

De M. Bergeret a D. Toni de Bearn: Llorenç Villalonga, ironista

Vicent SIMBOR ROIG
Departament de Filologia Catalana
Universitat de València
Vicent.Simbor@uv.es

RESUM

El present article investiga la importància de la ironia en la producció literària de Llorenç Villalonga. En primer lloc analitza l'ús de la ironia en l'escriptor francès Anatole France, mestre admirat de Villalonga, i de manera particular en el seu personatge Lucien Bergeret, la màxima creació de l'autor. En segon lloc estudia la concepció de la ironia en Villalonga i del seu ús a la seua novel·la *Bearn o la sala de les nines*, amb una atenció especial al seu protagonista, l' *iron* D. Toni de Bearn, personatge íntimament relacionat amb el professor Bergeret francià, i als models novel·lístics de la novel·la de tesi i de la novel·la d'aprenentatge o de formació.

Paraules clau: ironia, literatura comparada, Llorenç Villalonga, Anatole France.

[Recibido, julio 2010; aprobado, diciembre 2010]

From M. Bergeret to D. Toni de Bearn: Llorenç Villalonga, an ironist

ABSTRACT

This paper is devoted to study the importance of irony in Llorenç Villalonga's literary works. First, it deals with the use of irony in the French writer Anatole France, who was admired by Villalonga as a master, and particularly in his character Lucien Bergeret, his greatest creation. Secondly, the paper analyses the concept of irony in Villalonga and focuses on how it is used in the novel *Bearn o la sala de les nines*. A special attention is paid to its main character, the *iron* D. Toni de Bearn, because there is a close bond between Villalonga's D. Toni and France's professor Bergeret. Moreover, this character is related to two different narrative models: the *roman a thèse* and the *Bildungsroman*.

Keywords: metaphor, metonymy, linguistic geography, Ibero-Romance languages

1. "L'ironie c'est la gaieté de la reflexion et la joie de la sagesse"

Les paraules que conformen l'epígraf que encapçala aquest apartat pertanyen a un dels mestres reconeguts de Llorenç Villalonga. En efecte, l'escriptor Anatole France hi va exercir un mestratge profund i decisiu, tant que en el moment d'escriure *Bearn o la sala de les nines*, redactada entre 1945 i 1954, publicada en castellà l'any 1956 i en català l'any 1961, Villalonga cita expressament Anatole France com a prototipus d'escriptor genuí d'una civilització europea capdavantera,

la més refinada: “En canvi, allò que no trobaràs a Àfrica ni a l’Índia és un *abbé* Prevost o un Anatole France” (Villalonga 1980: 194).¹ L’empremta de France en Villalonga és profunda i les conseqüències en la seua obra, indiscutibles. L’herència de France, tant en l’àmbit ideològic com en l’estrictament literari, és inapel·lable, tal com ho testimonien els estudis sobre el mestratge que hi va exercir (Ferrà-Pons 1997: 237-262; Simbor Roig 1999: 47-59).

En el present treball m’agradaria analitzar un aspecte fonamental d’aquesta relació entre tots dos escriptors: el prisma irònic a través del qual miren la realitat. Tot i ser un tret cabdal de la creació literària en ambdós, i a pesar de la insistència dels estudiosos de France i de la ironia en la importància clau d’aquest recurs en l’autor francès, fins ara poca cosa més s’havia fet que assenyalar-ne, per part dels estudiosos villalonguians, igual importància en l’obra del l’autor mallorquí. Jaume Vidal Alcover, per exemple, ja advertia:

Naturalment, a Llorenç Villalonga no li plau que l’estupidesa guanyi la partida, però, ¿què hi pot fer, si la guanya? No acceptar-ho seria fer el joc de l’estruç, que amaga el cap sota terra per no veure l’enemic. Per això, quan es troba sol i derrotat, apel·la a l’única defensa que li queda —una *ultima ratio* comparable, si bé es mira, als canons de Lluís XIV—: la ironia (1980: 194)

Uns anys després Pere Ballart (1994 : 413-414) assenyala la importància de la ironia en l’esmentada novel·la villalonguiana, vital en la conformació del seu protagonista, car “ha dibujado en el personaje principal, don Toni de Bearn, los trazos principales de lo que a mi entender es el genuino espíritu irónico” (413). Finalment jo mateix dedicava un article a estudiar la ironia villalonguiana en la novel·la *Flo la Vigne* (1974) (Simbor Roig 2006). Aquest últim article és ara com ara el treball més exhaustiu dedicat a la ironia en l’obra de Villalonga, amb unes breus referències a la ironia del seu mestre francès. Ara em propose aprofundir en la concepció de la ironia en ambdós autors per tal de mostrar fins on era de forta la sintonia a l’hora d’entendre i utilitzar aquest recurs. Començaré, doncs, per dedicar aquest primer apartat a presentar l’ús de la ironia en la producció franciana i tot seguit entrarem amb tot detall a examinar detingudament l’ús que en fa Villalonga a la seua millor i més famosa novel·la, una magnífica pedra de toc de tota la seua creació novel·lística.

La trajectòria intel·lectual i la producció literària d’Anatole France són hui en dia ben conegudes gràcies a l’interès que han desvetllat en els estudiosos, entre els qual voldria destacar els dos que més m’han ajudat a penetrar en el món francià: Marie-Claire Bancquart (1984, 1987, 1991 i 1994) i Jacques Suffel (1966). Si haguéssim de reduir a uns trets fonamentals el pensament de France, hauríem de

¹ Totes les cites de la novel·la són de l’edició esmentada en les Referències bibliogràfiques, de manera que a partir d’ara només indicaré la pàgina o pàgines.

definir-lo com a racionalista, relativista, escèptic, epicuri i estoic. El tret fonamental, però, és el racionalisme, que cal entendre matisat per l'escepticisme i el relativisme. En l'àmbit politicsocial els trets definitoris són el liberalisme, l'elitisme intel·lectual i la concepció pessimista i conservadora de la història.

Anatole France es trobà desencaixat al si d'un món que va esdevenir el centre de les seues reflexions, de tal manera que es va convertir en un escriptor moralista, amb novel·les construïdes damunt un desesperat afany pedagògic d'adoctrinament. M'estic referint a les anomenades novel·les ideològiques o filosòfiques, aquelles que li permetien exposar amb comoditat el seu pensament. Tant és així que només *Le lys rouge* (1894), novel·la psicològica, trenca aquest model absolutament dominant. Davant la incongruïtat del món, France ni s'amaga ni calla; al contrari, assumeix la ironia com una arma i aquesta esdevé en les seues mans una eina refinadíssima d'autodefensa i d'atac. El distanciament irònic li permet avaluar i jutjar convenientment una realitat que el provoca i li desplaça.

No pot estranyar que els seus protagonistes siguin representants ficticials del seu propi pensament, una mena de portaveus de l'autor mateix al si de l'univers de ficció i alhora encarnacions de l'Ironista:

Pierre Nozière, Jean Servien, Nicias, Brotteaux del Ilettes, Jérôme Coignard, Choulette, René Longuemare, the Marquis de Tudesco, Sylvestre Bonnard, Doctor Trublet, M. Bergeret, Gallion, Pontius Pilate, Blue-beard, Satan (in *L'Humaine Tragédie* and *La Révolte des Anges*) —they are all incarnations of the Ironist. In spite of their many differences, they are all strikingly similar projections of a type that is Anatole France's authentic creation, his contribution to the gallery of immortal characters of fiction (Chevalier 1932: 98)

Entre aquests cal destacar tres creacions francianes que han passat de manera molt especial a la història literària: Lucien Bergeret, Jérôme Coignard i Sylvestre Bonnard. Tots tres són vells savis humanistes. L'edat avançada i la saviesa semblen ser qualitats exigides pel model novel·lístic, car un personatge capaç d'enlairar-se per damunt la conflictiva realitat quotiana i veure-la amb uns altres ulls crítics necessita l'experiència i el saber. Com ha recordat Claude-Edmonde Magny (1948: 54-55), els personatges que poblen aquestes novel·les, si volen ser versemblants en els seus coneixements, han de ser, abans de res, intel·lectuals. Sylvestre Bonnard, el protagonista de la novel·la *Le crime de Sylvestre Bonnard* (1881) és un savi erudit; l'abbé Coignard, el protagonista de la novel·la *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (1893) i la seua continuació en forma de discurs ideològic directe de l'heroi (obra bastida damunt l'aplec d'una sèrie d'articles publicats prèviament a la premsa) titulada *Les opinions de M. Jérôme Coignard* (1893), és un profund intel·lectual humanista del segle XVIII; i M. Bergeret, el protagonista de la tetralogia novel·lística *Histoire contemporaine*, integrada per *L'orme du mail* (1897), *Le mannequin d'osier* (1898), *L'anneau d'améthyste* (1899) i *Monsieur Bergeret à Paris* (1901), és professor universitari.

Tots tres encarnen el prototipus del pretès *alter ego* de l'autor: irònics i alhora tolerants, racionalistes però també escèptics i relativistes i al capdavant immensament indulgents. De tots és l'últim, M. Bergeret, la creació més arrodonida i més impactant: el lector hi descobreix una mena de reencarnació dinovenca de Sòcrates, el mestre dels ironistes, i com ell rodejat sempre dels seus alumnes i amics, sempre disposat a la conversa intel·ligent. Per això he proposat, en aquest estudi, presentar M. Bergeret com el personatge prototipus francià i referent inequívoc del villalonguïà D. Toni de Bearn. Val la pena no oblidar que fins i tot ambdós són els protagonistes del mateix model dins la novel·la ideològica: la novel·la de tesi. A *Histoire contemporaine* descobrim les tres condicions de la proposta de Suleiman (1983: 72-78): la presència d'un sistema de valors inambigu, dualista (*dreyfusards*, liberals, racionalistes, tolerants,... oposats a "nacionalistes", retrògrads, intolerants, falsaris,...); la presència d'una regla d'acció adreçada al lector (l'anàlisi racional, el liberalisme i la tolerància); i la presència d'un intertext doctrinal (la doctrina de referència, exposada directament pel professor Bergeret al si de l'univers diegètic).

Però el tret caracteriològic clau de M. Bergeret és l'assumpció del filtre irònic, com a bon fill literari i representant intratextual de France, per a qui, com ha assenyalat Chevalier, la ironia és un tret essencial, permanent i no episòdic o ocasional del seu caràcter:

Irony, which may often be an indeterminate transitory phase in an individual's development, is in him a permanent attitude. It conditions all that he does, all that he says. It is the pattern of his response to experience. It is the pattern of his artistic expression. It is his originality, it is his virtue, his vice, his power, his insufficiency: it is the man. (Chevalier 1932: 214)

I és així perquè al cap i a la fi la ironia és l'eina que li permet enfrontar-se a les complexitats de la realitat (Chevalier 1932: 218). La ironia com a punt de vista caracteritza una filosofia, una actitud envers la vida, els dona unes oportunitats i una qualitat emocionals (Chevalier 1932: 132). Cal tornar a insistir-hi: no es tracta d'una ironia de superfície sinó d'una força que determina la seua obra com un tot (Chevalier 1932: 39). I és una ironia comprensiva i correctiva de les febleses humanes:

Il écrit dans *Le jardin d'Épicure* (1984) : «Plus je songe à la vie humaine, plus je crois qu'il faut lui donner pour juges l'Ironie et la Pitié, comme les Égyptiens appelaient sur leurs morts la déesse Isis et la déesse Nephtys. L'ironie et la Pitié sont deux bonnes conseillères ; l'une, en souriant, nous rend la vie aimable ; l'autre, qui pleure, nous la rend sacrée. L'ironie que j'invoque n'est pas cruelle. Elle ne raille ni l'amour, ni la beauté. Elle est douce et bienveillante. Son rire calme la colère ; et c'est elle qui nous enseigne à nous moquer des méchants et des sots, que nous pouvions, sans elle, avoir la faiblesse de haïr» (§121). Dans ce programme demeuré célèbre, l'auteur s'efforce

d'équilibrer sa philosophie en débarrassant l'ironie d'un certain nombre de connotations négatives qui l'alourdissent. Il cherche à en faire un outil plutôt qu'une arme et refuse en même temps sa présence dans les domaines de l'amour et de la beauté. (Schoentjes 2001 : 255)

Tanmateix France no sempre va ser fidel a aquest programa ni es va mantenir dins el marc d'aquesta ironia comprensiva i caritativa. Més encara, a mesura que passen els anys algunes de les seues obres arriben a posar la ironia al servei de la pura sàtira. Però és cert que la ironia que France reivindicava i que ell mateix emprava en la majoria de les seues obres era filla del mestratge socràtic i voltairià, intel·ligent i aguda però sense renunciar a la comprensió, un remei socialment higiènic contra els mals de la comunitat. I, doncs, imprescindible. La raó i el distanciament irònic són la seua recepta particular per a afrontar els problemes de la realitat, una ironia que ha d'actuar com a contrapunt de les posicions intransigents:

Au trop grand sérieux de celui qui adhère tout entier à ce qu'il est, Anatole France opposera d'ailleurs dans un article consacré à "Rabelais" dans *La Vie littéraire III* (1921) l'arabesque de l'ironie, qui est pour lui celle du chant des oiseaux : "Les martyrs manquent d'ironie et c'est là un défaut impardonnable, car sans ironie le monde serait comme une forêt sans oiseaux ; l'ironie c'est la gaieté de la réflexion et la joie de la sagesse" (Schoentjes 2001 : 254)

Tal com proposava el seu creador, el professor Bergeret fa seua la consigna vital d'acceptar la ironia entesa com "l'alegria de la reflexió i la joia de la saviesa", la mateixa amb què he encapçalat l'epígraf. El resultat de tal assumptió el converteix en el prototipus de l'esperit lliure, en l'individu capaç d'exercir el paper de testimoni crític de la societat, en el personatge que evoca la seua època, com han fet tots els grans personatges de les grans novel·les de tots els temps:

And as the Chevalier des Grieux, Julien Sorel, Werther, Pickwick, Becky Sharp, Madame Bovary, Raskolnikoff and other heroes and heroines of the novel evoke a society, a setting and a way of life, so does M. Bergeret. He symbolizes the disintegrated state of mind of the later nineteenth century as Chateaubriand's René symbolizes the vague melancholy despair of the Romantic eighteen-twenties and thirties (Chevalier 1932: 98-99).

2. Villalonga i la novel·la "moral i educativa"

A desgrat de les contínues proclames en favor de la novel·la psicològica, la major part de la seua producció novel·lística pertany al model de la novel·la ideològica, igual que, com acabem de comprovar, succeïa en la producció del seu mestre francès. Villalonga mateix reconeix el model que jo considere dominant en definir en una carta a Baltasar Porcel de l'any 1958 la seua novel·la *El misantrop*, escrita entre 1957/8 i 1960 i publicada en 1972, de "moral i educativa": "esa mi primera

obra netamente moral y educativa” (Porcel 1987: 146). En la meua opinió no era en absolut aquesta la seua primera novel·la “moral i educativa”, és a dir, ideològica, però en canvi sí que ens mostra la plena consciència de l'autor mateix del model novel·líctic que emprava en algunes de les seues obres.

Tant Llorenç Villalonga com Anatole France se senten desencaixats en el moment històric que els ha tocat viure. Chevalier, referint-se a France, parla de la ironia característica del seu període històric, fruit d'aquest desencaixament:

It was indicated as the most fertile outlet for souls still exalted upon a wave of traditional sublimity, but pathologically sensitive to the insufficiencies of life. The dear illusions without ceasing to cherish them. They were near enough to those illusions to understand them and value them. They, like Alfred de Musset, who is in many ways prophetic of the following generation, were born too late in a world too old. They regretted the olden times. Of this *déséquilibre* the numerous attempts to reconstruct the golden past were symptomatic, and Marius the Epicurean is perhaps the most striking symbol. (Chevalier 1932: 79)

També Villalonga havia nascut “massa tard en un món massa vell”. El veiem marcat per un franc pessimisme en el futur de la nostra civilització, origen de l'admiració que sent pel món del passat, del desconcert davant el món present i de la malfiança en la civilització del demà. En una carta de l'any 1966 al seu editor, Joan Sales, ho resumia de manera inapel·lable: “Jo sent la nostàlgia del passat, la inexistència del present i la curiositat escèptica del futur” (Villalonga 1982: 8). És aquest enfrontament amb la societat que l'envolta el motiu de la seua conversió, igual que hem vist en el seu mestre francès, en una mena de consciència crítica cívica i de l'adopció de l'eina literària de la novel·la ideològica per a explicar i difondre pedagògicament la seua alternativa i, al capdavall, intentar d'alliçonar els lectors.

De les 14 novel·les acabades i publicades en vida de l'autor (*La bruixa i l'infant orat*, *Epistolario íntimo de Madame Erard i Botón*, inacabades, van ser publicades pòstumament els anys 1992, 1997 i 2000, respectivament; a més no incloc *Falses memòries de Salvador Orlan*, que considera autobiografia i no ficció novel·lística), només 2 responen al model de la novel·la psicològica: *Madame Dillon* (1937), finalment transformada en *L'hereva de dona Obdúlia o Les temptacions* (1970), i *Un estiu a Mallorca* (1975). Les 12 restants cal incloure-les en el model de la novel·la ideològica, bé en la novel·la de tesi bé en la novel·la d'idees. El primer és constituït per 3 novel·les: *Bearn o la sala de les nines* (1956 en castellà i 1961 en català), *L'àngel rebel* (1961), finalment transformada en *Flo la Vigne* (1974), i *Andrea Victrix* (1974). El segon és conformat per les 9 novel·les restants: *Mort de dama* (1931), *La novel·la de Palmira* (1952), *Desenllaç a Montlleó* (1958 en castellà i 1963 en català) *Les fures* (1967), *La gran batuda* (1968), *La «Virreyrna»* (1969), *Lulú o la princesa que somreia a totes les conjuntures* (1970), *El misantrop* (1972) i *Lulú regina* (1972).

I també igual que en el seu mestre la ironia és l'eina complementària que li permet desenvolupar la novel·la ideològica amb uns resultats òptims, tal com de seguida podrem comprovar en analitzar-la a *Bearn o la sala de les nines*. A Villalonga, tanmateix, li ha tocat de viure en una època històrica molt més conflictiva: France pogué comprovar el grau de brutalitat de la seua civilització durant la Primera Guerra Mundial, però Villalonga la contemplà corregida i augmentada en la Guerra Civil i en la Segona Guerra Mundial i tingué més grans possibilitats de descobrir la irracionalitat d'una civilització capaç de crear la bomba atòmica i d'apostar per un afany insensat de progrés sense control, basat en un consumisme irrefrenable. La confiança en la raó i en la ciència li trontollen a la vista del resultat obtinguts: en lloc d'un nou paradís ha dut un món desaparadísat. A pesar que la societat no dóna gaires proves del domini de la raó, ell en segueix fidel en el fons, perquè senzillament no pot prescindir de la lliçó socràtica, de la lògica cartesiana, de les *lumières* enciclopedistes, de l'Humanisme.

Per això no es renuncia ni intervéni-hi, ni que siga des de la plataforma literària. La ironia esdevé un element constitutiu de la seua posició i amara gran part de les seues novel·les. És una ironia, com hem vist que defensava France, comprensiva i correctiva, que ens mostra un Villalonga que encara confia en les possibilitats d'esmena de la societat. Però a mesura que passen els anys i, des del seu parer crític, el canvi de rumb demanat no arriba i la situació s'agreuja, la ironia es va tornant més violenta alhora que esdevé companya inseparable de viatge de la sàtira. Tret de *Mort de dama*, la seua primera novel·la, molt especial en molts sentits, on dominava la invectiva satírica, no és sinó en la seua producció final que descobrim l'atac satíric d'un Villalonga enfurismat, que va deixant pas a una visió molt més agressiva i sagnant de la civilització coetània. Les novel·les *La gran batuda*, *La Lulú o la princesa que somreia a totes les conjuntures* i *Lulú regina* en donen constància. I àdhuc recrea, com France a *L'Île des Pingouins* (1908), la novel·la d'anticipació en la línia de l'antiutopia característica del segle XX a *Andrea Victrix*, sàtira ferotge de la societat imminent.

Llevat del parell de novel·les psicològiques esmentades, la resta es presenten com una plataforma ajustada a la prèdica ideològica de l'autor. Sí, la realitat li sembla desagradable i el futur de la civilització catastròfic, però Villalonga es nega a donar el procés per conclòs i esmerça totes les forces a alertar els seus lectors – els únics a qui pot arribar – amb unes obres que van passant del toc d'alerta al crit desesperat. *Bearn o la sala de les nines* pertany a les primeres obres, aquelles en què encara es veia amb cor de proposar una mirada benèvola sobre el gènere humà. La ironia li permetia aquest distanciament objectiu i una certa empatia amb uns conciudadans de comportament, en el fons, perdonable. D. Toni serà el portaveu autoritzat de l'autor al si de l'univers ficcional, l'encarregat d'encarnar la seua ideologia i representar el paper de l'ironista, socràtic, voltairià i comprensiu.

3. Novel·la de tesi i novel·la d'aprenentatge

Els dos personatges principals de *Bearn o la sala de les nines* són D. Toni, l'autèntic protagonista, i D. Joan, que exerceix alhora la funció de veu narrativa. Cadascun d'ells juga el seu paper dins l'estructura de la novel·la de tesi: D. Toni és, no cal dir, el portador de les idees correctes, al parer de l'autor, mentre que D. Joan és el contrincant dialèctic portador de les idees equivocades.

Villalonga confecciona el seu protagonista atorgant-li totes aquelles qualitats que ens el presenten com un autèntic intel·lectual il·lustrat, i per tant íntimament emparentat amb el professor Bergeret d'Anatole France: racionalista i científic, però també relativista, escèptic i antidogmàtic. En l'àmbit políticossocial, també com M. Bergeret, és liberal, elitista i té una concepció pessimista i conservadora de la Història. Finalment cal anotar també l'atracció, igualment bergeretiana, per l'epicureisme i l'estoïcisme. En aquest programa ideològic tan complet i suggerent —l'Humanisme regit per la Raó i temperat pel relativisme i escèpticisme— el racionalisme és essencial. El narrador-testimoni D. Joan no pot citar sense deixar d'alarmar-se la proposició de D. Toni al papa Lleó XIII: “la Fe ens condueix a la Veritat o a l'Error, mentre que la Raó sols ens condueix a la Veritat” (185-186). Sí, D. Toni pertanyia per la seva formació al segle devuit i no sabia prescindir de *la Raison*, encara que, com aniràs veient, posseïa un fons poètic i àdhuc contradictori” (23). A la raó, matisada per aquest fons “poètic i contradictori”, D. Toni afegeix el “do” de la ironia audaç i alhora comprensiva, en la línia del mestratge de Sòcrates, sempre disposat, no a imposar la seua veritat, sinó a guanyar majors quotes de coneixença i de llibertat d'esperit. En poques paraules: la ironia com a eina per a exercitar la intel·ligència i entendre millor la realitat:

No li dolia que li refutassin i combatessin les seves creences, però si era així, ¿per què s'esforçava a perpetuar la seva obra? Jo comprenia massa bé el pensament del senyor, que amb els anys evolucionava cap a un pernicios escèpticisme socràtic. Les idees no tenien per a ell gaire valor, o millor dit, tenien un valor equivalent, sense necessitat de condemnar-ne unes per admetre les altres. Aquella actitud amable entranyava una fonamental immoralitat, la immoralitat que els atenesos condemnaren a cicuta. Era evident que el senyor, escèptic, no el podia disgustar que li refutassin els seus “errors”. No es proposava de defensar una doctrina, sinó de fer treballar l'enteniment del lector, com a un gimnàs, i eternitzar per mitjà de l'art tots els records viscuts i totes les persones estimades (58).

D. Joan, molt jove, no disposa del mateix potencial dialèctic que el seu contrincant: “No sols ens separaven uns quaranta anys d'edat sinó tota una formació cultural” (52). El combat queda decidit des del principi, car el seu programa ideològic és extraordinàriament més limitat. A l'atrevit Humanisme de D. Toni només pot oposar el refugi en l'obediència de la doctrina oficial de l'Església, de manera que queda establerta l'oposició entre el dogma i la raó, l'obediència i la gosadia intel·lectual sense fre. El savi obert a tots els desafiaments contra el ca-

pellà refugiat en el conformisme de les normes dictades, del sistema eclesiàstic. Breu: es tracta de l'enfrontament entre l'audàcia i la servitud intel·lectuals.

En efecte, aquest combat dialèctic descompensat ens du a un altre model novel·lístic : el de la novel·la d'aprenentatge o formació, basat també en el joc dual entre dos personatges, però no a la manera de l'oposició de la novel·la de tesi sinó a la manera de complementarietat: el personatge major i experimentat ensinistra el personatge jove, alumne privilegiat que es beneficia de les ensenyances del seu protector. Aquest segon model se solapa amb el primer i origina una obra de concepció molt original, ja que el contrincant dialèctic propi de la novel·la de tesi, sense renunciar al seu paper, adopta també el rol d'aprenent. D. Joan s'atreveix a contradir les posicions de D. Toni, però alhora no deixa de sentir-se'n influenciat: "Era hàbil sofista i dialèctic. Jo he considerat amb prevenció les seves ensenyances, però no sempre m'he pogut sostreure al seu encís" (23), confessava D. Joan, que no dubtava a lloar la seua intel·ligència i saviesa.

Era un home extraordinari. Sé que els seus detractors li podran fer molts de retrets i fins i tot riure's de la seva cultura devuitesca una mica arnada. A mesura que les ciències vagin avançant (i el ritme és molt accelerat en aquest final de segle) la seva erudició ens haurà de semblar forçosament frívola, d'*amateur*. En realitat, ell no pretenia esser altra cosa, però tenia intuïcions genials que en feien un precursor. No dubt a consignar-ho i així ho apreciaren també, en la seva simplicitat, gran part dels pagesos de Bearn: aquell ésser raonable, escèptic, abúlic i indiferent semblava tenir, Déu em perdoni, quelcom de bruixot (24).

Al cap i a la fi Villalonga ja havia descobert aquesta estructura complexa de barreja de la novel·la de tesi i novel·la d'aprenentatge una vegada més en Anatole France: *La Rôtisserie de la reine Pédauque* presenta un idèntic duet de personatges enfrontats i alhora l'un (el vell Jérôme Coignard) mestre de l'altre (el jove Jacques Ménétrier).

Però el model dominant, el model de base, és el de la novel·la de tesi, ni que siga amb un oponent dialèctic tan feble i tan "rendit" com D. Joan. Hi descobrim els tres requisits que, com hem apuntat, proposa Suleiman: el sistema de valors dualista inambigu que acabem de comprovar; una regla d'acció adreçada al lector, és a dir, la defensa de la concepció de l'individu i de la societat exemplificada per D. Toni, la qual demostra intradiegèticament la seua capacitat de seducció exercint una influència constatada en el contrincant-deixeble D. Joan; i la presència de l'intertext doctrinal de la Il·lustració.

4. Ironista contra *alazon*

Cadascun dels dos personatges centrals de l'estructura de la novel·la de tesi juga també el seu paper respectiu en el desenvolupament de la ironia: si D. Toni és l'ironista, D. Joan és l'*alazon* o, potser millor en aquest cas, l'ingenu, com ell ma-

teix s'autoqualifica: “un atleta ingenu, creient i cast” (34). Citaré un breu fragment d'una conversa entre ambdós que ens situarà de seguida cadascun en el seu paper:

— No eren metges ni sants, però eren reis. Avui vivim en es segle de sa ciència positiva i aquestes coses resulten estranyes. No obstant, sa ciència no podrà, a la llarga, desprendre's d'es seu caràcter de bruixeria.

— ¿Però es reis de França, el país de la Raó, eren bruixots?

— T'ho repetesc, eren reis. Devia esser bell veure'ls passar vestits de púrpura i ermini, com a ses vidrieres de la Sainte Chapelle, entre es desventurats, tocar-los suaument i pronunciar sa frase de ritual: “*Dieu te guerisse: le roi te touche*”.

— Quines malalties curaven?

El senyor tornà a somriure.

— Gaudint de facultats sobrenaturals, les haurien d'haver curades totes, però s'havien especialitzat, no sé per què, en escròfules i paperes.

Féu una pausa i afegí:

— Tal volta fos perquè aquestes malalties acaben per curar-se totes soles.

Eren, doncs, misticadors? El senyor parlava ara seriosament i no em vaig atrevir a formular-li la meua pregunta: ell, com succeïa tantes vegades, l'endivinà, o se la formulà també, perquè afegí a mitja veu:

— S'engan i sa veritat formen part d'un tot [...]. Es savis d'es temps d'Albert el Magne ficaven ous de gallina p'es coll d'una botella. Això ho realitzaven per dos mitjans: o bé es valien d'una paraula màgica, o submergien s'ou, durant hores, dins un bany de vinagre que reblania sa closca. Sa bona màgia, és de suposar que es valia d'es dos procediments.

No em vaig poder contenir.

— Si reblanien sa closca perquè passàs s'ou, sobrava es conjur màgic.

— Tu creus, fill meu? (36-37)

En aquest fragment es pot veure l'ironista i l'*alazon*-ingenu en acció. D. Toni amb la ironia comprensiva característica i D. Joan amb el seu pensament estricte i contrari a les subtileses discursives del seu mestre-contrincant. Només D. Toni recorre a la ironia —en el cas del fragment citat amb el recurs al contrast paradoxal—, mentre que en D. Joan és absent o, per a ser més exactes, usada només de forma molt esporàdica i sempre actuant en la funció de veu narrativa i no de personatge. D. Joan i D. Toni, al capdavant, encarnen la representació de la ideologia closa o tradicional i de la ideologia oberta o innovadora, en terminologia agafada a Muecke:

What is to be understood here by a “closed ideology” is a way of thinking governed by the (Christian) concept of a world that is (i) temporally and spatially limited, the terms “eternity” and “infinity” being applicable only to the translunary or “heavenly”, and (ii) hierarchically and statically ordered —at least in principle— change being either cyclic (the alternation of seasons, growth and decay), and therefore not really change, or deplored as aberration or degeneration. [...] In an “open ideology” all this changes.

Eternity and infinity, which before were exclusively transcendental qualities, are now seen as immanent. (Muecke 1969: 125)

Mentre D. Joan es tanca en la visió dogmàtica oficial de l'Església, D. Toni, com a bon representant d'aquesta ideologia oberta, s'atreveix a analitzar-ho i repensar-ho tot amb l'ajuda de la raó, reinventada pels il·lustrats. El resultat és que tan sols D. Toni assolirà l'autèntica "llibertat espiritual", reservada, segons Sedgewick, a l'estudiós que practica la "irony of Detachment", és a dir, del deslligament, de la imparcialitat i, em permet d'afegir jo, de la total llibertat de mires:

By this [the irony of Detachment] we mean the attitude of mind held by a philosophic observer when he abstracts himself from the contradictions of life and views them all impartially, himself perhaps included in the ironic vision. Lucretius and Bacon knew the delights of this detachment, though they did not call it irony: "*no pleasure is comparable*", they tell us, "*to the standing upon the vantage ground of truth (a hill not to be commanded, and where the air is always clear and serene), and to see errors, and wanderings, and mists, and tempests in the vale below*"; "so always", Bacon adds with characteristic caution, "that this prospect be with pity and not with swelling or pride."² Unfortunately, most "detached ironists" have not heeded Bacon's warning. And there is no mathematical "proof" that the sense of spiritual freedom came into the word irony from their cult of Socrates. (2003: 21-22)

Però Villalonga sí que havia "fet cas" a Bacon i havia evitat que D. Toni fes un ús de la ironia que comportàs autèntiques víctimes. Com recorda Booth, moltes vegades —i aquesta n'és una— la ironia és comprensiva i adreçada a crear "comunitats amistoses" més que no enemics humiliats. D. Joan mai no és atacat amb sang ni ridiculitzat:

Se han dicho muchas cosas sobre la presencia inevitable de víctimas, reales o imaginarias, en toda ironía estable. Pero, por varias razones, esto resulta ligeramente desorientador. Es cierto que la ironía presenta muchas veces víctimas manifiestas [...] También es cierto que hasta en la más amable de las ironías siempre es posible imaginarse una víctima haciendo aparecer un lector u oyente tan ingenuo que no capte la broma; no hay duda de que en algunos casos de ironía, la alegría de sentirse superior a estas víctimas imaginarias es sumamente importante. (1986: 57)

Villalonga estableix una divisió nítida entre els personatges que poden i usen la ironia i els que no. Sembla com si volgués identificar la ironia amb el nucli o col·lectivitat d'individus que gaudeixen d'un pòsit mínim de cultura. Així poden recórrer a la ironia els membres de l'estirp de Bearn, D. Toni, però també dona Maria Antònia, que, com testimonia el narrador, "era, a la fi, una Bearn i sabia

² La cursiva emprada en la cita anterior és de l'autor.

tractar en broma els assumptes més greus” (72), i dona Xima, com també el conserge de l’Hotel du Louvre parisenc i el doctor Wassmann, de la comissió maçònica prussiana, les dues primeres com a integrants d’una nissaga de senyors de segles i els dos últims com a representants de dos pobles de cultura avançada. En canvi no la usen els portaveus d’un pensament monolític, com ara els dos capellans, D. Joan i D. Andreu, el vicari del poblet de Bearn, del qual el narrador es veu obligat a dir que, a diferència, com acabem de veure, de dona Maria Antònia, “no tenia sentit de l’humor” (29).

En canvi D. Toni és presentat contínuament pel narrador com a ironista, d’arrels socràtiques, com ja sabem, i també voltairianes (“El senyor la mirava amb el mateix somriure que Houdin atribueix a Voltaire” [100]): “la mirà amb ironia” (100), “em fità amb expressió entre irònica i curiosa” (131), “era observat amb ironia i tendresa per l’espòs” (206),...El narrador mateix adverteix adequadament el sentit ple de la ironia en D. Toni: una eina necessària per a sobreviure en un món molt allunyat de la perfecció:

Aquella existència benaurada, que en hores d’amargor he contraposat a la meua existència, es veié reduïda a cremar la seva biblioteca i a refugiar-se en la ironia. Hagué de fabricar-se un món en les *Memòries*. En aquest sentit les circumstàncies no foren per a ell més benignes que per a mi. Fins a quin punt aconseguí sentir-se lliure entre les contingències que l’obligaren a amputar aparentment la part més genuïna de la seva personalitat és empresa sobrada per a la meua ploma. (250)

En efecte, D. Toni representa l’intel·lectual vençut per la força del temps, que l’ha convertit en un *outsider* en l’època històrica que li ha tocat de viure, de tal manera que la ironia és l’última defensa de D. Toni contra un món incompreensible: “One must separate oneself from a world which is dead, illusory, unmanageable, contradictory, or absurd. But unless one commits suicide, one must also accept it. Accept it therefore ironically” (Muecke 1969: 235). Ell n’accepta el desafiament i discurseja sobre totes les àrees de preocupació que més fàcilment generen ironia, és a dir, aquelles en què més capital emocional és invertit: religió, amor, moralitat, política i història (Muecke 1986: 55).

Cal no oblidar que la ironia, com recorda Linda Hutcheon, emprant el concepte de Hayden White, és “transideological”, de manera que “irony can and does function tactically in the service of a wide range of political positions, legitimating or undercutting a wide variety of interests” (1994: 10), és a dir, que la ironia “can be used (and has been used) either to undercut or to reinforce both conservative and radical positions” (1994: 27). D. Toni la posa al servei de la seua reivindicació de la Il·lustració i l’Humanisme, de vegades adoptant una posició conservadora de distanciament, si no d’enfrontament, global al món coetani. El seu pensament tan singular, que no exclou fins i tot les íntimes contradiccions, no és cap entrebanc per l’ús subtil de la ironia, que, en les seues mans, tant pot estar al servei del pro-

gressisme com d'algunes idees conservadores. D. Toni, molt liberal, obert i tolerant en la consideració del comportament particular de cada individu, es mostra, en canvi, per exemple, molt recelós pel que respecta als seus drets senyorials i a l'avanç de la democratització política, que ell anomena genèricament "socialisme", tant de les urnes com dels costums quotidians. Recordem, per exemple, la defensa que fa cada any de la festa del Carnaval contra l'intent de prohibició del vicari D. Andreu. La seua habilitat dialèctica ara és al servei de la llibertat d'opció del habitants del llogarret de Bearn, que troben a la possessió de D. Toni el lloc de tolerància que el vicari els nega al seu poble:

— No facem ses coses a mitges. Que vénguin així com vulguin. Llavors, durant sa Quaresma, que resin i meditin. Com li deia, jo no tenc interès que vénguin a fer renou ni que me robin ses culleres, però ja que an es poble no poden celebrar sa festa, per ses raons que vostè exposa, ja sap que jo estic sempre a sa seva disposició i que madó Francina no permetrà... (48)

Una desconfiança viscuda encara més vivament quan es tracta del sistema polític, que, entre altres conseqüències, aportarà, al seu parer, la fi d'ell mateix, vull dir dels senyors i dels intel·lectuals:

Estava convençut que els senyors no tindran raó d'esser, la propera centúria; que, encara que hi hagi rics i homes de ciència, el poble deixarà de considerar-los com a arquetips i que el marxisme, tal vegada amb un altre nom, serà el sistema del segle a venir, almenys a Europa. Però no cal dir que, als seus ulls, Europa constituïa el Món. Això era per a ell un dogma. (194)

Els dos, en el seu paper de narrador primer extradiegètic homodiegètic (D. Joan) i de narrador segon intradiegètic autodiegètic, en terminologia genettiana (Genette 1972), exerceixen un paper decisiu en la concepció irònica de la novel·la, encara que per motius diferents, com ha recordat Ballart (1994: 401-402 i 414). El primer, a desgrat de l'atracció que puga sentir pel seu oponent dialèctic, és un narrador més que discutible per la seua manca d'imparcialitat ideològica i moral, que origina una visió no gens neutral de la realitat que envolta els fets biogràfics de D. Toni i és l'origen del distanciament irònic narratiu. Una narrador massa morigerat per a un protagonista molt agosarat. En unes altres paraules: el dogmatisme catòlic del narrador actua de filtre irònic distanciador d'una realitat regida per l'escepticisme socràtic del protagonista que ell difícilment podia entendre. Al seu torn, D. Toni en escriure les *Memòries* exerceix de narrador també irònic, però perquè hi exposa la seua concepció essencialment irònica del món.

5. La pràctica de la ironia

D. Toni no sols veu la realitat a través d'un posicionament irònic sinó que, com a bon ironista, també recorre a la pràctica de la ironia verbal. En el present apartat, dedicat justament a la pràctica de la ironia a *Bearn o la sala de les nines*, en proposaré alguns exemples.

D. Toni recorre al contrast paradoxal:

— És clar que és així. Per a La Fontaine sa moral no té gran importància. Sa seva força està en s'enginy, s'eufòria, sa varietat d'es metre i de sa rima. Si atribueix an es moixos, per exemple, males qualitats, no és perquè l'interessi combatre-les, cosa que seria follia, ja que cada espècie zoològica segueix sa seva fatalitat, sinó, al contrari, perquè el deverteix. Ell mateix fou un moix, malfeiner, indòmit i egoista. Dilapidà els seus béns, vengué el càrrec que li havia deixat son pare i visqué sempre a costa d'altri. Comprendràs que això no sol esser bo d'aconseguir, si un no posseïx, com els felins, algunes qualitats positives.

No li vaig voler demanar quines podien esser aquelles qualitats positives. El senyor prosseguí :

— Sempre va tenir protector. Es més constant fou madame de la Sablière. Per cert que és curiosa sa manera que tengueren d'entendre's. En morir un senyor poderós amb el qual vivia, La Fontaine es tirà en es carrer abans que haguessin enterrat es cadàver i en voltar un cantó es topà amb madame de la Sablière. “El cercava —digué la dama—. On compta anar?” “Senyora a ca-seva.”

Aquella manca de dignitat em féu empegueir. Sense que obrís la boca, el senyor endevinà els meus sentiments:

— La Fontaine no tenia dignitat, és cert —digué—. Però tenia gràcia. Guarda sa ràbia per a millor ocasió —afegí somrient— i pensa que sa dignitat pot esser una forma d'orgull, és a dir, un pecat mortal...i una ridícula (41-42).

També usa el recurs anomenat per Muecke *ironic innuendo* (1986: 63) o insinuació, indirecta:

Ell aixecà el cap.

— És a dir, que éts rica? Ja m'ho havien escrit, que en Campo Formio s'arruïnava.

Ella el mirà afalagada que li atribuïssin el poder del mal.

— No em facis enfadar, Tonet. Jo no arruïn ningú. I si l'arruïnàs, sempre tendria un plat de sopa a sa meva taula (94).

L 'antifràstica llonça per blasme:

I passà a exposar projectes econòmics i sentimentals.

— Hi ha un dragó...

— Eh?

— Un tinent de dragons, molt jove, alt, pobre...

— Quin bon cor que tens, Xima ! —interrompé el senyor.

Ella es fingí irritada per la burla i li estirà els cabells (98).

I finalment el recurs a fer-se l'ingenu, el que Muecke anomena *intaglio method* (1986: 61-62):

El senyor demanà de què s'havia mort l'Emperador.

— No pogué suportar la desfeta.

— A quina desfeta et refereixes?

Ella parpellejà com quan era jove.

— No et comprenc oncle Tonet. (225-226)

Però a més a més de D. Toni també alguns altres personatges fan ús de la ironia verbal, com ja sabem. Dona Maria Antònia la utilitza amb elegància per a traure gravetat als deu anys que ella i D. Toni passaren separats amb aquesta *reductio ad absurdum*:

Aquells anys [els deu anys de separació] no foren perduts per dona Maria Antònia, que s'exercità en la pràctica de la religió i de les virtuts domèstiques. Després de la reconciliació solia dir al seu marit (era, a la fi, una Bearn i sabia tractar en broma els assumptes més greus) que no l'havia trobat gaire a mancar perquè s'havia distret fent una vànova (72).

Dona Xima, l'altre membre de la família de Bearn, se serveix del recurs de l'*ironic innuendo*:

— *Restaurant Vefour*, en el *Palais Royale* —replicava el senyor.

— Hi havia dos cambrers bessons, guapíssims.

— Què havien d'esser bessons ! Anaven vestits igual.

— Vestits i pentinats, de frac. Encara serveixen igual ?

Dona Xima reia, amb una copa a la mà.

— Bé, si eren tan *guapos*, supòs que deuen servir per qualque cosa (225).

El conserge de l'Hotel du Louvre parisenc recorre a l'antifràstica lloança per blasme, amb un efecte denigratori comprovat en la seua víctima :

Vaig voler suportar l'afront sense compartir-lo amb ningú i ja que sortia de la *Ville Lumière* amb la mort al cor, aconseguir que els senyors sortissin amb el somriure als llavis, el cap alt i honorats com a prínceps. Quan travessàvem el *hall*, aquesta paraula fou, precisament, pronunciada per darrera vegada —i amb quina ironia!— pel monstre de la Recepció.

— *Bonjour, messieurs les Princes*.

Ho digué mostrant totes les dents, i com hi ha Déu que vaig sentir l'impuls de desbaratar-lo a bufetades. (167)

Abans de passar, per concloure l'estudi, a la ironia del narrador, cal fer referència a la ironia dels esdeveniments. En tenim tres ben interessants exemples. En primer lloc la burla del destí agafant com a víctima D. Toni. Aquest decideix escapar-se a París amb la seua jove neboda dona Xima, que gràcies als diners del seu oncle i amant pot triomfar en l'alta societat parisenca fins a ser cobejada per l'emperador mateix. La ironia dels esdeveniments rau en el fet que precisament gràcies als esforços econòmics i personals de D. Toni la seua neboda pot pujar tan alt que ja no el necessita, de manera que decideix abandonar-lo: "M'has descobert un món nou, Tonet —li digué—. No esperis que l'abandoni per ara. Em vull divertir mentres pugui. Torna a Bearn i no t'empatxis de mi, tu que ets tan comprensiu" (29).

Tanmateix dona Xima, de la qual s'havia servit l'atzar per a burlar-se de D. Toni, esdevé a la fi víctima també de la ironia dels esdeveniments. Quan, arruïnada i vella, decideix tornar a Bearn per aconseguir de nou l'ajuda del seu oncle per tornar a triomfar a París només trobarà la mort.

El tercer exemple de la ironia dels esdeveniments ens el forneix el duc de Campo Formio. Amant parisenc de dona Xima, acaba arruïnat per les despeses esmerçades en la seua "protecció" econòmica. Però aleshores intervé el destí per convertir-lo en cap del partit socialista i permetre-li refer la fortuna de nou, introduint també un divertit contrast paradoxal entre la riquesa i el lideratge del partit socialista.

La funció de narrador, com ja sabem, és assumida per D. Joan, que al mateix temps és un dels actors o personatges de la història. Aquesta confluència de dues funcions en D. Joan pot originar equívocs si no decidim d'antuvi separar-les convenientment. D. Joan-narrador no és ben bé D. Joan-personatge, cadascun acompleix el seu paper, l'un en la narració o situació narrativa i l'altre com a criatura de ficció en l'àmbit de la història. Per això val la pena insistir a recordar que el D. Joan personatge només se serveix de la ironia en una ocasió, a la fi de la història, quan ja ha quallat en el seu ànim l'ensenyament de D. Toni, adreçada precisament contra l'ambaixada prussiana, no contra el seu preceptor, amb el recurs a *l'ironic innuendo*:

— Però com s'explica, senyor sacerdot? No fa encara deu hores ens assegurà que ningú no ha entrat en aquesta sala. ¿Quin nom haurem de donar a tal misteri?

Em vaig permetre una ironia.

— A Egipte el designarien per "el vel d'Isis".

Els seus semblants reflectien una ràbia que no tardà a traduir-se en apòstrofes. (249)

D. Joan en funció de narrador recorre a la ironia també en excepcions i comptades ocasions. Deixant per a després la que jo propose d'anomenar ironia narratològica, puc recordar el recurs a la ironia de la simple incongruïtat (Muecke1969: 100-102) per a presentar-nos la contradicció flagrant entre el parlament

del veterinari republicà progressista i els seus fets, comparats simultàniament en un dels fragments narrativament més brillants —també més divertit i alhora demolidor— de la novel·la. La intenció de burla del veterinari, convertit en víctima de la ironia sagnant del narrador, és reblada al final de l'escena per aquest “he de consignar que no duia cap lliurea per obrir-li la porta”, lapidària fórmula que resumeix i potencia la inconsistència general del personatge i alhora denuncia la voluntat irònica de D. Joan-narrador:

El veterinari era, en efecte, enemic de propietaris i de “senyors”; havia vingut, però, en un bon carretó de la seva propietat i parlava en to doctoral. Entrà al pati arromangat, lluint una camisa de la millor classe; i mentre se rentava dins un ribell que li havien posat damunt un pedrís, entaulà conversa amb els qui el voltaven.

— Això sí que és un lavabo primitiu —digué—. Aquests senyors estan ben endarrerits. No tenir quarto de bany...

El meu protector em va estrènyer el braç.

— Tenen bany, amb una bona banyera de giny i es seu mirall —digué madó Francina.

— Una banyera que avui no es compra per manco de vuit duros —afegí el majoral

— M'estranya —digué el d'Inca— perquè aquesta gent sol considerar que es banyen són pecat.

— A poc a poc —interrompé madó Francina—. Jo no he dit si es banyen o no, sinó que tenen banyera. ¿Qui ets tu per ficar-te en coses que no t'importen? [...]

— Sa casa pareix gran —digué el republicà—, però ses vostres habitacions són velles i tristes.

El senyor me mirà somrient: “ja comença a esperonar-los.”

— Tot això de senyoriu són velleses caducades —prosseguí el d'Inca—. Basta observar com conren ses terres. He vist vinyes que fa tristor mirar-les.

— Ses vinyes es moren per causa d'un “bitxo” que se menja ses rels.

— Els “bitxos” són es senyors que no es cuiden més que de gastar es dobbers a Ciutat.

“O a París”, murmurà el senyor.

El d'Inca començà una diatriba contra els qui no treballen i assegurarà, un poc incoherentment, que ell vivia molt millor que molts de propietaris que estaven sempre endeutats. Vaig notar que procurava no pronunciar la paraula “senyors”. (44-45)

Finalment analitzarem la que jo propose d'anomenar ironia narratològica —equivalent, en un sentit global, al que Ballart anomena “ironías de contraste entre el texto y su contexto comunicativo” (1994: 348-352), Genette, *metalepsi* (1972: 243-245; 1983: 58-59; i 2004) i molts altres teòrics, sobretot en la crítica anglosaxona, *metaficció irònica*—. Em referesc a aquelles ironies basades en la ruptura de la separació dels nivells ficcional i factual o, dit en unes altres paraules, aquelles ironies creades per l'efecte que origina en el lector la irrupció —o pretesa irrupció— del món real dins l'univers diegètic, bé per a introduir reflexions meta-narratives sobre l'acte narratiu o sobre el relat, bé per a desfer les fronteres i permetre, per exemple, l'accés al món ficcional de l'autor o del lector reals. És el joc irònic que l'autor estableix tant amb les convencions com amb les tècniques narra-

tives (inclòs l'àmbit paratextual del títol, intertítols i epígrafs) i fins i tot amb les relacions intertextuals.

La finalitat de tals procediments és netament irònica: crear un efecte de distanciament i de joc compartit a propòsit del procés íntim de la creació literària —en aquest cas, de la creació novel·lística—. Ho veurem millor amb el següent exemple de *Bearn o la sala de les nines*: es tracta del paràgraf en què D. Joan conta en la carta que escriu al seu amic D. Miquel Gilabert que organitzarà la informació que li vol transmetre “com si es tractàs d’una novel·la”, simulant, doncs, que no ens trobem “ja” dins una novel·la i pretenent situar-se en el “món real”. D. Joan-narrador ironitza ara sobre els mecanismes creatius de la novel·la en què es troba inserit:

Per a millor comprensió del problema he dividit l’exposició d’aquella vida estranya en tres parts, com si es tractàs d’una novel·la. La primera es podria titular *Sota la influència de Faust* i respon a l’època tempestuosa. La segona discorre més bé dins la calma d’aquestes muntanyes i es podria dir (si bé en un sentit un poc irònic, perquè la calma era més aparent que real) *La pau regna a Bearn*. Respecte a la tercera, constitueix un epíleg escrit poc després, amb motiu d’una visita recent, estranya i desconcertant. (19)

6. Conclusions

Al final del nostre recorregut a través de la ironia en Anatole France i Llorenç Villalonga espere haver pogut demostrar la relació tan estreta que avançava al principi. El professor Lucien Bergeret és el motle sobre el qual ha sigut creat D. Toni de Bearn. La influència franciana, ja coneguda, s’ha vist corroborada també en l’empremta visible deixada en el personatge més important creat per Villalonga. No sols comparteix semblant ideologia, com hem comprovat, sinó idèntic ús refinat de la ironia. Ambdós, empesos per igual afany moralitzador, han descobert en la ironia l’instrument que els permet no renunciar a la intervenció social però, al mateix temps, guardar un saludable distanciament, sense deixar de comunicar el seu missatge, característica essencial de la ironia com a recurs pragmàtic, tal com recorda Torres Sánchez:

La actitud irónica se manifiesta por medio de un procedimiento de mención, que consiste en un distanciamiento o no compromiso del hablante con la veracidad del contenido proposicional. Este distanciamiento es lo esencial en la ironía, y, como recurso pragmático, se manifiesta con un uso ecoico del lenguaje y en función del cual se puede hallar contextualmente la pertinencia del enunciado y lo que realmente desea comunicar el hablante. (1999: 102)

D. Toni de Bearn, com M. Bergeret, és el representat intraficcional de l’autor mateix, i Villalonga, igual que l’Anatole France France, és encara l’*eiron* comprensiu, capaç de contemplar amb benevolència el seu particular *alazon*, al qual pretén transformar en un altre *eiron* il·lustrat. Pocs anys més tard, agreujat el

desencís, l'ironista deixarà el pas al satíric. No ha renunciat al fons moralitzador, que subjau per sota de l'atac, però l'esforç de comprensió s'ha transformat en agra invectiva. Abans, tanmateix, ens havia regalat D. Toni de Bearn, clònic del professor Bergeret i, com ell, un dels representants més seductors de l'*eiron* criat en la cultura occidental.

7. Referències bibliogràfiques

- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BANCQUART, Marie-Claire (1984): "Introduction" in Anatole France: *Oeuvres*, I, pp. IX- XCVI. París : Gallimard.
- ___ (1987): "Introduction" in Anatole France: *Oeuvres*, II, pp. IX-LX. París : Gallimard.
- ___ (1991): "Introduction" in Anatole France: *Oeuvres*, III, pp. IX-LXVI. París : Gallimard.
- ___ (1994): "Introduction" in Anatole France: *Oeuvres*, IV, pp. IX-LXVIII. París : Gallimard.
- BOOTH, Wayne C. (1986 [1ª ed. 1974]): *Retórica de la ironía*. Madrid: Taurus.
- CHEVALIER, Haakon M. (1932): *The ironic temper*. Nova York: Oxford University Press.
- FERRÀ-PONS, Damià (1997): *Ecrits sobre Llorenç Villalonga*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París: Seuil.
- ___ (1983) : *Nouveau discours du récit*. París: Seuil.
- ___ (2006 [1ª ed. 2004]) : *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Barcelona: Reverso.
- HUTCHEON, Linda (1994): *Irony's Edge. The theory and politics of irony*. Londres i Nova York: Routledge.
- MUECKE, Douglas C. (1969): *The Compass of Irony*. Londres: Methuen.
- ___ (1986 [1ª ed. 1970]): *Irony and the Ironic*. Londres i Nova York: Methuen.
- PORCEL, Baltasar (1987): *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga*. Barcelona: Edicions 62.
- SCHOENTJES, Pierre (2001): *Poétique de l'ironie*. París: Seuil.
- SEGEWICK, Gamet G. (2003 [1ª ed. 1935]) : *Of Irony : Especially in Drama*. Vancouver: Ronsdale Press.
- SIMBOR ROIG, Vicent (1999): *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- ___ (2006): "Llorenç Villalonga: la ironia o la Civilització". *Caplletra* 41: 193-216.
- SUFFEL, Jacques (1966): *Anatole France par lui-même*. París : Seuil.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1983) : *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. París : Presses Universitaires de France.
- TORRES SÁNCHEZ, Mª Ángeles (1999) : *Aproximación pragmática a la ironía verbal*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

VIDAL ALCOVER, Jaume (1980): *Llorenç Villalonga i la seva obra*. Barcelona: Curial.

VILLALONGA, Llorenç (1980): *Bearn o la sala de les nines*. Barcelona: Edicions 62-la Caixa.

__ (1982 [1^a ed. 1967]) *Falses memòries de Salvador Orlan*. Barcelona: Club Editor.