquè sí, per un estúpid caprici, havia estat condemnat al no res! (Trabal 1986: 134)

L'escena, però, sembla compadir l'autor, perquè «els ninots i les nines fan llàstima» (Trabal 1986: 134), així que reprèn la història i telefona Anna per a tranquil·litzar-la. Ambdós mantenen, doncs, una conversa en què el personatge retreu el despotisme de l'autor i aquest, per contra, li comunica que tot seguit la salut de Martel s'estabilitzarà, com en efecte ocorre. La discussió, però, serveix com a exemple d'aquest trencament de nivells entre el plànol real i el ficcional:

—Digueu!... ¿Amb qui?... ¿Qui dieu?... ¿Qui?... Ah, ¿vós? ¿Sou vós? I us atreviu, en aquest precís instant! Ah, ¿voleu gaudir comprovant la meva situació i fent experiències amb el meu desesper? Voleu... ¿Com? No us sento bé... ¿Que no m'alarmi?... Que... ¿que no serà res?... ¿No res més que febre?... Però, ¿que no us adoneu, que no ho veieu que aquest home sofreix?... ¿Que se'n va?... ¿Com, que no?... ¿Per què, que esperi?... Així, ¿quina necessitat teníeu de fer-lo patir tant, i de donar-me aquest esglai?... Us juro que no em feu cap gràcia... Us detesto! Us avorreixo! Us sento odi! Us juro que... Ha penjat! Ha penjat l'aparell, el molt... Ha penjat! (Trabal 1989: 135).

Aquestes ruptures de nivell són les que possibiliten, alhora, una reflexió a l'entorn del fet de l'escriptura, ja ho hem vist, una inquietud que es trasllada al plànol ficcional:

— Però, a veure si ens entenem. Vós us proposeu ajudar-me. ¿És o no és cert?
— És exactament això. Però creieu que us seria un ajut que jo us parlés... us parlés, posem per cas, i si tant ho volguéssiu així, de l'arc iris... d'un sostenidor... d'un crit a la nit...
— ¿Precisament a la nit?
— Si voleu...
— ¿Com en les novel·les? Mireu, escolteu, estimat senyor detectiu, ¿no seríeu pas autor de novel·les policíiques? (Trabal 1986: 48).

No ens ha de resultar estrany, doncs, que després de totes les vicissituds ocorregudes, l'autor, acabe la novel·la complint el desig d'Anna i permeta el reencontre entre els dos amants, després que el seu marit, Martel, s'haja convertit en el Doble Onze del dominó, literalment: «La història s'acaba. S'acaba com acaben les històries. ... I visqueren molt feliços per segles dels segles» (Trabal 1986: 218). La

fórmula estereotipada dels contes tradicionals esdevé, doncs, la solució adoptada pel narrador de *Temperatura* per tancar el conflicte d'identitat que envolta Anna a llarg de la novel·la i que, a diferència de la resta de personatges treballians, veu acomplida la seua voluntat. Així, l'Anna perduda es troba, finalment, en els braços del seu estimat, amb qui comença la novel·la i veu projectada la seua felicitat, la seua raó de ser i d'existir, també com a personatge de ficció; en altres paraules, s'hi "immortalitza":

—I, ¿què has fet? ¿On eres? ¿Quan...?

—No em preguntes res. Era amb tu. Sempre he estat amb tu. No t'he deixat un sol moment, ni de dia ni de nit. Estava encastat a la teva vida, dins la teva vida.

—Així, ¿eres tu? ¿Quan et sentia constantment dintre meu, era cert que eres amb mi?

—Hi era.

—Sóc feliç, Àlec. Àlec. Àlec... Àlec meu: t'estimo. Som feliços.

—Som feliços, Amor meu. Ningú no podrà mai més separar-nos (Trabal 1986: 218).

L'afegit oblidat per l'autor, en el darrer episodi metalèptic, es converteixen en reflex fidel d'allò que diem:

Anna va viure, fins a l'episodi del Llac *Esmeralda* [és a dir, fins que es torna a trobar amb Àlec], amb l'única obsessió de ser alguna cosa, de fer alguna cosa en aquesta vida. Però, en l'època actual no va poder realitzar la seva quimera. Va creure que si hagués pogut viure en una època més avançada, potser li hauria estat possible. Igualment inútil. Es va proposar un altre futur, fent marxa enrera. S'horroritza, igualment, de la seva pretensió. El problema d'Anna és el problema de tots. D'abans de la nostra època, de la nostra època, i de totes les èpoques que vinguin. De fet, l'única manera de viure en qualsevol temps, és ajuntant-se, sols, molt sols, ben sols, un home i una dona. Un sol home i una sola dona, que siguin l'un per a l'altre. Però, completament, absolutament. L'UN PER A L'ALTRE. No l'un *de* l'altre. Si no es troben, si mai no es produeix

9. *La ironia en Temperatura*

l'encontre de la parella precisa, la vida falla. Falla sempre. Si la parella pot ajuntar-se... això, i només això, és l'única felicitat (Trabal 1986: 220).⁷⁰

D'aquesta manera, es destaquen contínuament les similituds de la vida amb el món de les novel·les i, per tant, s'afirma la projecció de la literatura en la *realitat* que vivim. Ara bé, el fet de deixar-ho explícit en el discurs diegètic és el que ens permet parlar d'ironia i, més concretament, de metaficció, perquè la novel·la es torna sobre si mateixa i crida l'atenció sobre la seua condició d'obra de ficció. Això provoca, doncs, que es posen al descobert les estratègies de la literatura en el procés de creació i que el lector suspenga l'efecte d'il·lusió de la realitat.

9.5. *La intertextualitat*

Hem de tenir en compte, novament, que entenem la intertextualitat de la manera en què ho fa Genette i, per tant, seguirem també la seua categorització, segons la qual es tracta d'una «relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre» (Genette 1992: 10). Dins d'aquest criteri podem ressenyar l'al·lusió a les novel·les anteriors, a través de la presència d'alguns dels personatges, «casats en la basílica de Montmorency, encara que no s'haja dit —i resulte absolutament improbable— en els respectius relats on pertanyen» (Simbor: 2013a: 266). La inclusió d'aquests personatges de ficció dins l'espai ficcional de *Temperatura* és un altre dels indicadors irònics, activat gràcies al coneixement enciclopèdic del lector, en conèixer els protagonistes de les altres novel·les de Trabal. D'altra banda, és un giny a les paraules que Carles Riba (1930: 5) va dedicar a Trabal en ressenyar *Judita*, el qual proposava un «connubi legal i fecund» per a la parella:

— ¿Us evoca algun record, potser?

— I tant! Però, si va ser on van casar-se els meus millors... Sí, els meus millors amics! Quants noms em vénen, de sobte, a la memòria...! Judita [de la novel·la homònima], Zeni, Silvia, Raya [*Vals*], Carol [*Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*]... Sempre havia imaginat aquest lloc com un paratge sagrat, un indret on

⁷⁰ La cursiva és de l'autor.

mai, més que amb la imaginació, no podria arribar... Aleshores, les cireres...
(Trabal 1986: 75)

9.6. *Les relacions hipertextuals*

Jordi Pinell, al seu estudi sobre les novel·les de Francesc Trabal, elogia l'enginy del sabadellenc en la seua darrera proposta però, tanmateix, l'acusa d'una «desconcertant heterogeneïtat dels capítols», tot i que, aclareix, aquest fet «no indica precisament una davallada en la qualitat narrativa d'En Trabal» (Pinell 1983: 43). L'estudiós hi considera, per contra, la vàlua de *Temperatura* des de la «seua condició de document, necessari per a interpretar des del fons la narrativa de Francesc Trabal; necessari també per a plantejar-se seriosament els problemes amb què hom topa en llegir-lo» (Pinell 1983: 43); així, segons Pinell, «els sis capítols de *Temperatura*, i amb el material narratiu que hi acumulava —per un fluid continu de diàlegs i descripcions—, hauria pogut compondre més de sis novel·les, de caràcter molt divers» (Pinell 1983: 44).

L'anàlisi de les relacions hipertextuals presents a la novel·la (fonamentalment, paròdia i pastitx) té l'objectiu, doncs, d'ajudar a dilucidar l'entramat narratiu que Trabal va construir en *Temperatura* però també, resoldre «els problemes» de què parlava Pinell a l'hora d'afrontar la novel·la i que, en realitat, la converteixen sense dubte en una obra atrevida i innovadora, si triem el prisma adequat per a llegir-la. Pensem que la de la ironia és una d'aquestes mirades que permeten veure *Temperatura*, també, com una reacció conscient i activa de l'autor a un conflicte que desenvolupa al llarg de tota la trajectòria narrativa anterior i que connecta els arguments de les set novel·les de Trabal, els quals poden ser agrupats, efectivament, com «una llarga cadena d'amors fallits, d'apassionats enamoraments, que circumstàncies externes o la dinàmica intrínseca del mateix sentiment desintegren» (Pinell 1983: 88). L'excepció —el contrast irònic, més concretament— és provocat, conscient i visiblement forçat, per *Temperatura*.

9.6.1. El pastitx de la novel·la utòpica

Jordi Pinell, en parlar de les darreres escenes de la novel·la, més concretament,

d'aquelles que narren la creació i descobriment del nou continent Annàsia, diu que estem al davant d'una «mena de desvari» amb l'únic propòsit de «fer-la grossa», ja que «la novel·la pren els aires de la ciència-ficció» (1983: 45). Pinell reforça la seua opinió en una altra del propi autor, plantejada en la carta que va escriure a Joan Triadú: «A *Temperatura* hi ha un passatge molt dolent, el capítol d'Annàsia; vaig dubtar molt de si el treia o no, però vaig creure que el lector, vull dir el lector en qui jo pensava, ja s'adonaria de l'escassa importància que jo donava a aquell capítol i que podria incloure's com un simple i ingenu “divertimento”» (Triadú 1981: 58).

Sense desmerèixer ni restar credibilitat a les paraules de l'autor, per contra, pensem que no es tracta d'un episodi tan «dolent» sinó que, certament, convé centrar-nos a estudiar les possibilitats d'aquest presumpte «simple i ingenu “divertimento”» per veure-hi, finalment, com també assenyala Simbor (2013a: 269), en parlar de la novel·la, una «rebutada paròdica del codi de versemblança realista [...] de dos gèneres novel·lístics de forta embranzida en els segles XIX i XX com són la ciència-ficció i la utopia». ⁷¹ Des d'aquesta línia, doncs, també veiem l'escena de la creació i conquesta del continent d'Annàsia a *Temperatura* com un pastitx d'aquests dos gèneres novel·lístics, la novel·la utòpica i la de ciència-ficció.

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi d'aquest pastitx, és necessari establir una definició de literatura utòpica que permeta la correcta interpretació del gènere. Per això, seguim, com també fa Simbor (1998: 173), Raymond Trousson, qui, en *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, proposa parlar d'utopia quan es donen aquestes circumstàncies:

en el marco de un relato (lo que excluye los tratados políticos), figura descrita de una comunidad (lo que excluye la robinsonada), organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales, que restituyan la complejidad de la vida social (lo que excluye la edad de oro y la arcadia), ya se presente como idea que realizar (utopía constructiva) o como previsión de un infierno (la antiutopía moderna) y se sitúe en un espacio real o imaginario o también en el tiempo

⁷¹ Puntualitzem que Simbor fa servir el terme paròdia en l'article citat des de la perspectiva teòrica anglosaxona, i més concretament, des de la «critical distance» determinada per Linda Hutcheon (1985a: 6). Nosaltres, seguint Genette (1992), parlariem, en canvi, de pastitx.

o aparezca, por último, descrita al final de un viatge imaginari, verosímil o no (Trousson 1995: 54).⁷²

Així mateix, també és necessari veure si existeix alguna diferència entre la literatura utòpica i la ciència-ficció. El mateix Simbor (1998: 175) recorda el parentiu «extrem» que guarden ambdós gèneres, i hi recorda la filiació amb altres gèneres com el meravellós o el fantàstic. Ara bé, tot seguit (Simbor 1998: 179), recorda la diferència entre la literatura utòpica i la ciència-ficció que ens pot ajudar, també a nosaltres, a dilucidar aquest primer pastitx:

en la utopia l'essencial és la planificació política, social, econòmica i moral, mentre que l'element imprescindible en la ciència-ficció no pot ser més que la presència determinant de la ciència, de la ciència futura més exactament. No importa que compartesquen algunes característiques —com ara els artefactes i les lleis científiques i la ucronia o situació usual de la història en el temps futur, freqüent en la utopia contemporània—, concurrència habitual en les relacions entre els diversos gèneres literaris, sinó l'èmfasi dipositat en cadascuna, que la transforme en capital o accessòria (Simbor 1998: 179).

En aquest mateix estudi, Vicent Simbor (1998: 174-175) extrau els trets que caracteritzen el gènere utòpic. En són cinc: l'insularisme, és a dir, la desconexió geogràfica del món pròxim; una economia basada en l'activitat agrícola i en un sistema autàrquic, «conseqüència de la fòbia al comerç i el menyspreu de l'or i els diners»; la imposició del domini de la raó com a sinònim de la regularitat, la qual s'aplica a una ciutat perfectament planificada i una naturalesa domesticada i geometritzada; una organització politicosocial caracteritzada per un ordre estricte, inapel·lable i d'un col·lectivisme rigorós, la qual cosa provoca la desaparició del concepte tradicional de família, la qual és substituïda per les figures del «Legislador, savi incontestat, i la inamovibilitat de les institucions i les lleis [...] garants de l'estabilitat del règim». Alhora, es promou la uniformitat social i l'eliminació de classes socials tradicionals, en ocasions substituïdes per noves classes o castes, estrictament disse-

⁷² Sobre aquest darrer punt, el de l'anticipació temporal, convé recordar, com han advertit Gilbert Millet i Denis Labbé (2001: 20-21) i posteriorment Carme Gregori (2006b: 210), que aquest element no és «una condició necessària i, per tant definitòria» de la ciència-ficció, i que «el món de la ciència-ficció pot situar-se en el passat, en un present paral·lel o fora del temps».

nyades i amb unes funcions prèviament determinades. Simbor apunta com a darrera característica la subordinació de la felicitat particular a la col·lectiva, «l'única possible, ja que la utopia no és més que una partícula de l'entitat social que fins i tot ha de sentir horror per la solitud» (Simbor 1998: 175). Dins d'aquest grup, doncs, hi inclou l'ascetisme o rebuig del luxe, el qual es reserva únicament per a cerimònies públiques —com un privilegi col·lectiu, doncs— i l'activitat incessant.

Enfront d'aquest gènere utòpic, Simbor (1998: 180-182) oposa l'antiutopia, una reacció de distanciament duta a terme per alguns escriptors com Daniel Halévy, Anatole France o, més endavant, Aldous Huxley respecte de l'optimisme confiat en el sempre creixent progrés científic. D'aquesta manera, i al llarg del segle XX, sobretot arran de les dues grans guerres mundials, «l'anterior esperança dipositada en la ciència i en la tecnologia, agents decisius en el procés d'alliberament de l'individu dels treballs inhumans i de les grans diferències socials, va transformant-se en desassossec i por: l'home esdevé cada dia més oprimat per una tecnologia omnipotent, esclavitzadora» (Simbor 1998: 181-182). En paraules de Trousson (1995: 311): «en lugar de felicidad, desesperación y miserabilismo; el fin del hombre y no ya su plenitud; ya no propuesta optimista, sino advertencia ante la suerte de quienes se dejen coger en los señuelos de los utopistas».

Així, podem interpretar *Temperatura* com un pastitx de la novel·la utòpica. En aquest cas, com també en els anteriors, observem que Trabal s'empara dels clixés del gènere, els elements més superficials, els decorats i les figures més tradicionals precisament per a subvertir-los des de la condició de convenció de què gaudeixen dins l'imaginari col·lectiu.

El pastitx de la novel·la utòpica en *Temperatura* es localitza en el capítol cinquè, el que s'inicia amb la reproducció escrita d'una transmissió radiofònica arran del ruixat de catàstrofes naturals de proporcions descomunals que fan desaparèixer Irlanda i provoquen l'aparició d'un nou continent davant les costes xilenes; d'una illa «amb muntanyes enormes, massisses, d'una altitud descomunal, i en el cim de les quals es veien unes resplendors apocalíptiques, que es confonien amb la claror de les estrelles...» (Trabal 1986: 190). Anna, convertida en la constel·lació més gran del Pacífic, se sent emocionada i triomfant, creadora «d'una Era Nova que ningú, ni ella, ni els que estaven amb ella no havien pressentit tan imminent...» (Trabal 1986: 192).

Martel explica a Anna les condicions de vida utòpiques d'aquesta nova era en l'illa, a partir d'una sèrie de tòpics que convergeixen en una societat més justa i igualitària, amb una organització politicosocial basada en cobrir les necessitats legítimes de cadascú: així, per exemple, els habitants d'Annàsia gaudeixen d'una alimentació basada en mongetes i comprimits vitamínics amb el gust desitjat per cadascú; la Lluna ha deixat de ser un satèl·lit essencial sinó que, per contra, ha adquirit la qualitat d'astre no visible, de manera que «haurem d'inventar no sé què, per als enamorats» (Trabal 1986: 197); un temps regular, igual, de dia i de nit, tot i que reconeix que el *Comitè* segueix treballant per resoldre algunes falles tècniques en la consolidació d'aquest nou món utòpic.

Trabal se serveix d'un dels elements tòpics de la literatura utòpica: l'«imprescindible visitant», el qual és emprat, a més, de «coartada narrativa per a poder explicar amb detall l'organització del desconegut país, per fer-hi entrar directament el lector» (Simbor 1998: 184). En aquest cas, es tracta de Fred Rockefeller, un periodista de l'oest dels Estats Units que obté autorització per visitar Annàsia i escriure sobre els diferents aspectes observats en aquest país. Els elements ressenyats, però, responen perfectament a la constitució de la utopia, en una descripció que recorda fins i tot Arcàdia, la província grega imaginària on regna la felicitat, la senzillesa i la pau en un ambient idíl·lic poblat per pastors que viuen en comuna harmonia amb la natura. Així, els annasians —si se'ns permet la llicència— tenen un mobiliari inefable i, per contra, guarden al Museu Històric, els aparells que tradicionalment han estat un avanç social: telèfons, ràdios, televisions, automòbils... però també ganivets, forquilles, vestits, planxes elèctriques, estufes, refrigeradors, entre molts altres. Els habitants de l'illa van nus pel carrer i només es vesteixen mínimament quan són dins de les cases; en canvi, tothom va maquillat, i cada dia poden triar el rostre que volen dur. El *Comitè* ha aconseguit eliminar les taques al Sol (en realitat, volen fer-lo desaparèixer) i, pel que fa a la resta de planetes del Sistema Solar, només mantenen l'anell de Saturn per «fer-hi assecar la bugada dels malalts» (Trabal 1986: 200) i Urà, del qual pensen extreure la Nova Energia, substituïda de la solar.

La base d'aquesta societat utòpica literària, però, a diferència de les anteriors conegudes, no es basa en l'agricultura, ni tampoc en cap altra activitat del sector secundari: «Aplicant energia a discreció, s'obtenen a l'instant aquells productes

que fins ara necessitaven l'energia solar. La caça no es coneix. Ningú no menja ocells. Ningú no menja, en realitat, cap mena de bèsties. [...] A ANNÀSIA les bèsties són lliures, com l'home» (Trabal 1986: 201). Per això, el concepte de carnívor ha estat substituït pel d'antropòfag; el periodista, però, dóna compte també d'algun petit imprevist: «molt de tard en tard, se sap d'algun sibarita retardat mental, que menja carn crua de noia de divuit anys. Això s'explica perquè hi ha algunes tribus a ANNÀSIA que troben més còmode, quan alguna noia jove s'engreixa massa, treure-li de viu en viu un tros de la cuixa o del *llomillo*, que aleshores és venut molt car» (Trabal 1986: 201). La cirurgia ha experimentat, en canvi, un avanç considerable i l'Institut Col·lectiu de Bellesa i Desengreix —notem la importància de l'adjectiu per a la novel·la utòpica— realitza liposuccions sense dolor ni complicacions. També la domesticació d'animals ha estat un èxit, de manera que «molts ja enraonen. Tots els gossos parlen anglès» (Trabal 1986:201).

Tornem a trobar-nos amb la *Ràdio Muda* que havíem vist prèviament, ara presentada com «L'últim Gran Invent Atòmic», gràcies a la *Corporació de Broadcaster Mudes, S. A.* (Societat Atòmica), la qual permet captar el Silenci Integral Còsmic, i d'altres perfectament recognoscibles a través d'uns receptors de vidre transparent i perfumat. L'altre invent que rebla el clau és el Cinema Mut, «semblant al dels anys 20, però encara molt més mut; i té un èxit brutal. Es dóna per Visió Atòmica, i cadascú pot seguir les darreres novetats amb uns minúsculs aparells de polsera» (Trabal 1986: 201). Com ocorre amb la hipnopèdia i el condicionament neopavlovià del *Brave New World* (1932) d'Aldous Huxley, els habitants d'Annàsia aprenen tot el que saben a través del Control de Somnis, de manera que no existeixen les escoles, els instituts o les universitats: «Els professors són uns mèdiams que treballen a grans distàncies i que en una sola nit, per exemple, ensenyen a qualsevol les funcions el·líptiques o la fabricació de flors artificials, o la confecció de calcomanies per a usos domèstics» (Trabal 1986: 202). Ara bé, mentre que en el cas de Huxley, l'Estat dictatorial se serveix d'aquest recurs com una mesura de control entre l'individu i la societat, en el cas de Trabal, naturalment, aquest recurs és portat a l'extrem; d'ací,

doncs, la ironia: «L'estudi de batxillerat, complet, amb una revàlida i amb el títol de Graduat i tot, s'aprèn normalment durant una curta *migdiada*» (Trabal 1986: 202).⁷³

El periodista dedica l'últim espai a descriure l'estat de les arts. Ara, la pintura s'aplica directament a qualsevol dels elements paisatgístics d'Annàsia, i és associada amb el culte a la bellesa dels seus habitants:

En substitució dels vestits, els homes i les dones duen el cos pintat; i per això hi ha una infinita diversitat de menes de calcomanies, de totes les talles, a propòsit per a tots dos sexes. Naturalment, això imposa la necessitat de repelar tot el cos, d'afaitar no tan sols el pèl, sinó tot el borboll de la pell. Les *elegants* es fabriquen elles soles els seus models exclusius; i perquè siguin les seves calcomanies literalment personals, de vegades el seu agençament dura només mitja hora, a fi d'evitar-ne la còpia (Trabal 1986: 202).

La música, en canvi, és víctima d'una «caiguda vertical» i ha estat declarada enemiga de la Civilització Atòmica pel *Comitè d'Experts Aficionats* d'Annàsia. En lloc de la música clàssica, hom gaudeix del Silenci Absolut Artístic Tranquil i els músics han anat a parar a l'*Illa Experimental Secreta*, a càrrec d'Anna, la qual els educa amb un sistema «que ella anomena *La Música pel Tacte*» (Trabal 1986: 203).

La literatura, finalment, gaudeix d'una consideració espectacular: la gent s'acumula als teatres per veure representacions de Cocteau i Shaw, i en lloc de llegir llibres, els ciutadans d'Annàsia se'ls expliquen mútuament. La novetat, però, ha estat introduïda pel *Subcomitè de Planificació Cultural i d'Hores Lliures*, el qual ha publicat les bases d'un concurs per reduir a un màxim de cent paraules en qualsevol idioma bàsic les obres completes de certs autors destacats. «Només s'hi feia una excepció per Proust, per a les obres completes del qual es fixava un màxim de cent trenta paraules. I hi havia un Premi per a posar les obres completes de Dostoiewski en forma de mots creuats» (Trabal 1986: 203-204). És necessari posar en relació aquest fet amb un dels textos periodístics que Trabal va publicar a Santiago de Xile titulat «El idioma del futuro» i publicat al diari xilè *La Nación* el 9 de juny de 1946 (Llopis 2016). Ara, l'escriptor plantejava el dubte de conèixer quina llengua havia de ser la triada com a mitjà de comunicació oral i escrita arreu del món:

⁷³ La cursiva és de l'autor.

Estamos lejos de los tiempos que la lengua castellana parecía tener la máxima oportunidad. Estamos igualmente lejos de considerar la suerte de la lengua francesa. Le falló al clan nazi el propósito de imponer el alemán en todos los continentes. Y cuando archivado el esperanto en el cajón de las antigüedades curiosas, parecía llegar el momento a la lengua inglesa, he aquí que sorpresivamente, tampoco la lengua inglesa podrá ser el idioma universal (Trabal 1946: 2).

L'error que impedeix a l'anglès convertir-se en «idioma universal», segons Trabal, era el fet de proposar l'ús d'un «inglés básico», en realitat, «un idioma nuevo, completamente nuevo, mucho más que el esperanto, cuyo propósito es terminar con las palabras. El ideal del inglés básico es que los hombres de entiendan como se entienden los pájaros, los animales, los árboles» (Trabal 1946: 2).

La ironia, en aquest cas, es presenta en l'escriptor sabadellenc quan, a través de la hipèrbole, exagera aquesta situació i, en algun moment, arriba a la sàtira:

Cada país va a organizar su idioma partiendo de esta ambición, y seguramente cuando se hayan perfeccionado los procedimientos podrán mezclarse dos o más idiomas básicos en uno solo, hasta llegar a aceptar universalmente un único idioma. Se empezará por ejemplo eliminando todas las palabras consideradas de “lujo”. Luego las palabras de uso corriente. Más tarde, las palabras superfluas, poéticas, complicadas, para uso tan sólo de esa casta que tantos quebraderos de cabeza dio al mundo que son los intelectuales, los escritores, los poetas (Trabal 1946: 2).

Les perspectives no resulten gaire esperançadores; pel contrari, estem al davant de la creació d'un llenguatge amb un vocabulari que havia d'arribar, pel cap alt, a deu o dotze paraules: «será entonces cuando estaremos al borde la victoria» (Trabal 1946: 2), ja que l'èxit absolut arribarà una mica més endavant, quan siguem capaços de parlar «por simples ruidos. Exactamente igual como se expresan los recién nacidos o los salvajes más puros». La conclusió de l'article accentua encara més si cal el caràcter irònic de la proposta i, davant d'un canvi tan transcendental en la comunicació humana, més enllà de «captar Proust a través de cuatro o cinco sílabas precisas», Trabal ací es mostra preocupat per una altra disquisició, amb què tanca el text: «Claro, que todo tiene sus inconvenientes. Y se nos ocurre ahora quizá el ma-

yor, el más grande, el más desesperante: ¿qué harán las mujeres sin poder expandirse por teléfono...?» (Trabal 1946: 2).

Retornant a *Temperatura*, la «impressió personal» de Rocfeller ens dona la clau d'aquest pastitx d'utopia. A diferència del que ocorre en la resta d'obres literàries utòpiques, en què tothom treballa per a la col·lectivitat, a Annàsia, el periodista creu que

en realitat, la gent s'avorreix; s'avorreix no en el sentit d'avorrir-se mútuament els uns als altres, sinó ells per si sols; millor dit, s'ensopeixen. Es fastiguen de no fer res. La mateixa cosa que abans passava precisament pel contrari: que la gent es fastiguejava de treballar. A ANNÀSIA, qui està de sort pot aconseguir treballar un quart d'hora cada setmana; i, durant aquest temps, frueix d'una manera fantàstica. [...] Ja es tracti d'un home o d'una dona, l'única hora de platxeri, d'alegria, de plenitud, és la que pot dedicar al treball. La resta del dia rondina, renega, discuteix, es plany de la desgràcia que té tothom de no fer res i de no saber què fer (Trabal 1986: 204).

Un altre dels elements diferenciadors d'aquesta utopia trabaliana respecte de l'antiutopia que es desenvolupa, per exemple, a l'obra de Huxley, és la preocupació del *Comitè* per posar en marxa una Màquina d'Evolució Atòmica, que permetrà la immortalitat i la desaparició de la procreació i la vida sexual, un altre dels tòpics de la novel·la utòpica. L'opressió de l'Estat es converteix ací en una completa llibertat perquè el ciutadà puga triar la seua condició i el seu estil de vida:

Els progressos científics, les descobertes mèdiques, les innombrables drogues noves han fet possible que a Annàsia no mori ningú. Tot i tothom té cura. Naturalment, això ha dut automàticament a la interrupció de la procreació. Només en casos comptats, i molt excepcionals, es dona vida a un ésser, en el Laboratori de Ferments Escollits. Vull assenyalar en el meu reportatge, i ací ve a tomb, que un dels problemes que més ha preocupat els savis d'Annàsia ha estat la no atracció sexual. Però no ha estat considerat problema urgent. I tothom té fe que la solució indispensable, immediata, ha de donar-la la Màquina de l'Evolució Atòmica, per mitjà de la qual cadascú podrà solucionar el seu avorrimient optant per una determinada autotransformació (Trabal 1986: 204-205).

No és estrany, doncs, que el periodista compare l'èxit de la immortalitat i la consecució de l'Era dels Déus, amb l'Olimp dels clàssics. Ara bé, tot seguit arriba el distanciament del tòpic: «Un Olimp, naturalment, perfeccionat i posat al dia: les Deesses amb mitges de calcomania i Orfeu amb l'Arpa Muda» (Trabal 1986: 205).

Aquest darrer element, la posada en marxa de la Màquina de l'Evolució Atòmica, serà un element determinant per a la desfeta del somni d'Annàsia. Després del relat del periodista, el narrador ens situa novament en la descripció de les accions d'Anna, a qui trobem molesta i enyorada de la seua relació amorosa anterior amb Martel; ell, però, absorbt en els nous Experiments Superatòmics, l'ha oblidada per complet: «¿Com ha estat possible que l'hagi emmenat tan a la valenta aquesta Nova Era? ¿Com s'ha encomanat aquesta fúria? [...] ¿On és capaç d'anar a parar Martel, lliurat en cos i ànima a tots aquests Experiments?» (Trabal 1986: 206). Tot plegat, sumat a la superpoblació que pateix el món d'Annàsia, per la quantitat d'exploradors i nous visitants que decideixen romandre-hi, fan perillar aquest nou Paradís utòpic. Així, després de llegir el conte premiat en un concurs del P.A.N. Atòmic, una narració en què el jutge sentència la seua pròpia condemna a mort, Anna, que fa el paper del resistent que es rebel·la contra el nou model suposadament feliç, decideix anar a buscar Martel a la Màquina de l'Evolució Atòmica, on l'ex-capità i marit de la protagonista s'ha ofert per ser-ne el primer Resultat: l'autotransformació en una enorme fitxa de dominó de Doble Onze, fet que provoca l'espant l'Anna i la fi del capítol. Ara, el desequilibri de la utopia no és produït per cap dels elements característics de l'antiutopia: el totalitarisme polític, la destrucció de la idealitat per massificació o la transgressió dels valors, sinó que, per contra, és reduït a un fet ridícul: la transformació de Martel d'ésser humà a fitxa de dominó; d'ací, doncs, la ironia que estafà el somni utòpic. Com a contrast, i un cop tornada al món *real*, descobrirem que Anna troba el seu espai ideal als voltants del Llac Esmeralda de Xile, espai on es retrobarà també amb Àlec.⁷⁴

⁷⁴ Volem fer menció de la coincidència entre aquest espai real, el Llac Esmeralda, i l'*Emerald City*, l'espai urbà situat al centre de la Terra d'Oz, l'espai meravellós creat per Lyman Frank Baum al seu llibre infantil *The Wonderful Wizard of Oz* (1900).

9.6.2. El pastitx de la novel·la de ciència-ficció

La teoria literària francesa, i més exactament, Jean Gattégno, en el seu estudi de conjunt sobre la ciència-ficció, titulat específicament com *La science-fiction*, parla primerament dels intents frustrats per definir satisfactòriament el gènere, tot i que, una mica més endavant, parlant dels fundadors de la ciència-ficció, Jules Verne i H. G. Wells, exposa una reflexió que pot convertir-se, si fa no fa, en una declaració de les funcions que hom atribueix al gènere. Així, segons l'estudiós, l'autor de ciència-ficció busca una interrogació per part del lector

sur les apports et les conquêtes à venir de la science. La réflexion souhaitée pouvait certes demeurer sur le plan technique, ou s'élever aux considérations politiques, sociales et philosophiques, l'essentiel, qui est nouveau, c'est que la base de cette réflexion est toujours constituée par une hypothèse scientifique ou technique encore non vérifiée, elle-même bâtie à partir d'un acquis récent de la technique (Gattégno 1992: 9-10).

Conseqüentment, si estem al davant d'un gènere associat a la ciència, Gattégno (1992: 10-17) fa coincidir l'inici de la ciència-ficció amb la revolució científica i tecnològica del segle XIX; més concretament, amb la publicació de *The Time Machine*, de l'anglès H. G. Wells, el 1895. També Millet i Labbé destaquen aquesta relació entre l'aparició del gènere i l'avanç tecnològic de les societats desenvolupades:

La S-F est née après la révolution industrielle, dans les nations les plus développées du XIXe siècle, la France et l'Angleterre; elle s'est épanouie aux États-Unis lorsque ce pays a pris la tête de la recherche scientifique; elle ne vit que là où la science domine le mouvement de la pensée: les pays occidentaux, la Russie, autrefois URSS, le Japon (Millet i Labbé 2001: 14).

D'altra banda, Antoni Munné-Jordà, en la seua introducció a l'antologia de contes de ciència-ficció *Temps al temps* (1990), defineix el gènere com ho fa també l'escriptor Isaac Asimov, com «[u]na resposta literària als canvis científics, i aquesta resposta pot comprendre tota l'escala de l'experiència humana» (Munné-Jordà 1990:

7). També la revista periòdica de la UNESCO, *El Correo de la UNESCO*, va dedicar el 1984 un número per a parlar de la ciència i la ciència-ficció en l'àmbit literari.⁷⁵ Aquest mateix número s'obre amb un article d'Amit Goswami, el qual proposa una definició pròpia del gènere, extreta del seu llibre *The Cosmic Dancers: Exploring the Science of Science Fiction* (1983):

¿Qué es la literatura de anticipación, de ficción científica, fantaciencia o ciencia ficción? En la práctica es lo que con tal nombre publica un editor. Pero a fuer de purista citaré de mi libro *The Cosmic Dancers* (Los bailarines del cosmos), una definición particularmente adecuada a este propósito: «La ciencia ficción es el género de literatura que se ocupa de los cambios que se producen en la ciencia y en la sociedad. Le interesa criticar, ampliar, revisar y revolucionar todos los modelos científicos estáticos. Su objetivo es suscitar una nueva visión más adecuada y verdadera de la naturaleza (Gowami 1984: 4).

En resum, com ben encertadament destaca Simbor (1998: 177), en totes les definicions proposades, trobem dos trets essencials: «han de ser relats de ficció i s'han de basar en una trama argumental caracteritzada per la presència determinant de la ciència o d'una hipòtesi científica plausible». Hi ha, a més, un altre element que convé destacar: «en totes, la frontera entre la ciència-ficció i la utopia és inexistent: la utopia és una branca més del frondós arbre de la ciència-ficció».

Com apuntàvem abans, per tal de definir la ciència-ficció és necessari fer una nova distinció entre l'estrany, el meravellós i el fantàstic. Per a això farem servir la proposta de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), per «la seua claredat conceptual i la seua consegüent facilitat d'aplicació en l'anàlisi d'obres concretes» (Gregori 2006b: 16). Todorov distingeix dos tipus de gèneres: l'estrany i el meravellós. En l'estrany, els fenòmens sobrenaturals són explicats a la fi de l'obra i, doncs, la realitat roman intacta. Si, per contra, les noves lleis de la natura han de ser enteses dins del nou ordre imposat pels fenòmens, entrem dins el gènere del meravellós, el qual implica a més una acceptació del sobrenatural:

⁷⁵ La revista és publicada en l'actualitat en les sis llengües oficials de l'Organització: àrab, xinès, castellà, francès, anglès i rus; en el moment d'edició del número que consultem, disponible en còpia original de la versió impresa en <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000613/061306so.pdf>, l'Organització només tenia com a oficials tres llengües: l'anglès, el francès i el castellà, des de la qual citem.

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation: hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la 'réalité', telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique. S'il décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre: l'étrange. Si, au contraire, il décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux (Todorov 1970: 46).

Todorov interpreta la ciència-ficció com una modalitat del meravellós; ara bé, a diferència del «meravellós pur», que no rep cap mena de justificació, la ciència-ficció o «meravellós científic» es justifica a través de la lògica científica:

Ici, le surnaturel est expliqué d'une manière rationnelle mais à partir de lois que la science contemporaine ne reconnaît pas. À l'époque du récit fantastique, ce sont les histoires où intervient le magnétisme qui relèvent du merveilleux scientifique. Le magnétisme explique "scientifiquement" des événements surnaturels, seulement le magnétisme lui-même relève du surnaturel. [...] La science-fiction actuelle, quand elle ne glisse pas dans l'allégorie, obéit au même mécanisme. Ce sont des récits, où, à partir de prémisses irrationnelles, les faits s'enchaînent d'une manière parfaitement logique (Todorov 1970: 62).

Gràcies a això, Simbor (1998: 178) s'encarrega de dilucidar un dels elements definitoris del meravellós —i, *de facto*, també de la ciència ficció: el pacte que s'estableix entre el narrador i el lector segons el qual «no és possible el dubte davant una realitat ficcional oferta des de l'inici com a no pròxima, no interpretable des del nostre codi de versemblança racional quotidiana». Així, es tracta d'un meravellós on «els fets xocants, sorprenents, a diferència del meravellós pur, no són presentats com a *normals*, habituals, sinó justificats pels avenços de la ciència» (Simbor 1998: 178-179). En altres paraules, aquestes de Millet i Labbé,

[L]a science-fiction est l'art des possibles. Lui est confié le rôle philosophique, poétique ou simplement ludique d'envisager la place de l'homme dans

l'univers, la façon dont évolueront les sciences mais aussi d'approfondir l'étude de l'identité humaine, car décrire des voyages vers d'autres planètes, étoiles ou galaxies, étudier les mœurs étranges de peuples extraterrestres, leurs rapports souvent conflictuels avec l'humanité, envisager des sociétés futures, tout cela revient à analyser l'homme, son comportement face à l'inconnu, face à l'autre, face à lui-même. «Art des possibles» plutôt que «art de l'impossible» (Millet i Gibbé 2001: 20-21).

Un dels elements que ens permet veure la novel·la com un pastitx de la ciència-ficció és la presència d'alguns invents o nous descobriments per part dels personatges, fruit de l'avanç extraordinari de la societat. Recordem-ho, però, que l'essència d'aquest pastitx, i per la qual cosa entenem la ciència-ficció dins de l'àmbit del meravellós, és l'admissió per part del narratori o d'alguns dels personatges d'aquestes noves lleis naturals, a través de les quals s'expliquen els fenòmens sobrenaturals.

L'aparició de l'illa d'Annàsia, per una altra banda, és un esdeveniment ràpidament celebrat com un èxit de l'avanç científic —i, per tant, un pastitx de la ciència-ficció. Comprovem, però, que més enllà del que hom esperava, la troballa ha estat realitzada per un *Comitè d'Experts Aficionats*, gràcies a les investigacions realitzades pel *Laboratori Experimental Existencialista*: «Som més poderosos que els déus. Que tothom i cadascú se'n convenci. Anna! Acaba d'arribar l'instant que tota la vida heu esperat. El vostre nom era immortal» (Trabal 1986: 193). El bateig del nou continent format a partir del nom de la protagonista i el sufix *-àsia* també forma part de la construcció d'aquest pastitx: una illa de nova creació, la qual, a més, serà isolada també de la resta del món i independitzada del Sistema Solar: «Annàsia ja té vida pròpia i ja no depèn del Sistema Planetari que encara reté la resta de la Terra. [...] L'Energia que han dominat i que utilitzen a voluntat, és infinitament superior a l'Energia Solar; i és degut a això que, per simple caprici, apareguin boscos i plantes i tota la vida vegetal en estat saturat de desenrotllament. No estem sinó al començament d'aquesta Era. ¿Qui pot, ara com ara, imaginar el seu complicadíssim futur?» (Trabal 1986: 195).

9.6.3. El pastitx de la novel·la realista-naturalista

Vicent Simbor (2013a: 250) afirma que «un dels aspectes bàsics de l'aportació trabaliana és el plantejament d'aquest joc lúdic amb les convencions novel·lístiques arrellades amb el Realisme i Naturalisme fins a somoure, dislocar el relat i oferir-ne una alternativa nova i no “realista”», amb la qual cosa Trabal concep «una alternativa amb una nova concepció del relat: des del narrador “juganer” ja present en la primera novel·la fins al narrador francament “infiablable”» (Simbor 2013a: 251). En efecte, si bé és cert que és possible localitzar aquest joc hipertextual des de la primera novel·la (que Simbor entén com a paròdia però que nosaltres, seguint la proposta de Genette (1992), llegirem en clau de pastitx), convenim amb Simbor (2013a: 267) que, en aquest últim cas, «la paròdia del model novel·lístic realista-naturalista arriba al cim».

El mateix Simbor és qui ens recorda, en un treball anterior (1999: 79), les dificultats de delimitar les accepcions i els usos del concepte de realisme/Realisme, segons si ens referim a «la famosa mimesi de Plató» (realisme) o al «moviment concret, emmarcat cronològicament i definit per uns trets esteticoliteraris propis» (Realisme), un corrent d'opinió que, a més, va unit al Naturalisme, de connotacions més acusades. En aquest segon cas, Simbor (1999: 81) recorda l'element essencial que defineix aquest tipus de novel·la «la pretensió de retrat fidel, verídica, de la realitat». Vist des d'aquest punt de vista, la novel·la es converteix «en una exploració, una recherche du document et du savoir», de manera que «à l'origine de l'œuvre réaliste, on trouve souvent de véritables œuvres matrices, des “Carnets”, issus d'un tout premier regard de l'écrivain sur le réel (Flaubert, Zola), et qui révèlent à quel point sont ici consubstantielles la démarche du chercheur et l'invention narrative» (Mitterand 1994: 3-4). Per això, l'espai i el temps són essencials en la història, un plantejament que s'aconsegueix a través de descripcions minucioses, exactes, fidels a la realitat; i una localització espacial i temporal rigorosa i real que quasi sotmet els personatges, els quals hi queden lligats socialment i políticament. De la mateixa manera, i com recorda Simbor (1999: 81), «el narrador tendirà a no emetre o no abusar dels judicis de valor propis, a diferència del narrador tradicional».

Si ens hi fixem, Trabal estableix un joc hipertextual amb el gènere realista i naturalista en *Temperatura* i ho fa des de la desconstrucció de les funcions canòni-

ques del narrador. Així, en efecte, com ja ha estat assenyalat per Simbor (2013a: 267), i com hem estudiat en apartats anteriors, el narrador es nega a contar-nos determinats fets de la novel·la com, per exemple, el cas en què, després d'un silenci en una conversa, el narrador apunta que «com és lògic que n'hi hagi més, el lector segurament podrà seguir imaginant-los pel seu compte» (Trabal 1986: 56) o, més endavant, es nega a contar-nos el final d'una escena perquè «feia la mar d'estona que em trobava amb ells i ja començaven a fer-se'm carregosos...» (Trabal 1986: 116).

D'altra banda, si com apunta George Bafaro (1995: 91), i posteriorment ha recordat Simbor (1999:82), la pràctica literària més comuna del narrador realista-naturalista és «exercir de cronista imparcial de la realitat», juntament amb el rebuig explícit de la subjectivitat o de la imaginació, observem que el narrador de *Temperatura* no està gens preocupat per reflectir la realitat en el seu relat. Tot i això, recordem-ho, «par nature, le roman implique la fiction, l'invention de personnages et de situations imaginaires. Il implique aussi une construction, un ordre des faits, c'est-à-dire la négation du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou la réel de la vie» (Mitterand 1994: 1), també en el cas de la novel·la realista-naturalista. El pastitx de Trabal es planteja, doncs, a partir d'una imitació lúdica d'aquesta ficció, a través d'una alteració constant d'aquest ordre ficcional. Fins i tot, com hem vist, es produeix una barreja entre el narrador i l'autor, en la mesura que, molt sovint, es produeix una ruptura de nivells narratius, de manera que Anna abandona el nivell narratiu per formar part del món *real* de l'autor o, com ocorre en unes altres ocasions, l'autor real extratextual s'insereix dins el relat i ocupa el paper de veu narrativa. De fet, ja ho hem vist, l'autor intervé contínuament en l'obra davant dels seus personatges, com passava també a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* i intervé per calmar les revoltes i les discussions entre ells:

I jo mateix em ficaria a les seves pàgines cada vegada que ho cregués necessari. Àdhuc per heure-me-les amb els propis personatges. Amb Herbert o amb el seu nom canviat. Corregint-los, discutint amb ells, barallant-m'hi a les bones o a les males. Menys amb Anna. Anna! Ella no. Ella està formada. Ella ja existeix. Ella existeix més que jo mateix. Ella serà, en tot cas, qui farà de mi el que ella vulgui. Però ningú no ho sap. Ningú no la coneix. Ningú no l'ha vista mai. Ningú mai no la veurà. Només jo (Trabal 1986: 20).

Lluny de situar-se en un plànol extratextual, que és el tradicional assumit per un autor realista-naturalista, l'autor i els personatges sembla, en efecte, que «avancen, complementant-se» (Simbor 2013a: 268) al llarg de tota la novel·la i assumint papers que no els corresponen. Així, en l'episodi V, Anna s'avança a la intenció del narrador i, assumint ella com a personatge la funció narrativa que pertocaria al narrador, ens conta el desenvolupament de l'experiència amorosa entre ella i Herbert-Àlec que el narrador tenia pensat per al capítol següent; o, en el capítol XXVI, l'autor reconeix que «ja portem moltes pàgines, més de les que havia previst» (Trabal 1986: 179) i implora la col·laboració dels seus personatges per poder acabar la història.

Al capdavant, parlem d'una «pirotècnia narratològica» (Simbor 2013a: 268) que se centra, sobretot, en una rebentada del codi realista-naturalista a través d'un narrador que estraïa les seues funcions i se serveix dels variats recursos metaficcional i metalèptics per a convertir-se ja no en un narrador fidel a la història que relata sinó més aviat un narrador «“incapaç” o “infiabile”, que ni coneix tota la informació ni ens la transmet sempre de forma convincent» (Simbor 2013a: 269); a més de convertir la novel·la mateixa i els components que la formen en matèria literària. D'aquesta manera, el mateix concepte de *realitat* literària es torna flexible, autònom i independent, allunyat del que retrata la novel·la realista-naturalista i, doncs, sempre és possible rompre les convencions que el regeixen.

9.6.4. El pastitx de la novel·la romàntica

Ben encertadament, Jordi Pinell (1983: 88) ha dit que els arguments de les set novel·les de Francesc Trabal es poden resumir en «una llarga cadena d'amors fallits, d'apassionats enamoraments, que circumstàncies externes o la dinàmica intrínseca del mateix sentiment desintegren». És convenient, doncs, que tornem a aquesta afirmació si volem reprendre ara l'anàlisi d'un apartat que han compartit cadascun dels capítols d'aquesta anàlisi de la ironia de Trabal: un plantejament que defuig el sentimentalisme idíl·lic i irreal de la novel·la rosa i els desenllaços tràgics de la novel·la romàntica, i opta per una visió més imprevisible —recordem el cas de *Judita*. Per segona i darrera vegada, Trabal optarà també en *Temperatura* per aquesta eixida

aparentment il·lògica, d'acord amb les prescripcions del gènere sentimental que, al capdavall, resol la inestabilitat emocional i psicològica que persegueix Anna al llarg de la novel·la.

Com sabem, *Temperatura* s'inicia amb una escena plena d'erotisme, típica de les novel·les romàntiques: Anna i Herbert s'acaricien apassionadament prop de la piscina d'un vaixell que recorre el Pacífic. La descripció minuciosa de detalls se centra a descriure el plaer que senten ambdós amants:

Herbert semblà adonar-se de l'èxtasi i espià a poc a poc Anna. De dalt a baix del seu cos, de les cames al ventre nu —tan sols un brevíssim eslip i un sostenidor empapats—, Herbert descobrí damunt la pell d'Anna tota una gamma de colors de l'Arc lluminós que devia haver-hi —i, efectivament, hi era— en el cel. La tempesta s'acomiadava. L'aigua de la pluja no rebotia ja en el pell d'Anna; més aviat semblava relliscar-hi, perllongant la seva carícia... Uns segons més i la pell d'Anna tenia novament el seu color habitual. L'arc iris s'esvaí, feliç de la seva jugada (Trabal 1986: 12).

Ben aviat, però, coneixem que Anna, com li ocorre també al Càrol de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, és una dona casada i, tanmateix, n'ha gaudit d'una manera extraordinària:

—¿Et penedeixes del que ha passat? ¿T'he fet mal?

—Oh no, no, estimat!

—¿Què tems?

—No ho sé. ¿Per què aquesta mútua complicació?

—¿Mútua?

—Sí, mútua. Érem amics. Amics. I bé, ¿què som, ara?

—Érem amics i ens hem besat. No; no és cert. *T'he besat.*

—Bé saps prou que sense besar-te, *t'he besat* igualment.⁷⁶

—Érem amics i he acariciat el teu pit.

—I encara guardo la teva carícia.

—¿Em diràs que ets casada? ¿Que ets d'un altre?

—Sí; bé saps que és cert.

⁷⁶ Les cursives són de l'autor.

—Érem amics i era inevitable el que ha passat, precisament perquè érem amics (Trabal 1986: 15).

L'enamorament que Anna sent per Herbert-Àlec és, doncs, ideal, i s'inicia en una experiència eròtica que sotmet Anna al llarg de tota la novel·la en un record constant —idíl·lic, per tant— d'aquest flirteig. Novament, l'argument de *Temperatura* se centra en el tòpic de l'adulteri i el triangle amorós. En aquest cas, però, Trabal dóna un gir extraordinari a l'argument i, lluny de convertir Anna en una nova Madame Bovary —per al cas, en una nova Erènia—, la sotmet a unes tribulacions morals i psicològiques que no l'abandonaran mai i que, en darrera instància, se centren en la impossibilitat de la relació entre realitat i ficció. Anna, rebel, es veu a ella mateixa «com si jo fos de pasta de *brioche*. Com si es tractés d'un bibelot, d'una ninal» (Trabal 1986: 31) respecte dels esdeveniments narrats per l'autor, el qual és conscient del paper omnipresent i omnipotent que té com a responsable de la novel·la, i ens ho fa saber a l'inici, quan el seguit de periodistes entra a casa seua per escorcollar els detalls de l'obra:

I jo mateix em ficaria a les seves pàgines cada vegada que ho cregués necessari. Àdhuc per heure-me-les amb els propis personatges. Amb Herbert o amb el seu nom canviat. Corregint-los, discutint amb ells, barallant-m'hi a les bones o amb les males. Menys amb Anna. Anna! Ella no. Ella està formada. Ella ja existeix. Ella existeix més que jo mateix. Ella serà, en tot cas, qui farà de mi el que ella vulgui. Però ningú no ho sap. Ningú no la coneix. Ningú no l'ha vista mai. ningú mai no la veurà. Només jo (Trabal 1986: 20).

Per això, l'autor sotmetrà la protagonista —a la manera com, per exemple, fa Unamuno a *Niebla*— a tota una sèrie de *ficcions* —en termes d'escenaris ficticis, de nous arguments— amb l'objectiu d'impedir que Anna pugui fugir de la novel·la. Així, l'obsessió d'Anna per l'experiència amorosa que ha viscut amb Herbert-Àlec es transforma en el punt a partir del qual s'inicia el seu desequilibri emocional. Així, gràcies a una conversa entre l'autor i Anna en què ella li diu a l'autor el que pensava escriure, sabem que Herbert-Àlec abandona el vaixell a Guayaquil, víctima de la relació matrimonial d'Anna i Artur:

No trobaries cap raó per abandonar el teu marit i ser meva. Així, si em quedo al teu costat uns segons, uns minuts més, unes hores, potser series meva, possiblement aleshores per pròpia voluntat teva. I això seria jugar brut. Perquè és aquest moment el que interessa. És ara. T'estimo, et vull, et necessito. No puc seguir ni un cinquè de segon més sense tu. I tu no sents el mateix que jo sento. ¿Què puc fer? [...] Anar-me'n. Desaparèixer. I de seguida. A l'acte. [...] I bé, Anna, adéu! Vaig a baixar. Me'n vaig amb tu. T'emportaré amb mi. I per a sempre, contra tu mateixa, contra el teu gust. Però t'emporto dintre meu. No podràs prendre'm la meva Anna. I molts menys ara que sé que no és Herbert qui s'emporta Anna, sinó Àlec. Àlec, que ell sí que és ben teu. Ben teu. Només teu, per a sempre!... (Trabal 1986: 36-37).

Des d'aquest moment, i com molt bé apunta Pinell (1983: 88), la vida d'Anna serà un recorregut «d'una part del món a l'altra, cercant sense saber-ho el ple compliment d'allò que s'havia iniciat, com a insòlita vivència, a la coberta del vaixell», en un intent constant, afegim nosaltres, per evitar ser víctima ella mateixa d'allò que l'escriptor li assigne. Tanmateix, Anna travessa una xarxa d'escenaris diferents on s'esdevindran principalment les vicissituds de la protagonista: divorciar-se del seu marit, *tocar* el piano amb Hermínia, buscar feina, començar una relació amorosa-tràgica amb Winston, casar-se amb Martel i, finalment, crear el seu propi món, Annàsia. De totes aquestes oportunitats, però, cap en resulta encertada. L'autor, present a tota hora en la novel·la, impedeix, a més, una estabilitat: així, quan està a punt de celebrar-se el judici popular que la divorciarà del seu marit, l'autor decideix respectar les vacances d'Anna i aquesta no hi assisteix; quan s'entusiasma amb la nova tècnica musical d'Hermínia, l'autor decideix matar-la ràpidament i fer-la desaparèixer de la vida d'Anna; quan aconsegueix el treball, l'excusa més nímia serveix per obligar-la a abandonar-lo —abandona el primer treball de mecanògrafa perquè el cap insisteix a anomenar-la *Anita*, com el seu marit; quan decideix recrear el triangle amorós perfecte amb Martel i Winston, se n'adona que els homes, i especialment el seu amant, viuen per treballar, i ella s'avorreix de la situació, de manera que, extasiada, decideix no tornar a la feina i desistir de la relació passional: «Ella i Winston havien arribat massa amunt en la piràmide colossal de la nostra època, i ja, més enllà només hi havia el buit... Havien aixecat un castell fals, sense base... ¿Què els que-

dava? En realitat, quan gaudien més era quan s'enganyaven mútuament...» (Trabal 1986: 172). Finalment, ja hem comprovat en l'apartat anterior com acaba la relació amorosa amb Martel i en què desemboca la creació i desenvolupament científic i tècnic d'Annàsia. Anna és, doncs, la transformació femenina de Lluís Frederic Picàbia, el primer personatge treballià, una jove condemnada pel mateix narrador a sentir-se i trobar-se *perduda* al món constantment. En aquest cas, però, Anna renuncia a l'estereotip de dona casada per iniciar-ne un altre, de ben diferent, amb Àlec, molt més intens i passional. Com ben encertadament diu Rosselló Bover (1989: 138), la lluita d'Anna «no consisteix a escapar de la buidor de la vida real, sinó de la ficció literària». Però aquest amor no és possible, ja ho sabem, i pot conduir a engany i frustració, perquè se sustenta en les bases de la ficció. En altres paraules, l'amor passional és l'única via perquè els éssers humans puguin assolir la felicitat:

Tot! Marit, cinema, oficina i *companyia de dia*, i totes les petites filigranes amb què la vida es vesteix avui dia per semblar més completa. Però, ¿i *la meva* personalitat? ¿Qui sóc? ¿Què sóc? ¿Què represento? ¿Què significo? ¿Què deixo? ¿Què faig? ¿Qui pot aprofitar la meva vida? ¿Què vol dir el meu pas per aquest món? D'ençà que vaig decidir cercar la meva personalitat, ¿què he aconseguit? Alguna cosa, és clar... sortir del no res, d'una ombra domèstica en una llar on no tenia ni veu ni vot, per encimbellar-me al mateix pla que l'home. Igual que l'home, ara puc treballar, vestir-me, anar al cinema, tenir amant, amants, tenir iniciativa en aventures que els sentits reclamen, llegir el diari del vespre, asseure'm a un banc, conduir un tramvia, tenir telèfon propi i presentar-me com a senador... Efectivament, he aconseguit deixar de ser *la companyia* de l'home per ser lliure de tenir *la meva* companyia. Ben diferent, molt lluny de la vida anterior... Però [...], ¿on és Àlec? [...] ¿Qui em farà esgarrifar, quan plogui, venint a besar-me la pell i a acariciar-me els pits amb els llavis roents? (Trabal 1986: 173).

Seguint el model d'una autèntica novel·la bizantina, en què els amants s'enamoren instantàniament a l'inici, són separats, passen tota mena d'aventures i peripècies (en aquest cas, Anna, ja que d'ell ben poc sabem) i al final, passat el temps, es retroben i recuperen el seu amor tal com l'havien deixat perquè el temps de l'aventura no ha deixat rastre en ells, Trabal tanca *Temperatura* amb una solució

feliç —i forçada—, convertida en una excepció: no debades, el narrador prepara el lector amb l'advertiment que ja coneixem —«Estimat lector: és precís que frenis la respiració. Cal que et vesteixis de coratge. De molt coratge. Si de cas tens els nervis trinxats, no segueixis» (Trabal 1986: 217)— i provoca el retrobament entre Anna i el seu vertader amor: Àlec, qui, a més, serà el primer que descobrirà la bellesa dels peus d'Anna —no com el seu marit, que se n'adonarà després de dos anys de casats, de la piga que la protagonista tenia a la vora del cor. De fet, l'amor per aquesta bellesa serà tan gran que decidirà menjar-se els peus, de la mateixa manera que el protagonista de *Judita* s'imagina que es menja els ulls de Lídia o Lluís Frederic, qui mossega els peus de Sílvia, i més tard la rossega completament fins a matar-la, símbol de l'amor devorador i possessiu «que destrueix físicament» (Pinell 1988: 89). També a diferència de la resta de novel·les, Anna tindrà l'oportunitat de restaurar-se'ls i Campubí, l'investigador principal d'Annàsia, li enviarà un Mostrari de Peus Famosos, dels quals ella en triarà uns amb perfum de *Lathyrus odoratus* i enviarà les croses que fa servir mentre torna a aprendre a caminar al Museu Prehistòric d'Annàsia (Trabal 1986: 219). Sorneguer, però, el narrador acaba la història d'Anna i Àlec amb la fi que tanca també els contes tradicionals: «La història s'acaba. S'acaba com s'acaben totes les històries. ... I visqueren molt feliços per segles de segles...» (Trabal 1986: 218). Per això, en les últimes línies de la novel·la, l'autor, entrevistat pels periodistes que envaeixen sa casa en el primer capítol, puntualitza aquest *happy end* amb una afirmació que és tota una declaració d'intencions i que serveix, per al nostre interès, per a tancar i resol el pastitx en clau de clixé perquè Anna accepta el seu paper de personatge de ficció i s'allunya així de l'aspiració inicial de fugir-ne. Ficció i realitat, vida i literatura són, així, dos mons indissociables —irreconciliables:

Anna va viure, fins a l'episodi del Llac *Esmeralda*, amb l'única obsessió de ser alguna cosa, de fer alguna cosa en aquesta vida. Però, en l'època actual no va poder realitzar la seva quimera. Va creure que si hagués pogut viure en una època més avançada, potser li hauria estat possible. Igualment inútil. Es va proposar un altre futur, fent marxa enrera. S'horroritza, igualment, de la seva pretensió. El problema d'Anna és el problema de tots. D'abans de la nostra època, de la nostra època, i de totes les èpoques que vinguin. De fet, l'única manera de viure en qualsevol temps, és ajuntant-se, sols, molt sols, ben sols, un

home i una dona. Un sol home i una sola dona, que siguin l'un per a l'altre. Però, completament, absolutament. L'un per a l'altre. No l'un *de* l'altre. Si no es troben, si mai no es produeix l'encontre de la parella precisa, la vida falla. Falla sempre. Si la parella pot ajuntar-se... això, i només això, és l'única felicitat (Trabal 1986: 220).

10. Una proposta de lectura de la narrativa trabaliana des de la ironia

Un dels factors amb què ens enfrontàvem a l'hora d'analitzar la ironia en la novel·la de Francesc Trabal, ja ho hem dit, té a veure amb la recepció, en termes de qualitat, que els estudiosos precedents han donat a l'obra de Trabal, i que hem pogut comprovar al llarg d'aquest estudi. L'anàlisi de la ironia en l'obra narrativa de Francesc Trabal que hem plantejat en els capítols anteriors s'ha revelat com una via òptima d'estudi de les novel·les del sabadellenc, i ens ha permès anar més enllà de les consideracions pejoratives o simplistes amb què s'ha caracteritzat la figura —la literària, però també la personal— de Francesc Trabal, més enllà de l'humor arbitrari, «deliberadament absurd» amb què Oliver (1999a: 9) el descrivia i que ha estat, des d'aleshores, un dels trets més repetits per la crítica d'aleshores i l'actual. Una etiqueta que afegeix, al component estrictament descriptiu, una connotació de cosa irreductible a la interpretació, mancada de coherència.

Jordi Pinell, en l'estudi *Francesc Trabal i les seves novel·les* (1983: 21-46), proposa l'única classificació per etapes que hi ha a hores d'ara de l'obra narrativa de Trabal. Pinell fa coincidir l'inici de la trajectòria literària de Trabal amb una sèrie d'esdeveniments que, en efecte, funcionen com a símptoma del nou clima que s'havia creat entre els autors i promotors de la literatura catalana després del famós assaig de Carles Riba *Una generació sense novel·la*, publicat a *La Veu de Catalunya* l'any 1925: la creació de la col·lecció «A Tot Vent» d'Edicions Proa, dedicada exclusivament a la novel·la, i la institució del Premi Joan Crexells, destinat, com sabem, a reconèixer la millor novel·la catalana de l'any.

La necessitat de promoció de la literatura catalana, juntament amb la voluntat d'«obrir el [període] de la veritable moderna, el dels creadors i presentadors de

realitats psicològiques imaginàries» (Riba 1967: 320), són els motius que segons Pinell, inciten Trabal a iniciar-se com a narrador. Hi distingeix, com hem dit, quatre fases. La primera fase, de «narrador instintiu», dins la qual s'inclouen *L'home que es va perdre*, *Judita* i *Quo vadis, Sánchez?*, es caracteritza per

l'espontaneïtat amb què [Trabal] construeix les narracions. No s'hi planteja problemes de caràcter estructural. Es refia totalment de la seva agilitat inventiva i narrativa. Escriu de pressa, responent a una creativitat impetuosa, que no vol contenir per por que perdi aquella engrescadora potència del meravellós imprevist» (Pinell 1983: 23).

La segona etapa, d'«adquisició d'una tècnica», ve marcada pel desig de Trabal «d'obtenir el Premi Crexells al preu que fos» (Pinell 1983: 32). Així, *Era una dona com les altres* i *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* són, en realitat, fruit de l'«esforç enorme d'En Trabal per a comportar-se com “un xicot que vol posar seny”» (Pinell 1983: 32). En aquest cas, doncs, hi trobem una actitud diferent, amb una tensió «ben visible [...], atent a fer-se acceptar per qui fins llavors l'havia rebutjat». Les novel·les d'aquest període, doncs, són obres amb «recursos estilístics complexos i ben conjuminats» (Pinell 1983: 32), «exercicis preliminars» per a la tercera etapa, la de la maduresa narrativa («Dolçor d'una obra madura»), que s'inaugura amb *Vals*, la novel·la amb què Trabal va aconseguir finalment el Premi Crexells i que representa, sempre segons l'estudiós, «l'esforç de contenció del novel·lista». La quarta i darrera fase, la que inclou *Temperatura*, representa el retorn de Trabal a l'actitud de «provocador» enfront de «l'escassa i condicionada crítica en què podia trobar resò l'obra d'un exiliat» (Pinell 1983: 41). Encara que l'estudiós apel·la a la consideració conjunta de l'obra narrativa de Trabal com a punt clau de la comprensió d'aquesta darrera novel·la, *Temperatura* és, de fet, ja ho hem vist, la que més crítiques negatives recull, també per part de Pinell (1983: 43):

Admetem, amb alguns crítics, que *Temperatura* és una obra allargassada. El nucli generador de l'argument es desenvolupa més del que hauria estat humanament previsible. Ho reconeix el mateix autor, i ho confessa en una conversa amb els dos personatges principals. La història s'ha anat desenvolupant artificiosament,

forçadament, com si no s'hagués vist amb cor de concloure-la al moment oportú.

Amb posterioritat, alguns estudiosos s'hi ha referit de manera més general o particular a algun dels aspectes de la trajectòria literària de la narrativa trabaliana. Per exemple, Miquel Bach (1992: 61) assenyala l'obsessiva voluntat d'homologació de l'obra de Trabal dins del Noucentisme com la principal raó de «la progressiva deshumorització de les seves obres». I puntualitza: «Si ho aconseguí [integrar-s'hi], no sense recels, fou malauradament a costa de renúncies. La reconciliació plagasitat-iniciativa cultural, doncs, es va demostrar a la llarga inviable per a una cultura convallescent, excessivament morigerada i estricta».

Per una altra banda, Dolors Oller, al pròleg de *Judita*, ja ho hem vist, descriu Trabal com un «Home brillant, gran conversador i amb un agut sentit de l'observació, [que] es decantà molt aviat cap a la crítica humorística i el conreu de la imaginació més arbitrària» (Oller 1977: 5). I hi afegeix: «Hi ha una frase de Tristan Tzara, a propòsit de quina havia de ser l'aspiració o intenció dadaïsta, que subscriuríem també si l'apliquéssim a Trabal: “(elle) devait être arbitraire, laissée aux hasards de l'invention et de l'humeurs» (Oller 1977: 5).

Pere Rosselló Bover parla d'una «arbitrarietat del gènere» com a peça clau de totes les novel·les de Francesc Trabal: «Quasi sempre ens trobem amb uns narradors que solen manipular la història amb la finalitat de fer palès que es tracta d'una ficció. [...] L'absurd i l'irreal també hi tenen lloc perquè la literatura no es regeix per les mateixes regles que el món objectiu» (Rosselló Bover 1989: 130). Més endavant, encara puntualitza que la narrativa de Trabal, tot i ser «clarament renovadora» en aspectes del relat com el narrador i els personatges, «aconsegueix consolidar un tipus de narrativa que renuncia —almenys aparentment— a la transcendència i la intel·lectualització. A canvi, aspira a captar i consolidar una part del públic» (Rosselló Bover 1989: 138). L'evolució entre *L'home que es va perdre* i *Vals* s'observa, doncs, segons l'estudiós, a través de la reducció «d'un evident excés d'improvisació, observable als primers llibres del nostre autor» fins assolir «finalment una mestria indiscutible en *Vals*». Tanmateix, en aquest repàs succint per l'obra del sabadellenc, Rosselló Bover apunta que l'inici de la guerra civil espanyola trenca «aquesta nova

via que Trabal ha trobat per a la novel·la catalana. Tot el que ens dirà després d'aquests fets és ja una altra història» (Rosselló Bover 1989: 139), una asseveració que fa referència a *Temperatura*, l'última novel·la de Trabal.

Aquesta interpretació generalitzada dels estudiosos i investigadors de l'obra de Trabal que incideix en l'arbitrarietat i l'humor com a trets distintius, al nostre entendre, desmereix considerablement l'aportació del novel·lista. Aquesta lectura, de fet, desconeix el context històric, social i cultural en el qual s'emmarca la trajectòria literària de Trabal i, per contra, ho fa des d'una valoració del fet literari des d'una dimensió estrictament estètica o artística, tal com feu també Domènec Guansé, en un dels retrats que va dedicar a l'autor: «Trabal no ha après l'art de novel·lar en la lectura i estudi dels novel·listes. Sembla que l'hagi après davant de la pista del circ» (Guansé 1994b: 160). Guansé acusava Trabal de tenir la «summa ambició» de «crear un món que sigui el menys possible —encara que no per cap mena de reacció pessimista— el nostre món», de manera que les seues novel·les podien llegir-se, ja ho sabem, com a «provatures “d'humor pur”» (Guansé 1994b: 160-161). Tanmateix, és cert que Guansé hi veia una «veritat amagada» i, fins i tot, «una vaga i temerosa responsabilitat»; això és, en altres paraules, una nova possibilitat de denúncia —i, per tant, de compromís efectiu de l'escriptor— allunyada de la literatura testimonial de l'època.

És en aquesta mateixa línia on volem encabir també la nostra proposta de lectura de les obres de Trabal a partir de l'anàlisi de la presència de la ironia en l'obra narrativa. Més enllà del simple exercici humorístic o absurd, de l'estirabot incompreensible i de l'escena jocosa, la lectura en clau irònica de la trajectòria literària de Trabal dóna compte d'una evolució reflexiva i plenament conscient d'allò que escriu. No oblidem que, com ben encertadament va defensar Pere Calders, Trabal planteja la seua obra a partir d'una «revisió d'unes formes de sentimentalisme que llasten sovint la vida del país» i ho fa a través de «la causticitat i la ironia —cosa gairebé inevitable—, però amb la preocupació de marcar ben bé la línia divisòria entre la bromera diumengera o de sobretaula i l'humor reflexiu que intenta, amb el somriure com a bisturí, de penetrar profundament les diverses capes de l'ànima» (Calders 1966: 694).

D'acord amb aquests plantejaments, doncs, i seguint l'anàlisi de les ironies que hem desenvolupat en els capítols anteriors d'aquest estudi, podem parlar d'una evolució en el tractament de la ironia dins la narrativa trabaliana que, de manera progressiva, demostra una preocupació creixent pel narrador com a figura clau i el gènere novel·lesc com a centre de la reflexió metaliterària. Així, si la primera novel·la de Trabal, *L'home que es va perdre*, es caracteritza per l'experimentació contínua de l'ús del llenguatge, focalitzat en l'ús del verb *perdre*(*'s*), progressivament, Trabal demostra un desplaçament d'aquesta ironia verbal cap a una agudització d'aquelles ironies que, directament o indirectament, tenen a veure amb la construcció d'un narrador revolucionari amb el paper que ell mateix compleix dins de l'obra (amb l'ús i abús de les funcions narrativa i extranarratives) però també amb el tractament que dóna als personatges i a la mateixa obra literària (amb els múltiples recursos metaficcionals); amb una reflexió a l'entorn del model novel·lístic heretat, ja siga en forma de paròdia o pastitx.

Si ens hi fixem, les tres primeres novel·les de Trabal —*L'home que es va perdre*, *Judita* i *Quo vadis, Sánchez?*— són fruit d'una experimentació avantguardista que, en els tres casos, té en compte els moviments dadaista i surrealista francès, un fenomen que, com hem vist prèviament, hem de saber veure en relació, entre altres, amb les relacions culturals i literàries que alguns components del Grup de Sabadell van tenir amb el Grup dels Sis francès i amb Jean Cocteau. Aquesta temptativa, però, es resol d'una manera diferent en cadascuna de les tres novel·les: mentre que *L'home que es va perdre* es desenvolupa principalment (o, si més no, de manera notable), ja ho hem vist, a través de la ironia estrictament verbal, un factor que la relaciona molt directament amb les directrius de *L'any que ve*, en les altres dues, Trabal enceta la seua proposta en reacció contra els models de relat que s'estan reivindicant com a referència en la literatura catalana del moment: la novel·la russa primer, i la novel·la esportiva. Amants de l'acció constant, frenètica, Picàbia, *Judita* i *Sánchez* s'erigeixen en forma de paradigma d'aquest encara primitiu «exercici revolucionari» trabalià (Simbor 2013a: 269) que s'estableix, i en això estem d'acord amb Ardolino (2016: 380) com un joc en què «els personatges continuen mecànicament el ritus sense conèixer les raons de les seves accions». L'estudiós italià ho estudia en relació a *L'home que es va perdre* i *Quo vadis, Sánchez?*, però pensem que aquesta definició tam-

bé pot incloure el narrador de *Judita*, el qual, en un moment determinat, s'arriba a preguntar: «¿Com podia jo trobar-me sinó grotesc en aquella galeria, acompanyant una noia malalta, amb la qual era follia de fer una amistat, que després hauria d'esfullar-se, així que l'airet de la convalescència acabés d'enfortir?» (Trabal 1998a: 93). La «dissolució del jo i del seu dolor» (Ardolino 2016: 380), però, en el cas de *Judita*, no opera per al mateix protagonista, el qual, seguint els estereotips desenvolupats per la novel·la romàntica, almenys inicialment, sembla desaparèixer sota la influència de la febrosa Lídia, sinó que, de rebot, afecta el símbol mateix de l'amor ideal, convertida en un ésser vulgaritzat fins a la caricatura. El joc irònic de Trabal, en *Judita*, també s'interpreta a partir d'una sèrie d'accions i d'esdeveniments que s'encavallen els uns amb els altres, com ocorre amb les pèrdues de Picàbia o amb els intents de Sánchez per practicar un esport amb èxit. El centre, però, n'és un altre: la mateixa relació amorosa. Un fet que dona peu, com assenyala Balaguer, seguint l'*Homo fictius* d'Obiols, a una «forma de relació en què la ficció es troba instal·lada en el seu centre, és una de les formes en què aquesta [la ficció] es fa present en la realitat, en l'existència quotidiana i la transforma, entre altres coses, pel fet d'atribuir a l'objecte amorós unes característiques i potencialitats que no té» (Balaguer 1996: 86).

De fet, fins i tot és possible entendre *Judita* com un preludi de la manera posterior de novel·lar, també irònicament, de Trabal. Així, *Era una dona com les altres* i *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* també es desenvolupen a partir d'una relació amorosa que, tard o d'hora, es frustra. A partir d'ací, es dilucida l'efectivitat de l'anàlisi de la ironia com a eix central en la narrativa de Trabal perquè, més enllà de la valoració tràgica o còmica de l'argument —recordem, com ho fa Schoentjes (2001: 57-58) que la ironia no exigeix una resolució en cap de les dues bandes—, la ironia se centra precisament en la construcció del narrador i el joc metaficcional, en el cas d'*Era una dona com les altres*, a través d'una confusió narrativa entre les diferents veus que construeixen, com si es tractés d'un puzzle (o d'una novel·la), la història d'Erènia, però també, i aquest és un tret que comparteixen ambdues novel·les, a través del trencament de nivells entre el narrador i l'autor, un aspecte cabdal en gairebé totes les novel·les de Trabal, bé a través d'instàncies paratextuals, bé a partir de la intrusió directa de l'autor dins del text narratiu mateix. L'excepció d'aquest plantejament és, sens dubte, *Vals*, molt probablement, com apunta Simbor (2013a: 265),

pels «prejudicis que davant el jurat i el públic en general li podria ocasionar un joc narratiu tan agosarat com el que venia proposant». Ara bé, ja ho hem vist, això no vol dir que abandone aquesta experimentació irònica, sinó que, altrament, es torna més implícita. En altres paraules, Trabal sembla que aplica a la perfecció la indicació de Carner (1986: 271), segons la qual «Ironia és, al capdavant, selecció, aristocratització de l'esperit». Si se'ns permet la metàfora, podem dir que a *Vals*, Trabal “aristocratitza” la ironia, és a dir, la fa menys evident als ulls del lector general. Però, com apunta ben encertadament Simbor (2013a 265), el plantejament i la gran majoria dels recursos emprats per l'autor en la resta de les novel·les, hi són. Els fets que succeeixen a Zeni al llarg de la novel·la, igualment frenètics i contínuament encadenats els uns als altres, serveixen a l'autor per posar de manifest una reflexió crítica a l'entorn dels gustos i l'estètica de la classe burgesa catalana, tal com havia plantejat a *Quo vadis, Sánchez?* amb l'esport, o a *Era una dona com les altres* i *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* respecte de l'allau d'escriptors catalans aficionats a la novel·la moral. La presumpta fidelitat de Trabal als models narratius tradicionals en *Vals* és només aparent. És cert: hi ha un tractament més elaborat de la ironia, a través de recursos més sofisticats com el de la intermedialitat, que tenen la voluntat de ser igualment crítics amb el context literari i social dins del qual s'inscriu.

L'experimentació i la reflexió subjacent, característiques de la narrativa de Trabal es conjuguen de manera extraordinària a *Temperatura*. Més enllà de la interpretació d'alguns investigadors que han vist la novel·la com una «obra desigual en forma i banal en la seva temàtica» (Oller 1977: 9) o com «la menys afortunada de la seva producció» (Arnau 1980: 8), Trabal planteja la seua darrera novel·la com una simbiosi que recull magistralment la gran majoria dels plantejaments desenvolupats al llarg de la seua trajectòria literària precedent. La marca de l'èxode i l'exili hi és, malgrat les opinions que presenten *Temperatura* com una novel·la completament allunyada del dolor i la tragèdia del moment. Però entre aquesta novel·la i l'anterior, *Vals*, van transcórrer dotze anys, en què el sabadellenc, primer a França i després a Xile, va invertir tots els seus esforços a reconstruir el panorama cultural i literari català, de la mà de la creació d'una sèrie d'associacions literàries i socials que possibilitaren la difusió i el reconeixement de la literatura catalana lluny de Catalunya (Campillo 2006 i 2011). Literàriament parlant, *Temperatura* és una obra «ben insòlita en el

panorama literari català, ... i no català» (Simbor 2013a: 269) perquè desenvolupa un joc irònic constant que se centra, gairebé exclusivament, en aquesta construcció del narrador de què venim parlant. *Temperatura* és, així, la novel·la que planteja una barreja més acusada entre narrador i autor. Novament, a través d'una experiència amorosa, la d'Anna i Àlec, Trabal desenvolupa una novel·la que incorpora digressions que involucren i fan víctima la mateixa relació entre ficció i realitat o l'assumpció irònica de la vocació de novel·lista. Aquest plantejament, però, com ja és habitual en l'autor, ve determinat per una forta agudització del pastitx del model novel·lístic realista-naturalista.

El gènere novel·lístic adquireix, en aquest plantejament irònic que ens ocupa, un paper predominant perquè és a partir dels tòpics del gènere, construïts al llarg de la tradició cultural i establerts —codificats— a partir de certes estructures, al capdavant, lingüístiques, que el sabadellenc inclou una crítica demolidora a la insuficiència de la raó i de les convencions del llenguatge com a via de coneixement de la realitat. Les reiterades manifestacions del narrador, i fins i tot de l'autor, dins de l'obra en una presència gairebé invasora de l'espai ficcional o la degradació del narrador extra-heterodiegètic amb focalització zero a algú incapaç de conèixer la informació d'allò que conta, amb els trencaments de focalització que això comporta en alguns casos, no responen simplement a una voluntat lúdica i, encara menys, humorística o absurda, sinó que estan directament relacionades amb el concepte trabalià de ficció. Al capdavant, parlem d'una narrativa que ja no descansa sobre la distinció tradicional entre real i ficcional sinó que transforma en profunditat la manera amb què la literatura capta la realitat, això és, l'estilització, més que no pas el retrat objectiu de l'experiència. Aquesta nova interpretació, a més, es desenvolupa sota un fort component metaficcional, que obliga a girar l'atenció cap a l'estatus de la mateixa ficció, en detriment de la reproducció de la història.

Per això, Trabal selecciona i accentua aquells elements literaris constituïts per la tradició que han servit per elaborar una visió literària de l'experiència amorosa, precisament perquè permeten una visió del món idealitzada i ficcional, a través de la qual hom intenta interpretar i comprendre la realitat. Trabal, però, transforma aquests elements en tòpics, els esquematitza —els estafa, i els reinterpreta, desproveïts de la càrrega semàntica original i convertits, com apunta Balaguer (1996: 86) en

«pautes de comportament». Una pràctica que, a més, es desenvolupa constantment com una reflexió teòrica —i crítica, com correspon a la ironia— sobre la pròpia literatura i els elements que la formen. Uns plantejaments que, com assenyala Schoentjes (2011: 320), apareixen «comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question». Una distància que, tanmateix, implica el lector, com a peça ben activa d'aquesta interrogació, ja no més absurda, banal o desestructurada sinó intel·lectual, conscient o reflexiva, d'acord amb el caràcter estimulant de la ironia.

CONCLUSIONS

El present estudi proposava estudiar amb profunditat el funcionament de la ironia en l'obra narrativa de Francesc Trabal. La manca d'uniformitat i de claredat terminològica a l'hora de descriure els trets distintius de la producció literària de Trabal o l'ambigüitat generada per anàlisis que treballen amb etiquetes de conceptes sense definir-los prèviament desembocava en una confusió interpretativa i en una barreja de conceptes que poden tenir espais de confluència però que convé saber discernir teòricament, com el d'ironia, l'humor o l'absurd.

L'objectiu principal d'aquesta tesi no era, doncs, descriure o inventariar el repertori de tècniques que funcionen amb un sentit irònic dins l'obra del sabadellenc sinó més aviat assentar les bases que han d'assegurar una aplicació òptima dels conceptes teòrics en l'estudi de la ironia en Francesc Trabal a partir de les propostes d'aquells investigadors i estudiosos del concepte que ens han resultat més adients. Amb la voluntat d'oferir un mètode d'anàlisi el més efectiu possible, hem optat per l'estudi de les obres de Francesc Trabal, primer dins del context històric, social i cultural en què s'emmarcà el Grup de Sabadell i, posteriorment, a partir d'una anàlisi minuciosa de cadascuna de les set novel·les escrites en solitari per l'autor segons l'ordre cronològic de publicació. Per una altra banda, entendre l'obra de Francesc Trabal des del projecte elaborat pel que hem conegut com a Grup de Sabadell s'ha revelat primordial perquè ha permès trobar-hi antecedents que avancen l'interès del sabadellenc per un concepte tan lliscadís i multiforme com el de la ironia i, sobretot, perquè serveixen de carta de presentació d'un grup innovador que apostava per un activisme cultural convençut. La proposta del Grup combinava l'humor absurd i corrosiu amb la desmitificació dels valors culturals establerts per una societat endarrerida com la sabadellenca. El conjunt d'antecedents estudiats constitueix un exemple de la presència inicial —i gairebé omnipresent— de la ironia en l'obra de Trabal, alhora que inaugura molts dels tòpics que, més endavant, caracteritzaran les no-

vel·les. Tot plegat, doncs, ens ha permès contextualitzar millor l'obra que hem analitzat i explicar alguns dels elements fonamentals de la gènesi de cadascuna d'aquestes novel·les. Tanmateix, és important remarcar que les tres últimes novel·les de Trabal, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, *Vals* i *Temperatura*, manquen d'un referent literari o periodístic tan explícit que permeta anticipar algun dels temes desenvolupats en cadascuna de les propostes literàries.

D'una altra banda, per dur a terme aquest estudi ha estat necessari, en primer lloc, afrontar la qüestió del concepte d'ironia. La fixació dels conceptes teòrics relatius al camp de la ironia s'ha revelat una forma productiva d'enfocar l'anàlisi de l'obra sense ambigüitats ni contradiccions, amb la qual cosa hem pogut delimitar i descriure els diferents casos irònics a partir d'una bibliografia teòrica àmplia i fiable. Així mateix, hem hagut de descartar tota una sèrie de propostes inadequades, aquelles que veuen la ironia com un trop, això és, com una figura retòrica basada en l'intercanvi o el desxiframent d'un sentit figurat omès. Per contra, hem volgut destacar quatre propostes sobre les quals pensem que s'ha de basar l'anàlisi de la ironia en Francesc Trabal. Així doncs, Wayne C. Booth, Douglas C. Muecke, Pierre Schoentjes i Pere Ballart plantegen una perspectiva del mecanisme irònic com a modalitat discursiva d'àmbit textual o, fins i tot, supratextual que considerem adequada a la varietat de recursos, de tècniques i de jocs lingüístics emprats per Trabal. Seguint el criteri denominatiu de la majoria d'estudiosos del concepte, hem distingit, en primer lloc, i dins de les ironies textuales, les ironies verbals, les ironies de situació —dins de les quals hem distingit entre les ironies d'esdeveniments i del destí i les ironies dramàtiques— i les ironies del narrador. Però, a més, aquest estudi també incorpora l'anàlisi d'altres ironies, com les ironies metaficcional, les ironies hipertextuals (paròdia i pastitx), les ironies paratextuals, les ironies intertextuals o la intermedialitat.

Aquesta distinció ha permès, d'una banda, identificar les nombroses tècniques iròniques a partir de les quals es desenvolupa tota la producció literària de Trabal, d'entre les quals volem remarcar-ne una, per la importància que pren al llarg de la novel·la *L'home que es va perdre* i que, a més, guarda una relació ben estreta amb la resta d'antecedents que hem analitzat prèviament: aquella que posa de manifest la precarietat del llenguatge com a via de coneixement del món i que, en la novel·la, podem seguir a través de l'exploració dels diferents usos del verb *perdre*(*'s*), paradig-

ma de l'«humor pur» treballa (Guansé 1994a: 161). A través de l'exploració d'aquest recurs, ja ho hem vist, *Trabal* evidencia el caràcter convencional de la majoria dels nostres actes comunicatius mitjançant una sèrie de mecanismes absolutament automatitzats, els quals, en aquest cas, arriben al punt més àlgid quan Picàbia, víctima del joc lúdic que ha iniciat, assumeix la lògica interna a partir de la qual s'ha desenvolupat i, en conseqüència, *es perd*.

Aquesta rendibilitat semàntica forma part del que hem optat per identificar com a ironia verbal, dins la qual hem distingit altres tipus de recursos seguint les aportacions de Ballart, Muecke i Schoentjes. A més, la classificació de Philippe Niogret (2004) s'ha revelat com a model òptim i diferenciador dels diferents tipus d'ironia verbal. D'entre tots els recursos exposats per Niogret, hem identificat els següents en l'obra narrativa de *Trabal*: el joc de mots irònic, la tautologia, la polisèmia, l'admiració fingida, l'antítesi, l'oxímoron, la *reductio ad absurdum*, la hipèrbole, l'al·literació, la paradoxa, la comparació, la metàfora, la lítote i l'enumeració irònica. D'una altra banda, l'estudi de la ironia de situació, seguint Muecke i Schoentjes, ha permès explicar la base d'alguns dels elements centrals de les novel·les a través del pacte lúdic plantejat pel narrador, de manera que demostra que se situa en un nivell de coneixement superior al del personatge —ironia dramàtica— o a través dels girs i efectes inesperats, inversions de l'ordre lògic del relat que capgiren les expectatives del personatge i del lector —ironies d'esdeveniments i del destí.

L'estudi de les ironies del narrador ha permès observar la construcció d'un narrador allunyat del model de relat tradicional realista-naturalista, a través d'una extralimitació de la funció essencial, la narrativa, d'una hipertrofia de la funció comunicativa o la incorporació del discurs ideològic o el discurs repetitiu com a tècniques de reflexió teòrica o crítica. Per això, apareix en ocasions un desajustament entre la focalització narrativa adoptada pel narrador i el grau de coneixement del relat de què gaudeix, la qual cosa li permet assumir que desconeix la informació completa d'allò que està narrant o ens la transmet de manera poc fiable. En altres ocasions, aquest narrador irònic es distancia de la veu, l'opinió o el pensament dels seus personatges a través de la imitació de la seua manera de parlar, de l'eco irònic o de la presència d'elements que adverteixen el lector d'aquesta dissonància entre el

narrador i els seus personatges, com és l'epítet o en un determinat ús dels signes d'interrogació, els parèntesis o les cursives.

A més, hem abordat també l'estudi de les ironies metaficcional i hipertextuals, les quals completen aquesta proposta teòrica dels conceptes i arrodoneixen la interpretació que presentem de l'obra de Trabal a partir de les aportacions de Linda Hutcheon i Margaret A. Rose, pel que fa a la ironia metaficcional o metaficció, i de Gérard Genette per a la hipertextualitat, en relació a la distinció entre paròdia i pastitx. Més encara, l'estudi de la ironia s'ha demostrat d'un rendiment tan alt que ha permès l'anàlisi d'altres fenòmens transtextuals, com la intertextualitat, la paratextualitat i la intermedialitat.

A través del procediment irònic de la metaficció, ho hem vist, les novel·les de Trabal donen compte del joc lúdic entre autor i lector respecte de la ficció i deixen al descobert l'artifici de l'obra narrativa. Dins d'aquest apartat, l'ús de referències i tècniques cinematogràfiques s'ha revelat com l'element primordial d'aquesta mirada metaficcional, ja que no és exclusiu de *L'home que es va perdre* i *Quo vadis, Sánchez?* (Iribarren 2012) sinó que hi és present a totes les novel·les de Trabal. La introducció de personatges històrics de la vida real dins l'univers de ficció ajuda el narrador a difuminar les barreres entre la ficció i la realitat, un efecte fortament accentuat a *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* i *Temperatura*, gràcies a l'ús de la metalepsi, a través de la qual l'autor real s'introdueix en l'espai del relat o, per contra, permet l'eixida dels personatges, els quals es mostren crítics davant l'autor o també són capaços de reflexionar a l'entorn del procés de construcció de la novel·la.

La intertextualitat, i més concretament, l'ús de la citació i, en major mesura, de l'al·lusió, també funciona en Trabal com un mecanisme de lectura irònic, sobretot per la filiació metaficcional, en la mesura que posa de manifest la relació directa d'un text amb altres textos, amb un efecte autoconscient. D'altra banda, el sabadellenc desenvolupa l'experimentació narrativa també en el nivell paratextual des d'un plantejament irònic a través del qual rebenta les convencions establertes per a l'ús d'aquests elements i presenta un nou model dedicat únicament a produir-ne l'efecte lúdic.

L'anàlisi de les relacions hipertextuals amb altres textos o gèneres és l'apartat que tanca l'anàlisi de cada novel·la. En aquest cas, també ha estat necessària

una revisió clarificadora d'ambdós conceptes amb el propòsit d'evitar interpretacions errònies, a causa de la reputació pejorativa que els termes de paròdia i pastitx (sobretot el primer) arrosseguen històricament. Lluny d'entendre la paròdia com a mera imitació mecànica amb una voluntat degradant, actualment la paròdia és un dels mecanismes fonamentals de la literatura del segle XX que posa de manifest el joc i el grau de coneixement literari i cultural del lector però, sobretot, de l'autor. Llegir les novel·les com a paròdia dels referents surrealistes i avantguardistes de la literatura espanyola i estrangera fa veure Trabal com un autor que reflexiona sobre els tòpics literaris i que tracta d'imprimir-ne una mirada del tot desmitificadora, que trenca amb les expectatives del lector. Parlem, al capdavant, d'una novel·la que connecta directament amb els moviments d'avantguarda europeus, fruit de la reflexió i tractament d'altres textos. Ho fa a través d'una proposta que interpreta la pràctica narrativa com una reflexió transgressora que desestabilitza l'ordre i la lògica de la ficció literària, una actitud pròpia de l'escriptor de la figuració irònica. Per això, l'escriptor se serveix dels models de l'avantguarda espanyola —el cas de *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés— però també d'altres veus de referència literària que van tenir gran impacte en la nostra literatura, com és el cas de la literatura francesa: Francis Picabia (*Jésus-Christ rastaquouère*), Blaise Cendrars (*Dan Yack: Le Plan de l'Aiguille*), Apollinaire («Toujours») i André Breton (*Nadja*). Dins d'aquesta línia reinterpretativa hem de situar també el cas del *Faust* de Goethe que s'inclou dins *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*. El gran text parodiat per Trabal és, però, la *Bíblia*. Així, *Judita* i *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* són, en part, una reescriptura en clau lúdica d'alguns dels tòpics i dels relats més reconeguts del text bíblic, com són els casos del Llibre de Judit o de la Gènesi, però també d'alguns dels seus personatges més emblemàtics: Judit, Abraham, Adam i Eva, Maria, Herodes i Jonàs.

Finalment, a través del pastitx, Trabal buida de tota transcendència el desenvolupament de l'obra que llegim i en redueix l'estructura temàtica a la repetició d'un joc irònic. Això fa que hagem de llegir cadascuna de les novel·les des d'una posició que contrasta directament amb els paràmetres d'un determinat gènere. Més concretament, hem assenyalat que la majoria de les propostes novel·lístiques de Trabal es desenvolupen com un pastitx de la novel·la psicològica (*L'home que es va perdre*, *Quo vadis*, *Sánchez?* i *Era una dona com les altres*), el qual molt sovint és desenvolupat

lupat a sobre d'un altre model, el de la novel·la romàntica o amorosa (*Judita, Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon, Vals i Temperatura*), per les tribulacions morals i el desequilibri emocional que s'hi experimenta. De fet, com apunta Pinell (1983: 84), l'estudi global de les novel·les de Trabal desemboca en una «teoria implícita» que consisteix, bàsicament, en una corrupció de l'amor ideal a través de l'amor carnal, «quan home i dona passen de l'erotisme [...] a la realització plena de la recíproca possessió dels cossos». Trabal renuncia al *happy end* de les novel·les roses, però, també als desenllaços tràgics o romàntics. Per contra, opta per l'ús d'altres mecanismes com el final obert o d'una «realitat que continua» (Pinell 1983: 85), dins del qual podem llegir els casos de *L'home que es va perdre, Quo vadis, Sánchez?, Era una dona com les altres, Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon i Vals*; o l'absurd (com ocorre en *Judita i Temperatura*).

Els amors trabalianos són, en essència, poc espirituals i esclaten amb una força que arriba a l'excés passional. Tanmateix, la substitució d'aquest arravatament eròtic pel sexual representa, en tots els casos, el motiu del fracàs, per un arravatament foll que converteix l'amor en irrealitzable (*L'home que es va perdre, Judita i Vals*), raó per la qual es convertirà en un «amor devorador» (Pinell 1983: 89). Per això, el protagonista de *Judita* s'imagina engolint els ulls de Lídia, Lluís Frederic mossega Sílvia i Àlec es menja els peus d'Anna. Però també ens trobem amb un amor possessiu que acaba per destruir l'experiència dels amants: la satisfacció de l'amor carnal destrueix l'amor de Judita; Lluís Frederic destrueix Sílvia quan es deixa dominar per l'instint canibalesc; la mort d'Erènia desfà totes les esperances d'amor, després que haja estat agredida violentament pel dentista; Carles Costa mor tràgicament en el punt culminant de la seua relació amorosa; Zeni es perd, amorosament parlant (com li ocorre també al protagonista de *L'home que es va perdre*), quan Raya, l'amor ideal, mor.

En altres ocasions, l'experiència amorosa es vulgaritza, i es converteix en indigna de l'observació del novel·lista (*Quo vadis, Sánchez?, Era una dona com les altres i Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*). Només en un cas, ja ho sabem, el de *Temperatura*, Trabal accepta la solució feliç, després de sotmetre la protagonista a una insòlita vivència que, al capdavall, la desestabilitza psicològicament. D'aquesta manera, Trabal planteja un conflicte entre les situacions desenvolupades i les interpretacions

que assumeixen els personatges, la via d'escapament dels quals no és ja la reflexió interior de les seues preocupacions i inquietuds sinó, com sabem, adopta una lògica estrictament lingüística. Comptem, però, amb tres casos singulars: Trabal reflexiona també sobre els gustos i les contínues transformacions de la societat de l'època, sobretot en relació a l'aparició de la classe burgesa, cada cop més conscient del temps lliure que posseeix. En virtut d'aquests fenòmens socials les pràctiques esportives i el ball es converteixen en dos dels entreteniments més imitats i promoguts en l'ambient renovat de les ciutats industrials, símbols de bellesa i modernitat. Trabal, conscient d'aquest procés de transformació dels gustos de la societat catalana entendrà *Quo vadis, Sánchez?* com un pastitx de la novel·la esportiva. En la mesura que actua com a reflex de les mancances d'una societat enlluernada per l'esport, ho fa a través de la caricaturització d'En Sánchez, obstinat a trobar l'èxit en la pràctica esportiva però que, finalment, hi renuncia per tornar a ser un home vulgar. Finalment, el tercer contrapunt és la lectura de *Temperatura* com un pastitx de la novel·la utòpica i de ciència-ficció, a través d'un desequilibri que qüestiona els elements característics del gènere i busca estrafer-ne els clixés. Per això, la novel·la desemboca en l'acceptació per part del personatge del desenllaç reconfortant —per lògic i explicable— de la ficció.

Aquesta primera lectura desemboca en una altra més profunda, la que posa de manifest la reiteració d'uns determinats elements que arriben a construir-se com a tòpics de la literatura de l'autor. Parlem d'una sèrie de recurrències temàtiques que podem observar gràcies a una anàlisi global de l'obra narrativa de Trabal. Ens referim, per exemple, a l'ús del bes com a forma més idealitzada de l'experiència amorosa del protagonista, un fet que podem localitzar en totes les novel·les i que, a més, podem relacionar amb una altra recurrència: gairebé totes les novel·les de Trabal es desenvolupen a través d'un pastitx de la novel·la romàntica o la novel·la psicològica. Els personatges trabalianos, doncs, experimenten una dependència constant de l'amor a través de les besades, mitjà a través del qual assoleixen l'ideal d'amor. Aquest serà, però, el punt culminant des d'on, finalment, l'amor desembocarà en una altra experiència més banal, la qual desfarà aquest ideal. Així, per exemple, en *L'home que es va perdre*, una de les ocasions en què Picàbia es perd, ho fa amb la seua estimada, tots dos «entendrits, besant-se, sentint botre l'un sobre l'altre llurs cors

joves» (Trabal 1983*b*: 100); en una de les primeres escenes de *Judita*, Lídia diu al protagonista: «Besa'm, per càstig» (Trabal 1998*a*: 65). Erènia també experimenta aquest arravatament del bes per part de l'advocat, un bes «amb força, amb tota la meua força, agafant-li els llavis a espremer-los» (Trabal 1994: 54-55). Càrol, ja ho sabem, «incapaç de besar les dents de Maria» (Trabal 1989: 10-11, 15, 19-20 i 24), en una de les primeres escenes de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, «aixecant-se amb fúria, s'abraonà a les espatlles de la nova cambrera [Fausta] i li féu un petó als llavis, buidant-los» (Trabal 1994: 19-20). *Vals* és potser, amb *Judita*, un dels exemples més paradigmàtics de la recurrència d'aquest element, pel remolí que experimenta el protagonista des del bes que Teresa fa a Zeni (Trabal 1998*b*: 37) fins arribar al truncament que representa el descobriment de l'amor carnal. Finalment, *Temperatura* s'inicia amb una de les escenes eròtiques més representatives de l'obra trabaliana, punt de partida del desequilibri psicològic d'Anna fins que es retroba amb Herbert-Àlec.

Un altre element recurrent associat a l'anterior és l'actitud febrosa dels personatges que en algunes ocasions, ja ho hem vist (*L'home que es va perdre*, *Judita* i *Temperatura*), acaba en un instint canibalesc. Aquesta febre d'amor és el pas previ al canvi d'un tipus d'amor a un altre, és a dir, la transformació de l'experiència amorosa ideal en vulgar. Els casos més emblemàtics són els de Lídia a *Judita* o el de Raya a *Vals*, però també podem incloure-hi la febre de molts dels personatges masculins: Picàbia, l'anònim de *Judita*, Zeni o Àlec, els quals, en algun moment donat, experimenten (o s'imaginem) aquesta antropofàgia de què parlem.

L'experimentació literària de l'obra de Trabal s'estén a altres règims textuals, com és el cas de la intermedialitat. A través d'aquest mecanisme, que també hem de llegir en *Vals* des d'una perspectiva irònica, Trabal se serveix d'un dels elements identificatius de la vida burgesa de l'època, el vals (tal com s'observa prèviament a *Quo vadis, Sánchez?*), per musicalitzar-ne el discurs i l'argument, amb un seguit d'analogies lingüístiques i simbòliques que, al capdavall, amplien els límits de la ficció i desemboquen en un nou tipus de coherència formal oposada al model tradicional de narrar. Finalment, hem identificat *Temperatura* com l'exemple més representatiu del pastitx del model realista-naturalista contra el qual es desenvolupa la novel·lística trabaliana.

En resum, l'anàlisi irònica obre una nova possibilitat de lectura de l'obra narrativa de Francesc Trabal, el qual, lluny del que alguns estudiosos o crítics de la seua obra han volgut veure, no basa la seua obra en un humor absurd sense transcendència sinó que, per contra, emprà mecanismes i figuracions de caràcter irònic per a plantejar, qüestionar i revisar tòpics i convencionalismes assimilats, així com les actituds humanes que s'hi relacionen. En un període històric clau d'innovació revolucionària del relat novel·lístic, amb propostes innovadores i revolucionàries com les de Proust i Joyce, les quals havien d'acabar amb el model realista i naturalista esgotat, el Grup de Sabadell primer i més tard, Francesc Trabal en solitari, reaccionen també en contra d'aquest relat tradicional des d'un plantejament irònic que trenca amb les regles i les convencions del relat realista.

Francesc Trabal representa, en el context històric i cultural de la literatura catalana d'entreguerres i de la postguerra més immediata, la mirada revolucionària i innovadora del model novel·lístic, en consonància amb alguns dels models de modernitat literària europea del segle XX més innovadors. Trabal elabora així una proposta ambiciosa, nascuda d'una reflexió intel·lectual que posa de manifest les actituds i els comportaments estereotipats d'una determinada societat, molt sovint dramàtica i grotesca. El resultat entronca, doncs, amb una mirada relativitzadora sobre l'instrument mateix de coneixement del món, de manera que s'obliga a reinterpretar-lo i imprimir-ne un sentit nou.

Sota l'aparença simpàtica i desimbolta o el desinterès per la literatura amb què la crítica l'ha retratat molt sovint (Guansé 1966: 209-210), hi ha l'escriptor i l'agitador cultural actiu i dinamitzador que, a finals dels anys 20, ja es plantejava les convencions i límits del llenguatge com a via de coneixement i representació de la realitat com a matèria literària, posseïdor d'un bagatge cultural i literari sòlid i d'una actitud compromesa amb el procés de recuperació de les estructures culturals, polítiques i literàries de la Catalunya de preguerra i, posteriorment, també des de l'exili a Xile.

Per això, parlar d'ironia en Trabal, més enllà de la banalització dels aspectes més visibles de la seua proposta, la paròdia o la comicitat, és parlar d'una actitud reflexiva, amb constants tocs d'atenció sobre l'artificiositat i l'arbitrarietat del llenguatge i dels codis culturals; una reflexió que, com hem apuntat en l'últim apartat de

la tesi, permet dibuixar una evolució en el tractament de la ironia que demostra una preocupació creixent i progressiva per la construcció del narrador i el gènere novel·lesc com a centres. Si Trabal és un escriptor «lleuger» (Oliver 1999a: 9), ho és, com assenyalàvem a la introducció d'aquest estudi, a la manera que Italo Calvino reivindica a les seues *Lezioni americane*: no com algú que vol «intervenir, figurar, fulgurar, sorprendre» (Guansé 1966: 210) sinó com un escriptor conscient i reflexiu que fa servir la literatura com a via d'escapament —com a *fuga*, si es vol— de la realitat que va viure, abans d'emudir, a l'exili (el real i el simbòlic), el 8 de novembre de 1957 a Xile, «un país en carn viva, sense pell, llaga olorosa, desbordant de sang amiga, que ha estat i és el nostre refugi, el nostre balcó i que ha operat en mi una transfusió amorosa de vida quan creia que per a mi, tot s'havia acabat» (Trabal 1986: 224). Trabal (2011: 187, 2n), però, convençut que allò que escrivia havia de ser llegit més enllà de l'absurd o l'humor, ja ens advertia de l'error de convertir aquesta fatalitat en matèria literària: «no pensessis mai que enyorar-se és literatura».

CONCLUSIONES

El presente estudio pretendía estudiar en profundidad el funcionamiento de la ironía en la obra narrativa de Francesc Trabal. La falta de uniformidad y claridad terminológica a la hora de describir los rasgos distintivos de la producción literaria de Trabal o la ambigüedad generada por análisis que trabajan con etiquetas de conceptos sin definirlos previamente, desembocaba en una confusión interpretativa y en una mezcla de conceptos que pueden tener espacios de confluencia pero que conviene saber discernir teóricamente, como el de ironía, humor o absurdo.

Por tanto, el objetivo principal de esta tesis no era describir o inventariar el repertorio de técnicas que funcionan con un sentido irónico dentro de la obra del sabadellense, sino más bien asentar las bases que han de asegurar una aplicación óptima de los conceptos teóricos en el estudio de la ironía en Francesc Trabal a partir de las propuestas de aquellos investigadores y estudiosos del concepto que nos han resultado más adecuados. Con la voluntad de ofrecer un método de análisis lo más efectivo posible, hemos optado por el estudio de las obras de Francesc Trabal, primero dentro del contexto histórico, social y cultural en el que se enmarcó el *Grup de Sabadell* y, seguidamente, a partir de un análisis minucioso de cada una de las siete novelas escritas en solitario por el autor según el orden cronológico de publicación. Por otra parte, entender la obra de Francesc Trabal desde el proyecto elaborado por el que hemos conocido como *Grup de Sabadell* se ha rebelado primordial porque ha permitido encontrar antecedentes que avanza el interés del sabadellense por un concepto tan resbaladizo y multiforme como el de la ironía y, sobre todo, porque sirven de carta de presentación de un grupo innovador que apostaba por un activismo cultural convencido. La propuesta del *Grup* combinaba el humor absurdo y corrosivo con la desmitificación de los valores culturales establecidos por una sociedad atrasada como la sabadellense. El conjunto de antecedentes estudiados constituye un ejemplo de la presencia inicial —y casi omnipresente— de la ironía en la obra de

Trabal, a la vez que inaugura muchos de los tópicos que, más adelante, caracterizarán las novelas. Todo junto, pues, nos ha permitido contextualizar mejor la obra que hemos analizado y explicar algunos de los elementos fundamentales de la génesis de cada una de estas novelas. Así mismo, es importante remarcar que las tres últimas novelas de Trabal, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, *Vals* y *Temperatura*, carecen de un referente literario o periodístico tan explícito que permita anticipar alguno de los temas desarrollados en cada una de las propuestas literarias.

Por otra parte, para llevar a cabo este estudio ha sido necesario enfrentar la cuestión del concepto de ironía. La fijación de los conceptos teóricos relativos al campo de la ironía se ha revelado como una forma productiva de enfocar el análisis de la obra sin ambigüedades ni contradicciones, por lo que hemos podido delimitar y describir los diferentes casos irónicos a partir de una bibliografía teórica amplia y fiable. Asimismo, hemos tenido que descartar toda una serie de propuestas inadecuadas, aquellas que interpretan la ironía como un tropo, es decir, como una figura retórica basada en el intercambio o el desciframiento de un sentido figurado omitido. Al contrario, hemos querido destacar cuatro propuestas sobre las cuales pensamos que se tiene que basar el análisis de la ironía en Francesc Trabal. Así pues, Wayne C. Booth, Douglas C. Muecke, Pierre Schoentjes y Pere Ballart plantean una perspectiva del mecanismo irónico como modalidad discursiva de ámbito textual o, incluso, supratextual que consideramos adecuada a la variedad de recursos, técnicas y juegos lingüísticos utilizados por Trabal. Siguiendo el criterio denominativo de la mayoría de los estudiosos del concepto, hemos diferenciado, dentro de las ironías textuales, las ironías verbales, las ironías de situación —dentro de las cuales hemos separado entre las ironías de eventos y del destino, y las ironías dramáticas— y las ironías del narrador. Pero, además, este estudio también incorpora el análisis de otras ironías, como las ironías metaficcionales, las ironías hipertextuales (parodia y pastiche), las ironías paratextuales, las ironías intertextuales o la intermedialidad.

Esta distinción ha permitido, por una parte, identificar las numerosas técnicas irónicas a partir de las cuales se desarrolla toda la producción literaria de Trabal, entre las cuales queremos remarcar una, por la importancia que tiene a lo largo de la novela *L'home que es va perdre* y que, además, guarda una relación bien estrecha con el resto de antecedentes que hemos analizado previamente: aquella que

pone de manifiesto la precariedad del lenguaje como vía de conocimiento del mundo y que, en la novela, podemos seguir a través de la exploración de los diferentes usos del verbo *perdre*(*'s*) [*perder(-se)*], paradigma del «humor pur» trabaliano (Guansé 1994a: 161). A través de la exploración de este recurso, como hemos visto, Trabal evidencia el carácter convencional de la mayoría de nuestros actos comunicativos mediante una serie de mecanismos absolutamente automatizados, los cuales, en este caso, llegan al punto más álgido cuando Picàbia, víctima del juego lúdico que ha iniciado, asume la lógica interna a partir de la cual se ha desarrollado y, en consecuencia, *se pierde*.

Esta rentabilidad semántica forma parte de lo que hemos optado por identificar como ironía verbal, dentro de la cual hemos diferenciado otros tipos de recursos siguiendo las aportaciones de Ballart, Muecke y Schoentjes. Además, la clasificación de Philippe Niogret (2004) se ha revelado como modelo óptimo y diferenciador de los diferentes tipos de ironía verbal. Entre todos los recursos expuestos por Niogret, hemos identificado los siguientes en la obra narrativa de Trabal: el juego de palabras irónico, la tautología, la polisemia, la admiración fingida, la antítesis, el oxímoron, la *reductio ad absurdum*, la hipérbole, la aliteración, la paradoja, la comparación, la metáfora, la lítote y la enumeración irónica. Por otra parte, el estudio de la ironía de situación, siguiendo Muecke y Schoentjes, ha permitido explicar la base de algunos de los elementos centrales de las novelas a través del pacto lúdico planteado por el narrador, de manera que demuestra que se sitúa en un nivel de conocimiento superior al del personaje —ironía dramática— o a través de giros y efectos inesperados, inversiones del orden lógico del relato que tergiversan las expectativas del personaje y del lector —ironías de eventos y del destino.

El estudio de las ironías del narrador ha permitido observar la construcción de un narrador alejado del modelo de relato tradicional realista-naturalista, a través de una extralimitación de la función esencial, la narrativa, de una hipertrofia de la función comunicativa o la incorporación del discurso ideológico o el discurso repetitivo como técnicas de reflexión teórica o crítica. Por eso, aparece en ocasiones un desajuste entre la focalización narrativa adoptada por el narrador y el grado de conocimiento del relato del que goza, lo cual permite asumir que desconoce la información completa de aquello que está narrando o nos la transmite de manera po-

co fiable. En otras ocasiones, este narrador irónico se distancia de la voz, la opinión o el pensamiento de sus personajes a través de la imitación de su manera de hablar, del eco irónico o de la presencia de elementos que advierten al lector de esta disonancia entre el narrador y sus personajes, como el epíteto o un determinado uso de los signos de interrogación, los paréntesis o las cursivas.

También hemos abordado el estudio de las ironías metaficcionales e hipertextuales, que completan esta propuesta teórica de los conceptos y cierran la interpretación que presentamos de la obra de Trabal a partir de las aportaciones de Linda Hutcheon y Margaret A. Rose, respecto a la ironía metaficcional o metaficción, y de Gérard Genette en el caso de la hipertextualidad, en relación con la distinción entre parodia y pastiche. Todavía más, el estudio de la ironía se ha demostrado de un rendimiento tan alto que ha permitido el análisis de otros fenómenos transtextuales, como la intertextualidad, la paratextualidad y la intermedialidad.

A través del procedimiento irónico de la metaficción, lo hemos visto, las novelas de Trabal dan cuenta del juego lúdico entre autor y lector respecto de la ficción y dejan al descubierto el artificio de la obra narrativa. Dentro de este apartado, el uso de referencias y técnicas cinematográficas se ha revelado como el elemento primordial de esta mirada metaficcional, ya que no es exclusivo de *L'home que es va perdre* y *Quo vadis, Sànchez?* (Iribarren 2012) sino que está presente en todas las novelas de Trabal. La introducción de personajes históricos de la vida real dentro del universo de ficción ayuda al narrador a difuminar las barreras entre la ficción y la realidad, un efecto acentuado fuertemente en *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* y *Temperatura*, gracias al uso de la metalepsis, a partir de la cual el autor real se introduce en el espacio del relato o, por el contrario, permite la salida de los personajes, que se muestran críticos ante el autor o también son capaces de reflexionar sobre el proceso de construcción de la novela.

La intertextualidad y, más concretamente, el uso de la citación y, en mayor medida, de la alusión, también funciona en Trabal como un mecanismo de lectura irónica, sobre todo por la filiación metaficcional, en la medida que pone de manifiesto la relación directa de un texto con otros textos, con un efecto autoconsciente. Por otro lado, el sabadellense desarrolla la experimentación narrativa también en el nivel paratextual desde un planteamiento irónico mediante el cual revienta las

convenciones establecidas para el uso de estos elementos y presenta un nuevo modelo dedicado únicamente a producir un efecto lúdico.

El análisis de las relaciones hipertextuales con otros textos o géneros es el apartado que cierra el análisis de cada novela. En este caso, también ha sido necesaria una revisión clarificadora de ambos conceptos con el propósito de evitar interpretaciones erróneas, a causa de la reputación peyorativa que los términos de parodia y pastiche (sobre todo el primero) arrastran históricamente. Lejos de entender la parodia como una mera imitación mecánica con una voluntad degradante, actualmente la parodia es uno de los mecanismos fundamentales de la literatura del siglo XX que pone de manifiesto el juego y el grado de conocimiento literario y cultural del lector pero, sobre todo, del autor. Leer las novelas como parodia de los referentes surrealistas y vanguardistas de la literatura española y extranjera hace ver a Trómpo como un autor que reflexiona sobre los tópicos literarios y que trata de imprimir en ellos una mirada completamente desmitificadora, que rompe con las expectativas del lector. Hablamos, al fin y al cabo, de una novela que conecta directamente con los movimientos de vanguardia europeos, fruto de la reflexión y tratamiento de otros textos. Lo hace a través de una propuesta que interpreta la práctica narrativa como una reflexión transgresora que desestabiliza el orden y la lógica de la ficción literaria, una actitud propia del escritor en la figuración irónica. Por eso, el escritor utiliza los modelos de la vanguardia española —el caso de *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés— pero también de otras voces de referencia literaria que tuvieron un gran impacto en nuestra literatura, como es el caso de la literatura francesa: Francis Picabia (*Jésus-Christ rastaquouère*), Blaise Cendrars (*Dan Yack: Le Plan de l'Aiguille*), Apollinaire («Toujours») y André Breton (*Nadja*). Dentro de esta línea interpretativa, debemos de situar también el caso del *Fausto* de Goethe que se incluye dentro de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*. Pero el gran texto parodiado es la *Biblia*. Así pues, *Judita* y *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* son, en parte, una reescritura en clave lúdica de algunos de los tópicos y de los relatos más reconocidos del texto bíblico, como son los casos del Libro de Judit o del Génesis, pero también de algunos de sus personajes más emblemáticos: Judit, Abraham, Adán y Eva, María, Herodes y Jonás.

Finalmente, a través del pastiche, Trabal vacía de toda transcendencia el desarrollo de la obra que leemos y reduce la estructura temática a la repetición de un juego irónico. Eso hace que tengamos que leer cada una de las novelas desde una posición que contrasta directamente con los parámetros de un género determinado. Más concretamente, hemos señalado que la mayoría de las propuestas novelísticas de Trabal se desarrollan como un pastiche de la novela psicológica (*L'home que es va perdre*, *Quo vadis*, *Sánchez?* y *Era una dona com les altres*), el cual muy a menudo se desarrolla sobre otro modelo, el de la novela romántica o amorosa (*Judita*, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, *Vals* y *Temperatura*), por las tribulaciones morales y el desequilibrio emocional que experimenta. De hecho, como apunta Pinell (1983: 84), el estudio global de las novelas de Trabal desemboca en una «teoría implícita» que consiste, básicamente, en una corrupción del amor carnal, «quan home i dona passen de l'erotisme [...] a la realització plena de la recíproca possessió dels cossos». Pero Trabal renuncia al *happy end* de las novelas rosas, también a los desenlaces trágicos o románticos. Por el contrario, opta por el uso de otros mecanismos como el final abierto o de una «realitat que continua» (Pinell 1983: 85), dentro del cual podemos leer los casos de *L'home que es va perdre*, *Quo vadis*, *Sánchez?*, *Era una dona com les altres*, *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* y *Vals*; o el absurdo (como ocurre en *Judita* y *Temperatura*).

Los amores trabalianos son, en esencia, poco espirituales y estallan con una fuerza que llega al exceso pasional. Sin embargo, la sustitución de este arrebató erótico por el sexual representa, en todos los casos, el motivo del fracaso, por un arrebató loco que convierte el amor en irrealizable (*L'home que es va perdre*, *Judita* y *Vals*), razón por la que se convertirá en un «amor devorador» (Pinell 1983: 89). Por eso, el protagonista de *Judita* se imagina engullendo los ojos de Lidia, Lluís Frederic muerde a Silvia y Àlec se come los pies de Anna. Pero también nos encontramos con un amor posesivo que acaba por destruir la experiencia de los amantes: la satisfacción del amor carnal destruye el amor de Judita; Lluís Frederic destruye a Silvia cuando se deja dominar por el instinto caníbal; la muerte de Erènia deshace todas las esperanzas de amor, después de que haya sido agredida violentamente por el dentista; Carles Costa muere trágicamente en el punto culminante de su relación

amorosa; Zeni se pierde, amorosamente hablando (como le ocurre también al protagonista de *El home que es va perdre*), cuando Raya, el amor ideal, muere.

En otras ocasiones, la experiencia amorosa se vulgariza, y se convierte en indigna de la observación del novelista (*Quo vadis, Sànchez?*, *Era una dona com les altres* y *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*). Sólo en un caso, ya lo sabemos, el de *Temperatura*, Trabal acepta la solución feliz, tras someter la protagonista a una insólita vivencia que, en definitiva, la desestabiliza psicológicamente. De este modo, Trabal plantea un conflicto entre las situaciones desarrolladas y las interpretaciones que asumen los personajes, cuya vía de escape no es ya la reflexión interior de sus preocupaciones e inquietudes sino, como sabemos, adopta una lógica estrictamente lingüística. Contamos, además, con tres casos singulares: Trabal reflexiona también sobre los gustos y las continuas transformaciones de la sociedad de la época, sobre todo en relación a la aparición de la clase burguesa, cada vez más consciente del tiempo libre que posee. En virtud de estos fenómenos sociales las prácticas deportivas y el baile se convierten en dos de los entretenimientos más imitados y promovidos en el ambiente renovado de las ciudades industriales, símbolos de belleza y modernidad. Trabal, consciente de este proceso de transformación de los gustos de la sociedad catalana entenderá *Quo vadis, Sànchez?* como un pastiche de la novela deportiva. En la medida que actúa como reflejo de las carencias de una sociedad deslumbrada por el deporte, lo hace a través de la caricaturización de En Sánchez, empeñado en encontrar el éxito en la práctica deportiva pero que, finalmente, renuncia para volver a ser un hombre vulgar. Finalmente, el tercer contrapunto es la lectura de *Temperatura* como un pastiche de la novela utópica y de ciencia ficción, a través de un desequilibrio que cuestiona los elementos característicos del género y busca desfigurar sus clichés. Por ello, la novela desemboca en la aceptación por parte del personaje del desenlace reconfortante —por lógico y explicable— de la ficción.

Esta primera lectura desemboca en otra más profunda, la que pone de manifiesto la reiteración de unos determinados elementos que llegan a construirse como tópicos de la literatura del autor. Hablamos de una serie de recurrencias temáticas que podemos observar gracias a un análisis global de la obra narrativa de Trabal. Nos referimos, por ejemplo, el uso del beso como forma más idealizada de la experiencia amorosa del protagonista, un hecho que podemos localizar en todas las

novelas y que, además, podemos relacionar con otra recurrencia: casi todas las novelas de Trabal se desarrollan a través de un pastiche de la novela romántica o la novela psicológica. Los personajes trabalianos, pues, experimentan una dependencia constante del amor a través de los besos, medio a través del cual alcanzan el ideal de amor. Este será, sin embargo, el punto culminante desde donde, finalmente, el amor desembocará en otra experiencia más banal, que deshará este ideal. Así, por ejemplo, en *L'home que es va perdre*, una de las ocasiones en que Picàbia se pierde, lo hace con su amada, ambos «entendrits, besant-se, sentint botre l'un sobre l'altre llurs cors joves» (Trabal 1983b: 100); en una de las primeras escenas de *Judita*, Lídia le dice al protagonista: «Besa'm, per càstig» (Trabal 1998a: 65). Erènia también experimenta este arrebató del beso por parte del abogado, un beso «amb força, amb tota la meva força, agafant-li els llavis a espremer-los» (Trabal 1994: 54-55). Càrol, ya lo sabemos, «incapaç de besar les dents de Maria» (Trabal 1989: 10-11, 15, 19-20 y 24), en una de las primeras escenas de *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, «aixecant-se amb fúria, s'abraonà a les espatlles de la nova cambrera [Fausta] i li féu un petó als llavis, buidant-los» (Trabal 1994: 19-20). *Vals* es quizás, junto con *Judita*, uno de los ejemplos más paradigmático de la recurrencia de este elemento, por la vorágine que experimenta el protagonista desde el beso que Teresa le da a Zeni (Trabal 1998b: 37) hasta llegar al truncamiento que representa el descubrimiento del amor carnal. Finalmente, *Temperatura* se inicia con una de las escenas eróticas más representativas de la obra trabaliana, punto de partida del desequilibrio psicológico de Anna hasta que se reencuentra con Herbert-Àlec.

Otro elemento recurrente asociado al anterior es la actitud febril de los personajes que en algunas ocasiones, ya lo hemos visto (*L'home que es va perdre*, *Judita* y *Temperatura*), termina en un instinto caníbal. Esta fiebre de amor es el paso previo al cambio de un tipo de amor a otro, es decir, la transformación de la experiencia amorosa ideal en vulgar. Los casos más emblemáticos son los de Lídia en *Judita* o el de Raya en *Vals*, pero también podemos incluir la fiebre de muchos de los personajes masculinos: Picàbia, el personaje anónimo de *Judita*, Zeni o Àlec, los cuales, en algún momento, experimentan (o imaginan) esta antropofagia de la que hablamos.

La experimentación literaria de la obra de Trabal se extiende a otros regímenes textuales, como es el caso de la intermedialidad. A través de este mecanis-

mo, que también tenemos que leer en *Vals* desde una perspectiva irónica, Trabal utiliza uno de los elementos identificativos de la vida burguesa de la época, el vals (tal como se observa previamente a *Quo vadis, Sánchez?*), para musicalizar el discurso y el argumento, con una serie de analogías lingüísticas y simbólicas que, en definitiva, amplían los límites de la ficción y desembocan en un nuevo tipo de coherencia formal opuesta al modelo tradicional de narrar. Finalmente, hemos identificado *Temperatura* como el ejemplo más representativo del pastiche del modelo realista-naturalista contra el que se desarrolla la novelística trabaliana.

En resumen, el análisis irónico abre una nueva posibilidad de lectura de la obra narrativa de Francesc Trabal, el cual, lejos de lo que algunos estudiosos o críticos de su obra han querido ver, no basa su obra en un humor absurdo sin transcendencia sino que, por el contrario, emplea mecanismos y figuraciones de carácter irónico para plantear, cuestionar y revisar tópicos y convencionalismos asimilados, así como las actitudes humanas relacionadas. En un período histórico clave de innovación revolucionaria del relato novelístico, con propuestas innovadoras y revolucionarias como las de Proust y Joyce, las cuales tenían que acabar con el modelo realista y naturalista agotado, el *Grup de Sabadell* primero y más tarde, Francesc Trabal en solitario, reaccionan también en contra de este relato tradicional desde un planteamiento irónico que rompe con las reglas y las convenciones del relato realista.

Francesc Trabal representa, en el contexto histórico y cultural de la literatura catalana de entreguerras y de la posguerra más inmediata, la mirada revolucionaria e innovadora del modelo novelístico, en consonancia con algunos de los modelos de modernidad literaria europea del siglo XX más innovadores. Trabal elabora así una propuesta ambiciosa, nacida de una reflexión intelectual que pone de manifiesto las actitudes y los comportamientos estereotipados de una determinada sociedad muy a menudo dramática y grotesca. El resultado entronca, pues, con una mirada relativizadora sobre el instrumento mismo de conocimiento del mundo, por lo que se obliga a reinterpretarlo e imprimir un sentido nuevo.

Bajo la apariencia simpática y desenvuelta o el desinterés por la literatura con el que la crítica lo ha retratado muy a menudo (Guansé 1966: 209-210), está el escritor y el agitador cultural activo y dinamizador que, a finales de los años 20, ya se

planteaba las convenciones y límites del lenguaje como vía de conocimiento y representación de la realidad como materia literaria, poseedor de un bagaje cultural y literario sólido y de una actitud comprometida con el proceso de recuperación de las estructuras culturales, políticas y literarias de la Cataluña de preguerra y, posteriormente, también desde el exilio en Chile.

Por ello, hablar de ironía en Trabal, más allá de la banalización de los aspectos más visibles de su propuesta, la parodia o la comicidad, es hablar de una actitud reflexiva, con constantes llamadas de atención sobre el artificio y la arbitrariedad del lenguaje y de los códigos culturales; una reflexión que, como hemos apuntado en el último apartado de la tesis, permite dibujar una evolución en el tratamiento de la ironía que demuestra una preocupación creciente y progresiva por la construcción del narrador y el género novelístico como centros. Si Trabal es un escritor «lleuger» (Oliver 1999a: 9), lo es, como señalábamos en la introducción de este estudio, en la forma que Italo Calvino reivindica en sus *Lezioni americane*: no como alguien que quiere «intervenir, figurar, fulgurar, sorprender» (Guansé 1966: 210) sino como un escritor consciente y reflexivo que utiliza la literatura como vía de escape —como *fuga*, si se quiere— de la realidad que vivió, antes de enmudecer, en el exilio (el real y el simbólico), el 8 de noviembre de 1957 en Chile, «un país en carn viva, sense pell, llaga olorosa, desbordant de sang amiga, que ha estat i és el nostre refugi, el nostre balcó i que ha operat en mi una transfusió amorosa de vida quan creia que per a mi, tot s'havia acabat» (Trabal 1986: 224). Pero Trabal (2011: 187, 2n), convencido de que lo que escribía debía ser leído más allá del absurdo o el humor, ya nos advertía del error de convertir esta fatalidad en materia literaria: «no pensessis mai que enyorar-se és literatura».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DE FRANCESC TRABAL

BANYETA, Sr. (1924*b*): «Informacions del Sr. Banyeta», *Diari de Sabadell*, 1.386, 6-IX-1924, *s.p.*

BANYETA, Sr. (1925*a*): «Amb això del Terrassa-Sabadell, sembla que ens els prenguin», *Diari de Sabadell* 1.629, 24-VI-1925, *s.p.*

BANYETA, Sr. (1925*b*): «Ara que ve Tots Sants i el dia dels Morts», *Diari de Sabadell*, 1.721, 16-X-1925, *s.p.*

LLUM DE PEU (1924): «C.D. Prosa i Vers contra Pintura Decorativa F.C.: Total 9 gols», *Diari de Sabadell* 1.341, 11-VII-1924, *s.p.*

TRABAL, Francesc (1927*a*): «Notes per a una biografia. Fragment del pròleg d'una novel·la», *La Revista*, juliol-desembre, 1927, pp.19-21.

TRABAL, Francesc (1927*b*): «Notes per a una necrologia», *Diari de Sabadell* 2.339, 21-XII-1927, *s.p.*

TRABAL, Francesc (1928): «La venjança dels “Alumnes de Viladecavalls P.T.”», *La Rambla de Catalunya*, 4, 28-IV-1930, *s.p.*

TRABAL, Francesc (1929): «Deliri de grandeses», *Mirador* 38, 17-X-1929, p. 4.

TRABAL, Francesc (1930): «Notes i comentaris. La política ens fa perdre el llegir?», *Diari de Sabadell*, 20-V-1930, *s.p.*

TRABAL, Francesc (1931): «La política i els llibres», *Diari de Sabadell*, 3-VII-1931, *s.p.*

TRABAL, Francesc (1946): «El idioma del futuro», *La Nación*, 9-VI-1946, p. 2.

BIBLIOGRAFIA

TRABAL, Francesc *et al.* (1983a [1925]): *L'any que ve*, Barcelona: Quaderns Crema.

TRABAL, Francesc (1983b [1929]): *L'home que es va perdre*, Barcelona: Quaderns Crema.

TRABAL, Francesc (1985): *De cara a la paret*, Sabadell: Fundació La Mirada.

TRABAL, Francesc (1986 [1947]): *Temperatura*, Barcelona: Quaderns Crema.

TRABAL, Francesc (1988 [1931]): *Quo vadis, Sànchez?*, Barcelona: Quaderns Crema.

TRABAL, Francesc (1989 [1933]): *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, Barcelona: Quaderns Crema.

TRABAL, Francesc (1994 [1932]): *Era una dona com les altres*, Barcelona: Quaderns Crema.

TRABAL, Francesc (1998a [1930]): *Judita*, Barcelona: Edicions 62.

TRABAL, Francesc (1998b [1935]): *Vals*, Barcelona: Quaderns Crema.

TRABAL, Francesc (2003): *Contes, arguments i estirabots*, Sabadell: Fundació La Mirada.

TRABAL, Francesc (2011): *Els contracops de l'enyorança. Escrits de l'exili*, ed. a cura de Maria Campillo, Sabadell: Fundació la Mirada.

TRABAL, Francesc (2013): *Waltz*, Champaign: Dalkey Archive Press [trad. de Martha Tennent].

TRABAL, Francesc (2017): *Novel·les (I)*, Barcelona: Quaderns Crema.

OBRES DE CREACIÓ

APOLLINAIRE, Guillaume (1918): *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, París: Mercure de France [En línia: <<https://archive.org/details/calligrammespo00apol>>].

- ARISTÒFANES (1994): *Els núvols*, Barcelona: Edicions de la Magrana [trad. i notes de Mercè Valls i Bosch].
- ARISTÒTIL (1978): *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Madrid: Gredos [trad. de Julio Pallí].
- (1996): *Bíblia Valenciana Interconfessional*, València: Saó Edicions.
- BRETON, André (1998): *Nadja*, París: Éditions Gallimard.
- CALDEERS, Pere (1981): *Ronda naval sota la boira*, Barcelona: Edicions 62.
- CARNER, Josep (1924): *La inútil ofrena*, Barcelona: Editorial Catalana.
- CARNER, Josep (1997): *Els fruits saborosos*, Barcelona: Edicions 62.
- CENDRARS, Blaise (1987): *Dan Yack : le plan de l'aiguille*, Lausanne: L'Age de l'Homme.
- GENÍS, Martí (1992): *Julita*, Barcelona: Edicions 62 i "la Caixa".
- GOETHE, Johann W. VON (2009): *Faust*, trad. de J. Ortola, Barcelona: Riurau.
- GUERAU DE LIOST (1999): *Sàtires*, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1926): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 1.846, 12-III-1926, *s.p.*
- (1927a): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 2.196, 12-VI-1927, *s.p.*
- (1927b): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 2.197, 14-VI-1927, *s.p.*
- (1927c): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 2.209, 2-VII-1927, *s.p.*
- (1927d): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 2.340, 22-XII-1927, *s.p.*
- (1928a): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 2.361, 18-I-1928, *s.p.*
- (1928b): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 2.417, 25-III-1928, *s.p.*
- (1928c): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 2.425, 4-IV-1928, *s.p.*

BIBLIOGRAFIA

- (1928*d*): «Informació general» dins *Diari de Sabadell* 2.512, 24-VII-1928, *s.p.*
- JARNÉS, Benjamín (1929): *Locura y muerte de Nadie*, Madrid: Ediciones Oriente.
- (1904*a*): *Jocs Florals de Mallorca celebrats amb motiu de les fires y festes de l'any 1904*, Palma de Mallorca: Estampa d'En Soler Prats, pp. 51-54.
- (1904*b*): *Jocs Florals de Girona*, Girona: Impremta i Llibreria de Josep Franquet i Serra.
- OLIVER, Joan (1928): *Una tragèdia a Lil·liput*, Sabadell: Edicions La Mirada.
- OLIVER, Joan (1970): *Tros de paper*, Barcelona: Ariel.
- OLIVER, Joan (1999*b*): *Obra en prosa. Obres Completes de Joan Oliver 4*, Barcelona: Proa.
- PICABIA, Francis (1920): *Jésus-Christ rastaquouère* [En línia: <http://fr.wikisource.org/wiki/Jésus-Christ_rastaquouère>].
- PLATÓ (2008): *Apologia de Sòcrates. Critó. Eutífró. Protàgores*, Barcelona: Edicions La-butxaca.
- RODOREDA, Mercè (1936): *Crim*, Barcelona: La Rosa dels Vents.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA

- ALCOVER, Antoni Maria i MOLL, Francesc de Borja (2002): *Diccionari català-valencià-balear*, Palma: Moll. [En línia: <<http://dcvb.iecat.net>>].
- ALEXANDRIAN (1977): *Les libérateurs de l'amour*, París: Éditions du Seuil.
- ALLEMAN, Beda (1978): «De l'ironie en tant que principe littéraire», *Poétique* 36, novembre, pp. 385-398.
- ALONE (1945): «Vals, por Francesc Trabat», *El Mercurio*, 19-VIII-1945, p. 8.
- ALTER, Robert (1975): *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

- ANALISE ET TRAITEMENT INFORMATIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE (ATILF) (2004): *Trésor de la langue française informatisé*, Nancy: Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (atilf)-Centre National de la Recherche Scientifique-Université de Lorraine [En línia: <<http://atilf.atilf.fr>>].
- ARDOLINO, Francesco (2016): «Francesc Trabal o la ironia del joc», dins CARBÓ, F., GREGORI SOLDEVILA, C. i ROSSELLÓ, R. X. (eds.), *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 363-384.
- ARMENGOU, Ignasi (1926): «Notícies literàries. Els irlandesos: James Joyce», *Ciutat. Ideari d'art i cultura* 8, setembre-desembre, pp. 202-204.
- ARNAU, Carme (1980): «Pròleg» dins TRABAL, F., *Vals*, Barcelona: Edicions 62 i «la Caixa», pp. 5-10.
- ARNAU, Carme (1985): «Francesc Trabal», dins MOLAS, J. (dir.), *Història de la literatura catalana*, 10, Barcelona: Ariel, pp. 84-94.
- ARNAU, Carme (1987): «Francesc Trabal o l'erotisme», *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938). Introducció a la novel·lística de Llor, Arbó, Soldevila i Trabal*, Barcelona: Edicions 62, pp. 117-157.
- ARNAU Carme (2015): «L'obra narrativa de joventut», dins RODOREDA, M., *Obra de joventut. Novel·les, narracions, periodisme*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Edicions 62 i Fundació Mercè Rodoreda, pp. XIX-XLIV.
- ARQUIMBAU, Rosa Maria (1931): «Film & Soda», *La Rambla: esport i ciutadania* 72, 15-VI-1931, p. 7.
- BACH, Miquel (1985): «Francesc Trabal, un humor impossible», dins TRABAL, F., *De cara a la paret*, Sabadell: Ajuntament de Sabadell, pp. 13-32.
- BACH, Miquel (1991): «El "Coro" de Santa Rita, altrament anomenat Grup de Sabadell (I)», *Arraona* 9, pp. 67-80.

BIBLIOGRAFIA

- BACH, Miquel (1992): «El “Coro” de Santa Rita, altrament anomenat Grup de Sabadell (i II)», *Arraona* 10, pp. 59-75
- BACH, Miquel (1999a): «La Mirada a Sabadell (I), de la revolta avantguardista...», *Serra d'Or* 473, pp. 49-53.
- BACH, Miquel (1999b): «La Mirada a Sabadell (i II), ...a la modernitat cosmopolita», *Serra d'Or* 474, pp. 58-62.
- BACH, Miquel (2002a): «L'indiscret encant de la mirada», dins BACH, M. *et al.* (ed.), *La Colla de Sabadell. Entre el Noucentisme i l'Avantguarda*, Sabadell: Fundació La Mirada, pp. 13-27.
- BACH, Miquel (2002b): «La revolta impresa», dins BACH, M. *et al.* (ed.), *La Colla de Sabadell. Entre el Noucentisme i l'Avantguarda*, Sabadell: Fundació La Mirada, pp. 64-77.
- BACH, Miquel (2002c): «L'alternativa noucentista: les edicions “La Mirada”», dins BACH, M. *et al.* (ed.), *La Colla de Sabadell. Entre el Noucentisme i l'Avantguarda*, Sabadell: Fundació La Mirada, pp. 86-93.
- BACH, Miquel (2003): *Contes, arguments i estirabots*, Sabadell: Fundació La Mirada.
- BAFARO, George (1995): *Le roman réaliste et naturaliste*, Paris: Ellipses.
- BALAGUER, Josep Maria (ed.) (1995): «Armand Obiols “critica” els companys de Sabadell», *Els Marges* 53, pp. 47-63.
- BALAGUER, Josep Maria (1996): «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la», dins CASACUBERTA, M. i GUSTÀ, M. (eds.), *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 67-87.
- BALAGUER, Josep Maria (1998): «La brevetat com a estratègia de reflexió literària en el Grup de Sabadell», dins ALONSO, V., BERNAL, A. i GREGORI, C. (eds.), *Actes del primer simposi internacional de narrativa breu*, València-Barcelona, Insti-

tut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp.143-163.

BALAGUER, Josep Maria (2001): «Francesc Trabal, narrador», dins BALAGUER, J. M. i CAMPILLO, M. (eds.), *Centenari. Francesc Trabal (1899-1999)*, Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, pp. 13-23.

BALAGUER, Josep Maria (2002): «Sobre la narrativa de Joan Oliver i algunes consideracions sobre el realisme històric», dins BERNAL, A. i GREGORI, C. (eds.), *Realisme i compromís en la narrativa de la postguerra europea*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 375-393.

BALAGUER, Josep Maria (2006): «El novel·lista, l'home modern», *L'Avenç* 312, abril, pp. 44-48.

BALLART, Pere (1994): *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.

BALLART, Pere (2013): «L'humor a la literatura catalana dels segles XIX i XX», *Serra d'Or* 648, pp. 24-27.

BARBE, Katharina (1995): *Irony in Context*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

BARGALLÓ, Josep (ed.) (1994): «Domènec Guansé, retratista dels escriptors catalans entre dues dictadures», *Abans d'ara. Retrats literaris*, Tarragona: Ajuntament de Tarragona-Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, pp. 7-15.

BENAU, Josep Maria (1991): «Guerra i literatura: Francesc Trabal i Joan Oliver, guanyadors dels premis Joan Crexells i Joaquim Folguera de 1936», *Arxa* 9, tardor, pp. 97-104.

BILLOUS, Daniel (1983): «Intertexte/pastiche. L'Intermimotexte», *Texte* 2, pp. 135-160.

BIBLIOGRAFIA

- BOOTH, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*, Chicago-Londres: The University of Chicago Press.
- BORRÀS, Maria Lluïsa (1985): «Picabia, l'espanyol», dins ARMERO, G. (ed.), *Francis Picabia (1879-1953). Exposició antològica*, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, pp. 37-47.
- BOUILLAGUET, Annick (2000): *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris: Champion.
- BRETON, André (2001): «L'Esprit nouveau» dins GILLE, V., *Si vous aimez l'amour... Anthologie amoureuse du surréalisme*, Paris: Syllepse.
- CABOT, Just (1929): «L'HOME QUE ES VA PERDRE. Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols parlen del llibre i dels comentaris que ha suscitat», *La Publicitat*, 20-X-1929, p. 7.
- CALAS, Frédéric (1996): *Le roman épistolaire*, Paris: Nathan.
- CALDERS, Pere (1947): «TEMPERATURA. Novel·la de Francesc Trabal», *La Nostra Revista* 18, juny, p. 247.
- CALDERS, Pere (1966): «Els anys de prova. L'exploració d'illes conegudes III», *Serra d'Or* 9, p. 694.
- CALDERS, Pere i TRIADÚ, Joan (2009): *Estimat amic. Cartes. Textos*, edició a càrrec d'ÀLVAREZ, S. i BARCARDÍ, M., Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CALVINO, Italo (1988): *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti.
- CAMFIELD, William A. (1979): *Francis Picabia. His Art, Life and Times*, Princeton: Princeton University Press.
- CAMPILLO, Maria (1979): «Notes sobre el tema del “paradís perdut” en la novel·la catalana d'entreguerres», *Els Marges* 15, Barcelona, pp. 105-108.

- CAMPILLO, Maria (1996): «La mirada de Pere Calders», dins CASACUBERTA, M. i GUSTÀ, M. (eds.), *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 107-120.
- CAMPILLO, Maria (2006): «La construcció cultural a l'exili segons Francesc Trabal i Armand Obiols: espai real i espai imaginari», dins PANYELLA, R. i MARRUGAT, J. (eds.), *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: L'Avenç, pp. 246-270.
- CAMPILLO, Maria (2011): «Francesc Trabal a Amèrica: evocacions, propostes i una guia antiga de Santiago», dins TRABAL, F., *Els contracops de l'enyorança. Escrits de l'exili*, Sabadell: Fundació la Mirada, pp. 11-34.
- CARBÓ, Ferran i SIMBOR, Vicent (2005): *Literatura catalana del segle XX*, Madrid: Síntesis.
- CARNER, Josep (1983): «Pròleg», dins TRABAL, F., *L'any que ve*, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 7-12.
- CARRERAS, Miquel (1930a): «“Judita”, de Francesc Trabal», *Mirador* 88, 2-X-1930, p. 4.
- CARRERAS, Miquel (1930b): «“Judita”, de Francesc Trabal», *Mirador* 89, 9-X-1930, p. 4.
- CASACUBERTA, Margarida (1995): «Gènesi i primera adjudicació del Premi Crexells. Notes sobre cultura i novel·la en el tombant dels anys vint als trenta», *Els Marges*, 55, març, pp. 19-42.
- CASALS, Lluís (1981): *Joan Oliver i la «colla de Sabadell»*, Sabadell: Quaderns d'Arxiu de la Fundació Bosch i Cardellac.
- CASTELLANOS, Jordi (1986): «La novel·la modernista: simbolisme i decadentisme», dins RIQUER, M. de, COMAS, A. i MOLAS, J. (eds.), *Història de la literatura catalana* 8, Barcelona: Ariel, pp. 537-546.
- CASTELLANOS, Jordi (2005): *Escriure amb el ritme de la sang. La represa de la novel·la catalana (1925-1929)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. Secció Històrico-Arqueològica.

BIBLIOGRAFIA

- CASTELLANOS, Jordi (2013): «Introducció a l'estudi de la novel·la modernista», *Els marges* 100, primavera, pp. 38-44.
- CHANG, Leining (2002): «Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier», dins ALONSO PÉREZ, S. (coord.), *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco Libros, pp. 149-186.
- (1924): «Comencem», *La Veu de Sabadell*, 1-XII-1924, p. 1.
- CORRETGER, Montserrat (2011): *Domènec Guansé, crític i novel·lista: entre l'exili i el retorn*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CULLER, Jonathan (1978): *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*, Barcelona: Anagrama [1a ed.: *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca: Cornell University Press].
- DASCA, Maria (2005): «La inventiva de la invectiva. L'*amour fou* de Judita», *Revista de Catalunya* 206, maig, pp. 61-72.
- DASCA, Maria (2016): *Entenebrats. Literatura catalana i bogeria*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DE MAN, Paul (1983): «The Rhetoric of Temporality» dins *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London: Methuen, pp. 187-228.
- (2017): *Diccionari de la llengua catalana. Segona edició*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana-Edicions 62 [En línia: <<http://dlc.iec.cat>>].
- (2017): *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española de la Lengua [En línia: <http://dle.rae.es/>].
- DOTRAS, Ana María (1994) *La novela española de metaficción*, Madrid-Gijón: Ediciones Júcar.
- DURAN, Xavier (2000): «Trabal: contra el temps i la distància», *Serra d'Or* 481, pp. 19-20.

- ECO, Umberto (2001 [1977]): *Come si fa una tesi di laurea*, Milano: Tascabili Bompiani.
- (1936c): «Els premis literaris de la Generalitat de Catalunya, d'Enguany- Francesc Trabal, guanyador del Premi “Joan Crexells”, i Xavier Berenguel (sic), del Premi “Ignasi Iglésies”», *La Veu de Catalunya* 12.635, 20-XII-1936, p. 2.
- ESPINAL, Maria Teresa (2006): *Diccionari de sinònims i frases fetes*, Barcelona-València: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona-Publicacions de l'Abadia de Montserrat-Publicacions de la Universitat de València.
- ESQUERRA, Ramon (1936): «Una gran novel·la catalana», *La Veu de Catalunya*, 1-V-1936, p. 8.
- ESVERN, JUST D' (1933): «*Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon*, per Francesc A. Trabal. Editorial Proa», *Clarisme* 6, 25-XI-1933, p. 2.
- FEBRÉS, Xavier (1984): *Diàlegs a Barcelona: Joan Oliver / Pere Calders*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Laia.
- FERNÁNDEZ, Josep Anton (2008): *El malestar en la cultura catalana*, Barcelona: Editorial Empúries.
- FORSTER, Edward M. (1947 [1927]): *Aspects of the Novel*, London: Edward Arnold.
- FRANCÈS, Josep Maria (1936): «El meravellós *Vals* de Francesc Trabal», *La Humanitat*, 19-III-1936, s.p.
- FRANK BAUM, Lyman (1900): *The Wonderful Wizard of Oz*, Chicago-New York: George M. Hill Company.
- FUSTER, Joan (1971): *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial.
- GAMAP (1934): «*Ta-Bola*», *Clarisme* 16, 3-II-1934, p. 4.
- GATTEGNO, Jean (1992 [1971]): *La science-fiction*, París: Presses Universitaires de France.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*, París: Éditions du Seuil.

BIBLIOGRAFIA

- GENETTE, Gérard (1992 [1982]): *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París: Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*, París: Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (2002 [1987]): *Seuils*, París: Editions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (2004): *Métalepse. De la figure à la diction*, París: Editions du Seuil.
- (1947*b*): *Germanor* 517, maig-juny, p. 46.
- GOWAMI, Amit (1984): «Ciencia y ciencia ficción. Una doble exploración de la realidad», *El Correo de la Unesco*, noviembre, p. 4-7 [En línia: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000613/061306so.pdf>>].
- GREGORI, Carme (2006*a*): «Metaficció irònica a *Estremida memòria*, de Jesús Moncada», *Caplletra*, 41, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 131-150.
- GREGORI, Carme (2006*b*): *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GREGORI, Carme (2011): «El títol com a clàusula del contracte metaficcional», dins F. CARBÓ *et al.* (eds.), *La literatura davant el mirall: ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 47-84.
- GREGORI, Carme (2016): «La ironia en la narrativa breu de Víctor Català: *Drames rurals, Ombrívols i Caires vius*» dins SIMBOR, V. (ed.), *Ironies de la modernitat. La ironia del Modernisme al Noucentisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 97-126.
- GUANSÉ, Domènec (1929*a*) «'L'home que es va perdre'», de Francesc Trabal», *Revista de Catalunya* 57, vol. XII, agost, pp. 161-162.
- GUANSÉ, Domènec (1929*b*): «Dues traduccions de Fedor Dostoiewski», *La Publicitat* 17.125, 27-II-1929, p. 5.

- GUANSÉ, Domènec (1930): «*Judit*», *Revista de Catalunya* 61, IX-1930, pp. 73-74.
- GUANSÉ, Domènec (1931): «L'humor i l'esport. El llibre de Trabal», *La Rambla*, 7-IX-1931, p. 7.
- GUANSÉ, Domènec (1966): *Abans d'ara: Retrats literaris*, Barcelona: Proa.
- GUANSÉ, Domènec (1994a): «*Temperatura*, de Francesc Trabal», *De Maragall a l'exili. Assaigs de crítica literària*, a cura d'A. MANENT, Tarragona: Edicions El Mèdol, p. 160-161 [1a ed.: (1947): «Llibres. *Temperatura*. Novel·la de Francesc Trabal. Edicions Catalònia Mèxic», *Germanor* 518, pp. 40-41].
- GUANSÉ, Domènec (1994b): «Francesc Trabal, *in memoriam*», *De Maragall a l'exili. Assaigs de crítica literària*, a cura d'A. MANENT, Tarragona: Edicions El Mèdol, p. 157-159 [1a ed.: (1958): *Pont Blau* 63, Mèxic, pp. 23-25].
- GUILLAMON, Julià (2008): *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili*, Barcelona: Empúries.
- HANNOOSH, Michele (1994): *La Parodie*, París: Hachette.
- HAVERKATE, Henk (1985): «La ironía verbal: un análisis pragmalingüístico», *Revista Española de Lingüística* 2, pp. 343-392.
- HEGEL, George W. F. (2006): *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826*, Madrid: Abada Editores-UAM Ediciones.
- HUTCHEON, Linda (1978): «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36, pp. 467-477.
- HUTCHEON, Linda (1981): «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie» dins *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- HUTCHEON, Linda (1985a [1980]): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York-London: Methuen.
- HUTCHEON, Linda (1985b): *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen.

BIBLIOGRAFIA

- HUTCHEON, Linda (1994) *Irony's edge*, London-New York: Routledge.
- IRIBARREN, Teresa (2004): «James Joyce a Catalunya (1921-1936)», *Els Marges* 72, hivern, pp. 21-44.
- IRIBARREN, Teresa (2012): *Literatura catalana i cinema mut*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (1950 [1936]): *L'ironie ou la bonne conscience*, París: Presses Universitaires de France.
- JARDÍ, Enric (1999): *El meu pare i el seu món*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- JAUSS, Hans R. (1984): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus [1ª ed.: (1977): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich: Wilhelm FINK Verlag] [trad. de Jaime Siles y Ela Maria Fernández-Palacios].
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1978): "Problèmes de l'ironie", *Linguistique et Sémiologie* 2, pp. 10-46.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980): «L'ironie comme trope», *Poétique* 41, pp. 108-127.
- KNOX, Norman D. (1961): *The Word «Irony» and Its Context*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- KORALOVA, Vassilena (2008): «The Interartistic Phenomenon as an Intermedial Structure in the Arts», *Applied Semiotics* 20 [En línia: <<http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No20/Article2en.html>>].
- KRISTEVA, Julia (1969): *Sèmiòtikè. Recherches pour une sémanalyse*, París: Éditions du Seuil.
- (1947d): *La Nación*, 2-II-1947, p. 6.

- (1947a): *La Nostra Revista* 16, abril, p. 154.
- (1947c): *La Nostra Revista* 17, maig, p. 204.
- LANZ, Juan José (2003): «Entre deshumanización y rehumanización: Perspectivas orteguianas en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés», *Bulletin Hispanique* 105, 1, pp. 175-213.
- LARA, Carmen (2006): *Las voces y los ecos: perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga: Analecta Malacitana.
- LATCHAM, Ricardo (1941a): «Prólogo», dins Trabal, F., *Judita*, Santiago de Chile: Ediciones La Mirada.
- LATCHAM, Ricardo (1941b): «*Judita*, de Francesc Trabal», *La Nación*, 23-XI-1941, p. 6.
- (1934a): «Les enquestes de *Clarisme*», *Clarisme* 25, 7-IV-1934, p. 4.
- (1934b): «Les enquestes de *Clarisme*», *Clarisme* 28, 28-IV-1934, p. 2.
- (1934c): «Les enquestes de *Clarisme*», *Clarisme* 29, 5-V-1934, p. 2.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1971): «*Boléro*, de Maurice Ravel», *L'Homme* 2, 11, pp. 5-14 [En línia: <http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1971_num_11_2_367175>].
- LLOPIS, Moisés (2016): «La recepción de las letras catalanas en la prensa chilena entre 1940 y 1947. Reconstrucción política y difusión literaria». Comunicació presentada al *I Congreso Internacional sobre Revistas y Redes Culturales en América Latina*, Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 31 d'agost-2 setembre de 2016. Inèdita.
- LLOPIS, Moisés (2017): «Hernán del Solar, Francesc Trabal i el projecte de l'editorial Rapa Nui. Un cas de difusió de la literatura infantil a Xile». Comunicació presentada al *I Congrés Internacional de l'Associació de Joves Investigadors en Llengua i Literatura Catalana*, Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Universitat de València, València, 27-29 de setembre de 2017. Inèdita.

BIBLIOGRAFIA

- LLOPIS, Tomàs (1987): «Francesc Trabal, una revisió del gènere narratiu», *L'Aiguadolç* 5, pp. 85-88.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria (1924): «Moralitats i pretextos», *La Revista* 221, 1-XII-1924, pp. 186-187.
- LUQUE, Juan de Dios (2007): «Los juegos lingüísticos: fallos comunicacionales, humorismo verbal y reflexión metalingüística», dins LUQUE TORO, L. (ed.), *Léxico español actual II*, Venezia: Librería Editrice Cafoscarina, pp. 91-126.
- MALÉ, Jordi (2011): *Les idees literàries al període d'entreguerres*, Lleida: Càtedra Màrius Torres- Pagès.
- MANENT, Albert (1976): *Literatura catalana a l'exili*, Barcelona: Curial.
- MANENT, Albert (1999): «XVI. Un caputxí filipí amenaçat per l'alcalde franquista d'Arenys de Mar per predicar en català», *De 1936 a 1975: estudis sobre la Guerra Civil i el franquisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 175-179.
- MARRUGAT, Jordi (2008): «Armand Obiols i la configuració del Grup de Sabadell (1918-1928)», *Els Marges* 85, pp. 17-51.
- MARRUGAT, Jordi (2017): «Creació crítica, crítica creativa: l'agitació cultural del Grup de Sabadell als anys 1924-1928)», *Estudis Romànics* 39, pp. 225-251 [En línia: <<http://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000243/00000020.pdf>>].
- MARTÍ-OLIVELLA, Jaume (1985): «Trabal i Calders, o la incorporació distorsionada del fantàstic» dins SMITH, NATHANAEL B. et al. (eds.), *Actes del Quart Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Estudis en honor d'Antoni M. Badia i Margarit*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 277-293.
- MARTÍN, Josep Lluís (2006): «La Biblioteca Sabadellenca. Una editoria al servei d'un partit», *Els Marges* 80, pp. 31-48.

- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (1991): «*De re urbana i De re rurali*, un altre cop», *Els Marges* 44, pp. 61-65.
- MASSOT I MUNTANER, Josep (1996): *El primer franquisme a Mallorca. Guerra civil, repressió, exili i represa cultural*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MATHEWS, Timothy (1990): *Reading Apollinaire: Theories of Poetic Language*, Manchester: Manchester University Press.
- MELÉNDEZ, Luís (1946): «¿Qué es buena estructura en la novela?», *La Nación*, 10-XI-1946, p. 1.
- (1930): «Mirador indiscret», *Mirador: setmanari de literatura, art i política* 97, 11-XII-1930.
- MILLET, Gilbert i LABBE, Denis (2001): *La science-fiction*, Paris: Editions Belin.
- MITTERAND, Henri (1994): *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris: Presses Universitaires de France.
- MOLAS, Joaquim (1968): «Pròleg» dins Rovira i Virgili, A., *Viatge a la URSS*, Barcelona: Edicions 62, pp. 5-13.
- MOLAS, Joaquim (1983): «La cultura catalana i la seva estratificació» dins Vilar, P. *et al.*, *Reflexions crítiques sobre la cultura catalana*, Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, pp. 131-155.
- MOLINÉ, Ernest (1903): «Traduccions (Biblioteques *Juventut*, *L'Avenç* i *La Renaixensa*)», *La Renaixensa*, 23-IX-1903, *s.p.*
- MONTANYÀ, Lluís (1937): «Premi Crexells 1936. Francesc Trabal», *Mirador* 402, 7-I-1937, p. 5.
- MONTANYÀ, Lluís (1977): *Notes sobre el superrealisme i altres escrits*, Barcelona: Edicions 62.
- MONTOLIU, Manuel de (1930): «Francesc Trabal. *Judita*. (Edicions "La Mirada")», *La Ven de Catalunya* 10.676, 24-VIII-1930, p. 5.

BIBLIOGRAFIA

- MONTOLIU, Manuel de (1932a): «Francesc Trabal. *Quo vadis, Sànchez?* Edicions La Rambla», *La Veu de Catalunya* 11.175, 6-IV-1932, p. 5.
- MONTOLIU, Manuel de (1932b): «Francesc Trabal *Era una dona com les altres*, Biblioteca A Tot Vent, Edicions Proa», *La Veu de Catalunya* 11.378, 29-XI-1932, p. 5.
- MONTOLIU, Manuel de (1933): «Entre el ninot i l'home», *La Veu de Catalunya*, 23-IV-1933, p. 6.
- MUECKE, Douglas C. (1969): *The Compass of Irony*, London: Methuen.
- MUECKE, Douglas C. (1978 [1970]): *Irony*, London: Methuen.
- MUECKE, Douglas C. (1982 [1970]): *Irony and the Ironic*, London: Methuen.
- MUNNÉ-JORDÀ, Antoni (1990) (ed.): *Temps al temps. Antologia de contes de ciència-ficció*, Barcelona: La Magrana.
- MUNSON, Sam (2013): «Book Review : 'Waltz' by Francesc Trabal», *The Wall Street Journal*, 1-XI-2013 [En línia: <http://www.wsj.com/news/articles/SB10001424052702304069604579153372112110700>].
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2002): «Relato literrio y “relato” musical. Del buen uso de las metáforas», dins ALONSO PÉREZ, S. (coord.), *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid: Arco Libros, pp. 119-147.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2011): «La Narrativisation de la musique. La musique: récit ou proto-récit?», *Cahiers de Narratologie* 21, pp. 1-19 [En línia: <<http://naratologie.revues.org/6467>>].
- NIOGRET, Philippe (2004): *Les figures de l'ironie dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris: L'Harmattan.
- NOPCA, Jordi (2015): «L'esclat de la literatura russa a casa nostra», *Ara Balears*, 9-I-2015 [En línia: <http://www.arabalears.cat/premium/llegim/Lesclat-literatura-russa-casa-nostra_0_1282671813.html>].

- NOVALIS *et al.* (1987): *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid: Tecnos.
- OBIOLS, Armand (1925a): «Lletres i llibres», *Diari de Sabadell*, 16-VII-1925, *s.p.*
- OBIOLS, Armand (1925b): «Literatura i vida», *Diari de Sabadell*, 28-VI-1925, p. 2.
- OBIOLS, Armand (1928a): «“Una tragèdia a Lil·liput” de Joan Oliver», *La Publicitat* 17.061, 6-X-1928, p. 5.
- OBIOLS, Armand (1928b): «Nòtules. Aspectes de la novel·la», *Revista de Catalunya* 47, p. 518-519.
- OBIOLS, Armand (1928c): «Llibres damunt la taula. “Manual d’història de la cultura”, per Josep Lleonart, *La Nau*, 10-IV-1928.
- OBIOLS, Armand (1929): «Notes. Domini», *La Nau*, 18-I-1929.
- OBIOLS, Armand (1931): «Condicions de la novel·la», *La Publicitat*, 8-VIII-1931.
- OBIOLS, Armand (1932): «Un llibre de F. Trabal», *La Publicitat*, 13-IV-1932, p. 5.
- OLIVER, Joan (1925): «Puig i Ferrer», *Diari de Sabadell*, 7-VII-1925.
- OLIVER, Joan (1978): «Sobre “La Mirada”», dins *Edicions Proa, 50 anys. 1928-1978*, Barcelona: Proa, pp. 47-50.
- OLIVER, Joan (1999a): *Francesc Trabal, recordat*, Sabadell: Fundació La Mirada [1a ed.: (1968): *Serra d’Or* 100, pp. 45-49].
- OLLER, M. Dolors (1973): «Francesc Trabal, novel·lista», *Serra d’Or* 167, pp. 39-40.
- OLLER, M. Dolors (1977): «Pròleg», dins *Trabal, Francesc, Judita*, Barcelona: Edicions 62, pp. 5-19.
- ORIOU DAUDER, Joan Anton i ORIOU I GIRALT, Joan (1995): *Diccionari de figures retòriques i altres recursos expressius*, Barcelona: Llibres de l’Índex.
- ORTEGA y GASSET, José (1970): *Meditaciones sobre el Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid: Revista de Occidente.

BIBLIOGRAFIA

- ORTEGA Y GASSET, José (1984 [1930]): *La rebelión de las masas*, Madrid: Ediciones Austral.
- PEGO, Armando (2011): «Sobre el *Grup de Sabadell* y los *Nova Novorum*», *Revista de Literatura*, juliol-desembre, pp. 575-594.
- PESARRODONA, Marta (2005): *Mercè Rodoreda i el seu temps*, Barcelona: La Rosa dels Vents.
- PINELL, Jordi (1983): *Francesc Trabal i les seves novel·les*, Roma: Dipartimento di Studi Romanzi.
- PINYOL, Ramon (1997): «Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia», *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*, Vic: Eumo, pp. 247-264.
- PINO, José Manuel del (1995): *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- PLA, Josep (1921a): «Comprensión de una novela rusa», *La Publicidad* (ed. nit) 493, 28-IX-1921.
- PLA, Josep (1921b): «El último libro de cuentos de Soldevila», *La Publicidad* (ed. nit) 495, 30-IX-1921.
- PONS, Agustí (1998): *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona: Edicions 62.
- PONS, Pere Antoni (2017): «La gràcia frenètica i heterodoxa de Francesc Trabal», *Ara Llegim*, 23-IX-2017 [En línia: http://llegim.ara.cat/ficcio/gracia-frenetica-heterodoxa-Francesc-Trabal_0_1874812540.html].
- PORTA, Roser (2002) (ed.): Mercè Rodoreda, *Primeres novel·les 1*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda-Institut d'Estudis Catalans.
- PORTA, Roser (2007): *Mercè Rodoreda i l'humor (1931-1936): les primeres novel·les, el periodisme i Polèmica*, Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda.
- POCH, Anna (2005): «L'esport en l'obra de Francesc Trabal: entre la denúncia i la modernitat», *Arraona* 29, pp. 60-69.

- (1936b): «Premis literaris», *La Veu de Catalunya* 12.635, 20-XII-1936, p. 1.
- PRAZ, Mario (1967): *Mnemosyne. The Parallel Between Literatura and the Visual Arts*, Washington, D.C.: Princeton University Press.
- PUJADAS, Xavier I SANTACANA, Carles (1994): *Història il·lustrada de l'esport a Catalunya (1870-1931)*, vol. 1, Barcelona: Columna.
- QUESADA, Carmen (2009) *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid, Arco/Libros.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (2004): *Instituciones oratorias*, Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [1a ed.: (1887), Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Cía.] [En línia: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>>].
- REAL, Neus (2005): *Mercè Rodoreda, l'obra de preguerra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1929): *La Révolution Surréaliste* 12, 15-XII-1929.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE) (2017): *Diccionario de la lengua española* [En línia: <<http://www.rae.es>>].
- RIBA, Carles (1928): «Pròleg», dins OLIVER, J., *Una tragèdia a Lil·líput*, Sabadell: Edicions La Mirada, pp. 11-16.
- RIBA, Carles (1930): «Judita, de Francesc Trabal», *La Publicitat*, 26-VII-1930, p. 5.
- RIBA, Carles (1967): *Obres completes II: Assaigs crítics*, ed. de Joan-Lluís Marfany, Barcelona: Edicions 62.
- RICHTER, Jean Paul (1991): *Introducción a la estética*, Madrid: Verbum.
- ROSE, Margaret A. (2000 [1993]): *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSSELLÓ i BOVER, Pere (1989): «Entorn de Francesc Trabal i la modernització de la novel·la catalana», *Revista de Catalunya* 33, pp. 127-139.

BIBLIOGRAFIA

- ROSTER, Peter J. (1978): *La ironía como método de análisis literario: la poesía de Salvador Novo*, Madrid: Gredos.
- ROUQUETTE, Pierre (1927): «Expansió catalana», *Diari de Sabadell* 2.220, 15-VII-1927.
- SAMOYAUULT, Tiphanie (2001): *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, París: Nathan.
- SANGSUE, Daniel (1994): *La parodie*, París: Hachette.
- SANGSUE, Daniel (2007): *La relation parodique*, París: Librairie José Corti.
- SBRIZIOLO, Carola (2010): «Locura y muerte de Nadie. Leer a Benjamín Jarnés hoy en día», dins AWAAD, H. i INSÚA, M. (ed.), *Textos sin fronteras. Literatura y sociedad*, II, Pamplona: Universidad de Navarra, pp. 215-227.
- SCHLEGEL, Friedrich (2010): «Fragmentos del *Lyceum*», *WikiSource* [En línia: <https://es.wikisource.org/wiki/Fragmentos_del_Lyceum>].
- SCHOENTJES, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*, París: Seuil.
- SCHOENTJES, Pierre (2007): *Silhouettes de l'ironie*, Ginebra: Droz.
- SERRAHIMA, Maurici (1972): *Del passat quan era present*, I, 1940-1947, Barcelona: Edicions 62.
- SIENKIEWICZ, Henryk (1983): *Quo vadis?*, Santiago de Xile: Editorial Antártica-Portada.
- SIMBOR, Vicent (1998): «La utopia en Llorenç Villalonga», *Llengua i literatura* 9, pp. 173-205.
- SIMBOR, Vicent (1999): *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SIMBOR, Vicent (2005): *La narrativa catalana del segle XX*, Alzira-València: Bromera-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

- SIMBOR, Vicent (2011): «Metaficció en Joan Perucho: el pacte lúdic de *Pamela*», F. CARBÓ *et al.* (eds.), *La literatura davant el mirall: ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 169-207.
- SIMBOR, Vicent (2013a): «Francesc Trabal: l'aposta pel narrador revoltat», *Zeitschrift für Katalanistik* 26, Freiburg: Alber-Ludwings-Universität, pp. 249-274.
- SIMBOR, Vicent (2013b): *Llorenç Villalonga, ironista i jogasser*, València-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- SIMBOR, Vicent (2015a): «La ironia verbal en *L'auca del Senyor Esteve*» dins SIMBOR, V. (ed), *Ironies de la modernitat. La ironia del Modernisme al Noucentisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 221-251.
- SIMBOR, Vicent (2015b): «La ironia en Santiago Rusiñol: *L'auca del senyor Esteve*», *Rivista Italiana di Studi Catalani* 5, pp. 1-24 [En línia: <http://roderic.uv.es/handle/10550/60440>].
- SIMBOR, Vicent (2016): «La pràctica de la ironia orsiana: *La Ben Plantada*» dins CARBÓ, F., GREGORI, C. i ROSSELLÓ, R.X. (eds.), *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 117-135.
- SIMMEL, GEORG (2007): *De la esencia de la cultura*, Buenos Aires: Prometeo Libros [1a ed. en alemany: (1911): «Die Koketterie» dins *Philosophische Kultur*, Leipzig: Kröner, pp. 95-115].
- SINDREU, Carles (1933): «El darrer llibre de Francesc Trabal. *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pom*», *La Rambla* 197, 16-X-1933, p. 2.
- SPERBER, Dan i WILSON, Deirdre (1978): «Les ironies comme mentions», *Revue Poétique* 36, París: Éditions du Seuil, pp. 399-412.
- SOLAR, Hernán del (1948): «*Temperatura*, de Francesc Trabal», *Germanor* 525, març 1948, pp. 33-34.

BIBLIOGRAFIA

- SOLAR, Hernán del (1972): «Judita, de Francesc Trabal», *El Mercurio*, 20-VIII-1972, p. 5.
- SOLDEVILA, Carles (1928): «Russofília, sí... però amb compte», *La Publicitat* 16.946, Barcelona.
- TASIS, Rafael (1933): «Katherine Mansfield», *Mirador* 219, 13-IV-1933, p. 6.
- TASIS, Rafael (1940): «Haidé», *Revista de Catalunya* 96, febrer, pp. 169-184.
- TEIXIDOR, Joan (1936): «Francesc Trabal, Vals», *La Publicitat*, 2-IV-1936, p. 2.
- TODOROV, Tzevetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Éditions du Seuil.
- TRIADÚ, Joan (1981): «Una carta de l'exili de Francesc Trabal», *Serra d'Or*, 262-263 (juliol-agost), pp. 57-58.
- TRIADÚ, Joan (2003): «Pere Calders, el gust per escriure» dins PUIG MOLIST C. (ed.), *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 7-24.
- TROUSSON, Raymond (1995): *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*, Barcelona: Península [1a ed.: (1979), *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles].
- TURINA, Josefa A. (1945): «Vals, por Francesc Trabal», *La Opinión*, 23-IX-1945, p. 11.
- VÉLEZ, Pilar (2014): «Xavier Nogués i Cesc: observadors de la humanitat en clau d'humor», *Serra d'Or* 650, pp. 15-20.
- VIDAL, Helena (2009): «De "Tolstoievski" als nostre dies», *Visat* 7, abril [En línia: <<http://www.visat.cat/articles/cat/33/de-tolstoievski-als-nostres-dies.html>>].
- WAUGH, Patricia (1993 [1984]): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York: Routledge.
- WELLEK, René (1962): *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Tomo II. El Romanticismo*, Madrid: Gredos.

(1936a): «Xavier Benguerel ha resultat guanyador del Premi Iglésies (teatre), i Francesc Trabal, del Crexells (novel·la)», *La Publicitat* 19.383, 20-XII-1936, p. 1.

WOLF, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi.

YATES, Alan (1975): *Una generació sense novel·la?*, Barcelona: Edicions 62.

YXART, Josep (1980): «Pròleg», dins GUIMERAÀ, À., *Poesies*, Barcelona: Edicions 62.

ÍNDEX ONOMÀSTIC

Per evitar l'exhaustivitat, hem deixat fora d'aquest índex totes les referències a Francesc Trabal.

Així mateix, hem incorporat entre parèntesis totes aquelles referències que apareixen en l'apartat *Conclusiones*.

- ALCALDE, Carmen: 441
- ALCOVER, Antoni M.: 137, 185, 426
- Alexandrian: 210
- ALIGHIERI, Dant: 153, 394
- Alone: 378, 379
- ALTER, Robert: 59, 153
- AMBROSIO, Arturo: 261
- AMUNÁTEGUI, Gregorio: 418
- ANDERSON, Sherwood: 225
- ANDÚJAR, Manuel: 421
- APOLLINAIRE, Guillaume, 155, 162, 163, 495, (507)
- ARDOLINO, Francesco: 21, 22, 135, 154, 167, 279, 280, 283, 285, 297, 298, 357, 483, 484
- Aristòfanes: 26, 27
- Aristòtil: 27, 66
- ARMENGOU, Ignasi: 311
- ARNAU, Carme: 18, 19, 80, 103, 313, 322, 378, 395, 396, 399, 400, 404, 405, 408-410, 412, 414, 415, 422, 485
- ARQUIMBAU, Rosa M.: 348, 349
- ARTÍS Gener, Avel·lí: 417, 441
- AURIC, Georges: 95
- BACH, Johann Sebastian: 446
- BACH, Miquel: 19, 23, 79, 80-85, 96, 97, 102, 103, 107, 111, 173, 232, 481
- BAFARO, George: 470
- BAKHTINE, Mikhaïl: 70
- BALAGUER, Josep M.: 19, 82, 88- 90, 93, 95, 96, 98, 100, 103, 104, 106, 109, 111, 112, 115, 119, 133, 134, 151, 153, 155, 171, 177, 178, 182, 183, 200, 314, 404, 484, 486

ÍNDEX ONOMÀSTIC

- BALLART, Pere: 16, 25-27, 32, 34, 40, 53,
54, 57, 59, 63, 74, 75, 80, 135,
183, 198, 492, 493, (504, 505)
- BARBE, Katharina: 27, 28
- BARGALLÓ, Josep: 420
- BAUM, Lyman Frank: 464
- BEETHOVEN, Ludwig van: 446
- BENAU, Josep M.: 375
- BENET i VANCELLS, Rafael: 307
- BENQUEREL, Xavier: 373, 375
- BERGSON, Henry: 312
- BERTRANA, Aurora: 92, 373
- BERTRANA, Prudenci: 393
- BILIOUS, Daniele: 73
- BLANCAFORT, Manuel: 96, 97
- BONTEMPELLI, Massimo: 285
- BOOTH, Wayne C.: 40, 47-51, 56-58, 75,
492, (504)
- BORRÀS, Maria Lluïsa: 157
- BOUILLAGUET, Annick: 351
- BOURGOIN, Pierre G.: 95-97
- BRETON, André: 204-211, 495, (507)
- BRION, Marcel: 328
- BRÜCNER, Alexander: 224
- BYRD, William: 446
- CABOT, Just: 96, 100, 101, 166-168, 170
- CALAS, Frédéric: 198
- CALDERS, Pere: 17, 200, 417, 419, 482
- CALVET, Agustí: 348, 350, 366
- CALVINO, Italo: 15, 500, (512)
- CAMBÓ, Francesc: 264
- CAMFIELD, William A.: 156
- CAMPILLO, Maria: 20, 23, 94, 176, 217,
218, 219, 374, 485
- CARBÓ, Ferran: 22, 310-312
- CARNER, Josep: 84-87, 104, 174, 175,
200-203, 393, 485
- CARRERAS, Miquel: 81, 85, 173
- CASACUBERTA, Margarida: 100
- CASALS GARCIA, Lluís: 91
- CASANOVAS i ROY, Enric: 307
- CASANY i BETLLA, Francesc: 399
- CASTANYS, Valentí: 281
- CASTELLANOS, Jordi: 91, 98, 224, 310,
311, 315
- CASTELLET i PONT, Josep M.: 97
- CENDRARS, Blaise: 157-161, 163, 165,
277, 495, (507)
- CERVANTES, Miguel de: 16
- CHANG, Leiling: 408-410
- CHAPLIN, Charles: 264
- CHOPIN, Frédéric: 446
- Ciceró: 28, 52
- CLAIR, René: 359
- COCTEAU, Jean: 80, 95, 154, 348, 483
- COLOM, Cristòfor: 163
- CORRETGER, Montserrat: 418, 420, 421
- COUPERIN, François: 446
- CREXELLS, Joan: 85, 479
- CULLER, Jonathan: 31
- DALÍ, Salvador: 210
- DANE, Clemence: 308
- DASCA, Maria: 18, 115, 195, 198, 204,
210, 212, 219
- Demòstenes: 27
- DÍAZ ARRIETA, Hernán: 378

- DOMINGO, Francesc: 200
- DOSTOIEVSKI, Fiódor: 94, 224-227, 461
- DOTRAS, Ana María: 64, 65
- DUCHAMP, Marcel: 359
- DUHAMEL, Georges: 225
- DURAN, Xavier: 152
- DUREY, Louis: 95
- DVOŘÁK, Antonín: 200
- ECO, Umberto: 15
- EDWARD BELLO, Joaquín: 418
- EPPS, Brad: 22
- ESCLASANS, Agustí: 348
- ESPINAL, M. Teresa: 121, 122, 130, 131,
298
- ESPRIU, Salvador: 373
- ESQUERRA, Ramon: 376, 377
- ESVERN, Just d': 328
- Eurípides: 394
- FABRA, Pompeu: 231
- FEBRÉS, Xavier: 374
- FERNÁNDEZ, Josep-Anton: 97
- FLAUBERT, Gustave: 309, 469
- FOLGUERA, Joaquim: 81, 374
- FONT i FARGA, Joaquim: 203
- FORSTER, Edward M.: 72, 196, 405
- FRANCE, Anatole: 458
- FRANCÈS, Josep M.: 376
- FREUD, Sigmund: 39, 310
- FUSTER, Joan: 422
- GARRIGA, Joan: 81
- GATTÉGNO, Jean: 465
- GAUDÍ, Antoni: 345
- GEISLER, Eberhard: 22
- GENETTE, Gérard: 41, 66-71, 73, 75, 76,
146, 148-151, 153, 164, 167,
193, 194, 197, 201, 203, 207,
212, 236, 255, 258, 260-263,
265, 276, 301, 303, 307, 309,
342, 346, 347, 349, 351, 354,
387, 394, 402, 439, 446, 454,
469, 494, (506)
- GERHARD, Robert: 200, 348
- GIBBE, Denis: 468
- GIDE, André: 225, 310
- GOETHE, Johann W.: 354, 357, 358, 394,
495, (507)
- GOWAMI, Amit: 466
- GREGORI, Carme: 22, 64, 76, 146, 293,
457, 466
- GUANSÉ, Domènec: 16, 92, 96, 99-101,
103, 165, 173, 210, 227, 231,
232, 404, 411, 418-421, 482,
493, 499, 500, (505, 511, 512)
- GUARDIOLA CARDELLACH, Enric: 231
- GUARDIOLA, Carles-J.: 351
- GUAZZONI, Enrico: 261
- GÜELL, Mònica: 22
- GUILLAMON, Julià: 176
- GUIMERÀ, Àngel: 223
- HALÉVY, Daniel: 458
- HANNOOSH, Michele: 194, 346
- HEGEL, Georg W. F.: 38, 39
- Hegemon de Taso: 67
- HJELMSLEV, Louis: 54

ÍNDEX ONOMÀSTIC

- HONEGGER, Arthur: 95
- HUTCHEON, Linda: 25, 41, 59, 71-73, 75,
76, 151, 153, 198, 494, (506)
- HUXLEY, Aldous: 165, 405, 458, 460, 463
- IGLÉSIAS, Ignasi: 374
- INGRES, Jean Auguste: 200
- IRIBARREN, Teresa: 20, 152-157, 161,
168-170, 172, 240, 253, 261,
263, 265, 266, 272, 275, 278,
280, 311, 312, 359, 369, 399,
405, 409, 411, 494, (506)
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir: 29-31
- JARDÍ, Enric: 399
- JARNÉS, Benjamín: 265-271, 274, 277,
279, (507)
- JAUSS, Hans Robert: 31, 32
- JOYCE, James: 260, 311, 312, 406, 499,
(511)
- JUNOY, Josep M.: 324
- KEATON, Buster: 264
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine: 33,
54, 146, 385, 433
- KIERKEGAARD, Søren: 39
- KNOX, Norman D.: 28
- KORALOVA, Vassilena: 403
- KRISTEVA, Julia: 68
- KULCHEWSKI, Uka: 441
- LABBÉ, Denis: 457, 465, 467
- LANZ, Juan J.: 266
- LARA RALLO, Carmen: 402
- LATCHAM, Ricardo: 175, 176
- LÉVI-STRAUSS, Claude: 412
- LIOST, Guerau de: 84, 282
- LISZT, Frank: 446
- LLEONART, Josep: 358
- LLOPIS, Moisés: 176, 461
- LLOPIS, Tomàs: 19, 103
- LLOR, Miquel: 313, 315
- LÓPEZ-PICÓ, Josep M.: 311
- MALÉ, Jordi: 22, 324, 325
- MAN, Paul de: 33
- MANENT, Albert: 200, 421
- MANN, Thomas: 225
- MARAGALL, Joan: 309, 358, 394
- MARLET, Ricard: 81, 85
- MARRUGAT, Jordi: 21, 84
- MARTÍNEZ FERRANDO, Ernest: 373
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor: 315
- MARTÍ-OLIVELLA, Jaume: 19, 103
- MARX, Karl: 39
- MASSOT i MUNTANER, Josep: 200
- MATHEWS, Timothy: 163
- METGE, Bernat: 264
- MILHAUD, Darius: 95
- MILLET, Gilbert: 457, 465, 467, 468
- MITTERAND, Henri: 469, 470
- MOLAS, Joaquim: 97, 224
- MOLL, Francesc de Borja: 137, 185, 426
- MOMPOU, Frederic: 96
- MONTANYÀ, Lluís: 80, 103, 377
- MONTERO, Joaquim: 265
- MONTOLIU, Manuel de: 174, 224, 232,
233, 282, 283, 289, 290, 324,

- 327
- MOZART, Wolfgang A.: 200, 394
- Muecke, Douglas C.: 40-42, 44-47, 51, 53-55, 57, 58, 75, 143, 183, 190, 248, 298, 330, 385, 432, 433, 492, 493, (504, 505)
- MUNNÉ-JORDÀ, Antoni: 465
- MUNSON, Sam: 379
- MURIÀ, Anna: 419
- NATTIEZ, Jean-Jacques: 404, 412, 413
- Nicòcares: 67
- NIETZSCHE, Friedrich: 39
- NIN, Andreu: 225
- NIOGRET, Philippe: 75, 76, 136, 140, 147, 184, 189, 190, 192, 240, 243, 259, 296, 297, 333-336, 383, 424, 427, 430-432, 493, (505)
- NOGUÉS, Xavier: 86, 87
- NOPCA, Jordi: 224
- Novalis: 34, 35
- O'NEILL, Eugene G.: 225
- OBIOLS, Armand: 81, 83-85, 94-100, 104, 106, 112, 166, 167, 170, 175, 181, 196, 221, 277, 278, 287-289, 308, 348, 374, 405, 484
- OLÉS, Mario: 418
- OLIVER, Joan: 17, 81-85, 94, 95, 97, 100, 101, 104, 107, 175, 181-183, 195, 217, 253, 264, 348, 367, 374, 375, 419, 479, 500
- OLLER, Dolors: 18, 103, 152, 195, 200-202, 222, 422, 481, 485
- OLLER, Narcís: 223
- ORIOI DAUDER, Joan Anton: 137, 138, 140, 188, 243, 296, 334, 431
- ORIOI GIRALT, Joan: 137, 138, 140, 188, 243, 296, 334, 431
- ORS, Eugeni d': 82
- ORTEGA y GASSET, José: 266, 277, 278, 280
- PARCERISA, Lluís: 81, 85
- PAUL, Jean: 38
- PAVLOVSKI, Isaac: 223
- PAYAROLS, Francesc: 224
- PEGO PUIGBÓ, Armando: 171
- PERUCHO, Artur: 224
- PESSARRODONA, Marta: 282
- PETRARCA, Francesco: 200
- PICABIA, Francis: 155-158, 163, 215, 359, 495, (507)
- PICABIA, Olga: 156
- PICASSO, Pablo: 246, 264, 348
- PINELL, Jordi: 18, 85, 101, 103, 152, 155, 204, 265, 280, 290, 292, 322, 327, 329, 354, 362, 366, 367, 370, 374, 378, 395, 396, 398, 401, 404, 419, 455, 456, 471, 476, 479, 480, 496, (508)
- PINO, José M. del: 279
- PINYOL, Ramon: 223-225
- PITARRA, Serafí: 358
- PLA, Josep: 175, 224, 226, 227, 324
- PLANDIURA, Lluís: 348
- Plató: 27, 469
- PORTA, Roser: 264, 282, 309, 313, 322,

ÍNDEX ONOMÀSTIC

- 349, 352, 357, 358, 361, 368,
370, 419
- POULENC, Francis: 95, 394
- PRAT de la RIBA, Enric: 83
- PRAZ, Mario: 403
- PROUST, Marcel: 93, 94, 310-312, 462,
499, (511)
- PUIG i FERRETER, Joan: 94, 225, 310, 374
- PUIXKIN, Aleksandr: 224
- PUJADAS, Xavier: 281
- PUJOLS, Francesc: 86
- PURCELL, Henry: 446
- QUESADA, Carmen: 63, 74, 200
- Quintilià: 28, 52
- RACINE, Jean: 394
- RAMEAU, Jean-Philippe: 446
- RAVEL, Maurice: 394, 412
- REAL, Neus: 357, 370
- REYES, Chela: 418
- RIBA, Carles: 17, 84, 85, 104, 174, 175,
181, 224, 232, 308, 351, 454,
479, 480
- RICHTER, Jean Paul: 38
- RIGOBON, Patrizio: 22
- RIMSKY-KÓRSÁKOV, Nicolai: 200
- ROBERT, Robert: 86
- RODOREDA, Mercè: 231, 264, 282, 313,
322, 419
- ROIG i LLOP, Tomàs: 94
- ROSE, Margaret A.: 41, 59, 71, 73-76, 153,
198, 494, (506)
- ROSICH i CASANY, Gabriel: 399
- ROSICH i CASANY, Eugeni: 399
- ROSSELLÓ i BOVER, Pere, 19, 103, 152,
168, 363, 402, 475, 481, 482
- ROSSELLÓ, Ramon Xavier: 22
- ROUQUETTE, Pierre: 96
- ROURE, Alfons: 281
- ROVIRA i VIRGILI, Antoni: 84, 224
- SACS, Joan: 84
- SAGARRA, Josep M. de: 84, 281
- SALVAT, Manuel L.: 175
- SAMAIN, Albert: 394
- SAMOYAUULT, Tiphaine: 194
- SANGSUE, Daniel: 69-71, 75, 77
- SANTACANA, Carles: 281
- SANTAMARIA, Joan 373, 374
- SARDÀ i SALVANY, Fèlix: 81
- SATIE, Erik: 359
- SAUGUET, Henri: 394
- SAUSER, Frédéric Louis: 158
- SBRIZIOLO, Carola: 271
- SCHLEGEL, August W.: 38
- SCHLEGEL, Friedrich: 35-37
- SCHLEIERMACHER, Friedrich: 35
- SCHOENTJES, Pierre: 35, 37, 38, 51-53,
56-58, 67, 75, 135, 143, 183,
298, 330, 484, 487, 492, 493,
(504, 505)
- SCHUBERT, Franz: 200, 394
- Sèneca: 264
- SERRAHIMA, Maurici: 308
- SÉVERAC, Deodat de: 394
- SHAKESPEARE, William: 16
- SIENKIEWICZ, Henryk: 261, 262

- SIMBOR, Vicent: 20, 22, 61, 65, 76, 103,
146-152, 196-200, 202, 245,
258, 262-264, 277, 300, 303,
305-307, 309-312, 342, 343,
348-351, 386, 387, 389, 392,
394, 422, 434, 438, 439, 441,
446, 450, 454, 456-459, 466,
467, 469-471, 483-486
- SIMENON, Georges: 394
- SIMMEL, Georg: 193, 195
- SINDREU, Carles: 231, 328
- SLABY, Rodolf J.: 224
- Sòcrates: 26, 27, 52
- SOLAR, Hernán del: 176, 418
- SOLDEVILA, Carles: 92, 175, 224, 225,
227, 231, 282, 312, 324
- SUNYER, Magí: 22
- SUNYOL, Josep M.: 236
- SWIFT, Jonathan: 16
- SZYMANOVSKY, Alex: 200
- TAILLEFERRE, Germaine: 95
- TASIS i MARCA, Rafael: 308, 373
- TEIXIDOR, Joan: 375, 376
- TENA, Manuel: 264
- TENNENT, Martha: 379
- Teofrast: 27
- TIECK, Ludwig: 38
- TODOROV, Tzvetan: 466, 467
- TOLDRÀ, Eduard: 97
- TOLSTOI, Lev: 223-225, 309
- TORRES, Cèsar August: 231
- TRABAL, Anna Maria: 441
- TRABAL, Josep M.: 81, 85, 236
- TRIADÚ, Joan: 91, 200, 422, 423, 456
- TROUSSON, Raymond: 456-458
- TRUFFAUT, François: 260
- TURGUÉNEV, Ivan: 223, 224
- TURINA, Pepita: 379
- TXÉKHOV, Anton: 225
- TXMELEV, Ivan: 226
- TZARA, Tristan: 481
- UNAMUNO, Miguel de: 473
- VALÉRY, Paul: 96, 394
- VÉLEZ, Pilar: 86
- VERNE, Jules: 465
- VERNET, M. Teresa: 373
- VIDAL, Helena: 223
- VILA ARRUFAT, Antoni: 81, 82, 85
- VILLALONGA, Llorenç: 199
- VINYES, Ricard: 95
- VIVES CORTADA, Esteve: 441
- WAUGH, Patricia: 41, 59, 60-63, 75, 76,
198, 263, 305
- WEBER, Carl Maria von: 412
- WELLEK, René: 38
- WELLS, Herbert George: 465
- WILHELM, August: 35
- WOLF, Werner, 403, 405-408, 410, 411,
415
- YATES, Alan: 98, 310
- YXART, Josep: 223
- ZOLA, Émile: 469

