

## Pere Calders, una poètica irònica per a un segle desolat

### Fantasia i realitat

Pere Calders va afirmar, en ocasions diverses, que la seua obra era més autobiogràfica del que hom podia pensar a primer cop d'ull: «tot el que explico m'ha passat a mi d'una manera o altra, a vegades mirant cap endins, a vegades mirant cap enfora. Si ho explicava a dretes, potser no em creurien»<sup>1</sup>. La declaració no s'ha d'entendre com una *boutade* pròpia del conegut humorisme caldersià, ni tampoc no podem senzillament atribuir-la a la llibertat inherent a la ficció. El caràcter autobiogràfic amb què Calders presenta la seua literatura s'ha de posar en relació amb el concepte de realitat que hi funciona com a referència i amb la poètica de l'autor. En la cosmovisió contemporània, la idea de realitat ja no descansa sobre una dialèctica real/irreal, com s'esdevenia amb l'empirisme positivista. La realitat, ara, incorpora la dimensió imaginativa de l'experiència humana. En un dels seus textos teòrics més coneguts, la sèrie d'articles *L'exploració d'illes conegudes*, Calders reclamava «una total llibertat per al somni». Ara bé, entendre aquesta reivindicació del somni com l'exigència d'una fantasia antirealista, com una evasió de la realitat, en definitiva, respon, en el millor dels casos, a una visió ingènua de l'univers caldersià. Res més lluny de la seua intenció –i dels seus resultats– que la fantasia gratuïta o autosuficient. Ell mateix advertia, en aquests mateixos articles, que la fantasia sempre prova de donar una determinada evidència a la realitat. Si Calders posa l'èmfasi en el caràcter real que la fantasia adopta en la seua percepció del món és justament perquè tracta de fer entendre una noció de fantasia que no s'oposa a la realitat sinó que s'hi integra. Aquesta fantasia, doncs, només erròniament –o anacrònicament– es pot relacionar amb una fugida de la realitat. La literatura entesa com a crònica de la veritat oculta, segons el més famós dels títols caldersians, ha d'anar en aquesta línia d'interpretació.

---

<sup>1</sup> BUSQUETS I GRABULOSA, L., *Plomes catalanes contemporànies*, Grup Promotor-Edicions del Mall, Barcelona, 1980, p. 88.

La visió del món té –i difícilment podria ser d’una altra manera– conseqüències en la proposta literària. La indagació en aquella realitat que escapa als estrets límits racionals se’ns hi apareix com un intent de comprensió de «l’home de la hac baixa», un individu de mida humana allunyat de deliris egocèntrics de control i de domini del món. La literatura del somni representa per a Calders una nova modalitat, i no una negació, del realisme perquè respon a la voluntat de penetrar, amb un esperit de comprensió global, en l’autèntica realitat humana. D’altra banda, la captació d’aquest ordre del món opera únicament amb el llenguatge, amb una autoconsciència manifesta que posa al descobert la ficcionalitat del text, perquè ha descartat totalment la possibilitat del reflex mimètic d’una realitat extratextual, la qual ha esdevingut impensable com a entitat aprehensible de manera objectiva. En l’univers caldersià, la veritat que regula les possibilitats i les formes d’existència dels éssers i de les coses té com a marc de referència, com a mecanisme de verificació, la tradició literària i cultural en la qual s’inscriu. Així, per exemple, l’afirmació que «les bèsties i les coses inanimades parlen» es basa en la «constància escrita en les literatures de gairebé totes les èpoques i quasi tots els països» (*Un pròleg per a la Diana*) o el narrador de *La clara consciència* justifica la seua reflexió en el fet que «això ja ho han dit tots els novel·listes». Com ha explicat Joan Melcion<sup>2</sup>, la literatura de Calders fa patent que la percepció de la realitat està condicionada per uns codis d’interpretació que són convencionals, culturalment determinats. Un mateix fet canviarà de sentit segons se li aplique la «veritat de l’agrimensor» o la «veritat del poeta», per dir-ho amb els termes de *La ratlla i el desig*. Així mateix, els valors estètics amb què hom avalua la realitat també depenen d’uns criteris culturals, com podem observar, per exemple quan el senyor ric d’*El principi de la saviesa* compara la bellesa de la lluna a una pintura. Més encara: si en la concepció del realisme vuitcentista la literatura s’entenia com una representació, un reflex de la realitat, ara les relacions s’han arribat a capgirar. Un bon exemple el tenim a *La verge de les vies*, quan els personatges adopten els detalls del dibuix amb què Xebo els ha pintat per a reforçar-ne la semblança. La lògica que determina el desenvolupament de les històries o el comportament dels personatges caldersians pot ser estrictament lingüística: Depa Carel·li, protagonista de *La consciència, visitadora social*, acaba

---

<sup>2</sup> MELCION, J., “Del conte a la novel·la: Pere Calders i la ficció de la ficció”, *Catalan Review*, vol. X, 1-2, 1998, pp. 239-259.

matant la vella, a pesar de les reconvençions de l'àngel, perquè «cada u es deu a allò que és» i ell és «l'assassí» des de la primera frase del conte. El llenguatge, doncs, funciona com un mecanisme creador de realitat, completament alliberat de dependències mimètiques en relació a la realitat factual. El científic *d'Un trau a l'infinit* fa servir per als seus càlculs els suggestius «metre cúbic de costat obert» i «hora esfèrica de matèria plena», tan imaginaris com carregats de sentit.

### **Pere Calders i la literatura fantàstica**

Aquestes constatacions ens han de permetre situar des d'una perspectiva escaient la relació que la literatura de Pere Calders manté amb l'anomenat gènere fantàstic. La presència d'elements sobrenaturals o de l'absurd en la producció de l'autor ha bastat massa vegades per a identificar-la amb l'etiqueta «literatura fantàstica», sense tenir en compte que aquests elements són una condició necessària, però no suficient, per a establir el caràcter fantàstic d'un text literari, i que cal contemplar el tractament que hi reben, així com el tipus de versemblança que funciona en el text, per a determinar-ne la condició fantàstica.

Cada època genera uns tractaments del sobrenatural que responen a la cosmovisió pròpia del seu temps i s'encarnen en uns discursos literaris específics; per aquest motiu, l'elaboració literària dels elements sobrenaturals en el segle XX ha de ser necessàriament divergent del gènere fantàstic clàssic. J. P. Sartre<sup>3</sup> enuncitava un dels principals factors arrossegats pel canvi quan afirmava que, per als escriptors posteriors a Kafka, l'únic ésser fantàstic era l'home. En aquest món, el fantàstic esdevenia la regla, no l'excepció<sup>4</sup>. El protagonista de *Gaeli i l'home déu*, Gorienco, ho advertia: «han canviat les possibilitats de meravella del món»; en constatar-ho, l'home déu de la novel·la caldersiana té «la sensació dolorosa d'estar passat de moda». La tradició literària fantàstica va formalitzar uns models de gènere que, amb el pas del temps, han produït i popularitzat un sobrenatural codificat que es concreta en una sèrie de tòpics, més tard divulgats universalment pels mitjans de comunicació de masses. Italo Calvino, a les *Lliçons americanes*<sup>5</sup>, presentava l'ús irònic de l'imaginari heretat de la tradició

---

<sup>3</sup> SARTRE, J.P., *Situations I*, Gallimard, París, 1947, p. 127.

<sup>4</sup> TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, París, 1970, p. 182.

<sup>5</sup> CALVINO, I., *Lliçons americanes. Sis propostes per al pròxim mil·leni*, Edicions 62, Barcelona, 2000, p. 116.

com una possibilitat oberta per a un tractament renovat dels elements fantàstics. El reciclatge irònic d'aquests tòpics, a través de la paròdia, funcionarà com la via d'expressió més altament productiva d'un fantàstic que ara ja serà estrictament del llenguatge, de caràcter metaficcional i marcadament autoreferencial. La paròdia no és una imitació banal, no és aquella mena de discurs literari menor, de comicitat elemental, segons el prejudici d'una certa tradició crítica no especialitzada. Al contrari, la paròdia és una via d'expressió essencial de la cosmovisió contemporània, en la seua qualitat d'instrument que posa de manifest l'arbitrarietat de la relació entre el llenguatge i la realitat que figura designar. La paròdia, com a procediment irònic, exigeix càlcul i premeditació, un ús conscient i intencionat dels clixés del gènere. Això la distingeix netament de la repetició mecànica del tòpic, atrofiada i mancada d'originalitat. En relació al fantàstic, el pacte caldersià estableix una explícita intenció paròdica, com fa evident, per exemple, la declaració de principis del personatge narrador en els paràgrafs inicials de *L'esperit guia*. Calders transgredeix irònicament els models de referència. El factor decisiu que converteix els tòpics de gènere en material literàriament reciclable per a l'autor és, precisament, la seua condició de codificats. El codi, compartit pel lector, genera en aquest un horitzó d'expectatives que esdevé essencial perquè la paròdia pugua tenir efecte. Si Calders privilegia, d'entre els elements de la tradició cultural, els de tipus sobrenatural, no és perquè s'identifique amb la visió del món que porten aparellada, sinó perquè li permeten delimitar un espai de creació estrictament literari. Així, la literatura s'hi planteja com una interpretació que, en comptes d'utilitzar les eines del pensament i el mètode analític, inventa una imatge del món, de caràcter ficcional i autònom, a través de la qual hom intenta de comprendre'l. Per a Calders, la literatura s'erigeix en alternativa epistemològica al coneixement científic; ambdues forneixen una explicació del món mitjançant un llenguatge propi, però la literatura té l'avantatge d'operar amb uns mecanismes de creació lingüística autònoms, que funcionen, per ells mateixos, com una creació de realitat. El descrèdit de la ciència en l'univers caldersià queda sintetitzat, a *Ronda naval sota la boira*, amb una fórmula tan preciosa com corrosiva, quan l'oficial de rumb del Panoràmic la identifica amb una «múndia», és a dir, segons s'encarrega d'explicar el narrador, «un irrisori giny òptic destinat a contemplar figuracions dels món a través d'un vidre acolorit».

Els materials fantàstics heretats de la tradició i vulgaritzats pels mitjans de comunicació de masses, convertits en tòpics, s'esquematitzen i, desproveïts de la seua original polivalència semàntica, queden reduïts a pures fórmules linials dins un sistema de signes perfectament normativitzat. La literatura de Calders estableix un joc de tensions –una proposta original de sentit– entre la convenció assimilada de l'estereotip i la interrogació que sorgeix de la seua subversió.

### **Les paròdies caldersianes**

Els personatges caldersians tenen consciència de la distància que hi ha entre el seu univers i el dels gèneres de la tradició fantàstica. El protagonista de *La consciència, visitadora social*, per exemple, li dóna el nom d'«àngel» a l'aparició, encara que «s'adona que en cap història sobrenatural no se'l podria classificar així». En la literatura de Calders, el fantasma és considerat un «peculiar estat civil», perfectament reglamentat per l'aparell burocràtic oficial, que cal exercir amb naturalitat. En aquest nou ordre, narrat en contes com *Tot esperit*, l'única víctima de la por al fantasma és el fantasma mateix. Com bé resumeixen els inspectors, «la fantasmagoria d'ara ja no és com la d'abans».

Pere Calders transgredeix els motius literaris de referència mitjançant la subversió que deriva, entre altres procediments, d'acceptar, sense qüestionar-la, la lògica d'un sobrenatural estereotipat o de traslladar l'element fantàstic a un context incongruent, com ara el domèstic o el burocràtic. Així s'esdevé en la història del suposat vampir de *Vinc per donar fe*, amb els nens desinfectant amb alcohol l'estaca de fusta i l'acta, signada per testimonis, de l'exorcisme alliberador. La inversió completa dels codis apareix al final d'aquest conte, quan el narrador presenta com a veritat diàfana la que el lector identifica, sense cap mena de dubte, com a veritat literària i, per contra, acusa de fer literatura el periodista que investiga els fets, per negar l'existència del vampir. El lector rebutja sense vacil·lacions el relat d'un narrador que entén clarament com a no fiable: el que s'ha produït és un homicidi tan macabre com inconscient perquè la víctima, amb un simple desmai, ha rebut el fatal cop d'estaca que pretenia alliberar-la del maligne.

Les subversions paròdiques de Calders exigeixen, com és obvi, el model de comparació implícit amb el text o el gènere objecte de la transformació. En tots els

casos, és necessària la percepció de la relació paròdica per a establir plenament el sentit del text; però, en algunes ocasions, aquesta determinació resulta imprescindible perquè, més enllà de la reelaboració parcial o puntual del tòpic, funciona com una mena de negatiu del text caldersià. *O ell, o jo* n'és un bon exemple. Bastit a partir de relats de dobles, com ara, *William Wilson*, d'Edgar Allan Poe, la superposició caldersiana permet narrar la història per al·lusió, amb una enorme economia de mitjans. En el fantàstic clàssic, el procés a través del qual l'individu arriba al desig de desfer-se del doble hostile constitueix el nucli central de la narració; amb aquesta finalitat, el relat va escampant indicis, per a crear, progressivament, una atmosfera esfereïdora que explotarà en l'episodi final de la lluita desesperada per sobreviure que, contràriament a l'esperat, aboca fatalment a la mort. El relat fantàstic exigeix, per fer creïble el procés, uns determinats procediments d'enunciació i d'enunciat i una sintaxi narrativa que es basa en el caràcter irreversible de la lectura. Calders, per contra, elimina tots els ingredients que, en les fórmules tradicionals, tenen com a objectiu la motivació del relat. L'únic factor de motivació de la paròdia caldersiana és el model fantàstic de referència. La subversió del tòpic, present des de l'inici del conte, culmina en un final que en capgira el desenllaç habitual: de l'individu víctima del doble hem passat al doble com a víctima i a la possibilitat –vetada pel model– d'eliminar-lo, amb el beneplàcit de l'autoritat. La catàstrofe ha estat conjurada.

La distància transgressora que existeix entre les convencions canòniques i la reelaboració paròdica que en fa Calders hauria d'impedir qualsevol temptació d'etiquetar la literatura de l'autor com a literatura fantàstica, encara que aquesta precaució no sempre ha aconseguit imposar-se, amb la consegüent desvirtuació de la lectura.

La paròdia dels gèneres literaris relacionats amb el sobrenatural –el fantàstic, el meravellós, la ciència-ficció– constitueix el corpus més rellevant –i més visible– de les transformacions subversives caldersianes. Hi podem trobar, a més dels exemples ja mencionats, una galeria de fenòmens i personatges que inclouen fades malhumorades i impacients, sirenes de palangre, expedicions espacials preparades al jardí de la casa familiar, extraterrestres vestits amb faldilles escoceses i amb un cistell de maduixots penjat al braç, triangles de les Bermudes al rebedor de casa que fan desaparèixer parents i cobradors de la mútua, dimarts que es repeteixen tres dies seguits, retrats de

Dorian Gray de pobre o robots femenins que fan fora de casa el seu marit humà, entre molts altres.

La raó principal que converteix aquests models en objecte de paròdia, però, no és tant el factor «sobrenatural» com la seua condició d'estereotipats. Aquest és el motiu que explica que, en l'obra de l'autor, la pràctica paròdica s'exercite sobre altres codis literaris igualment identificables com a convencionals. Així, hi podem rastrejar diferents exemples de paròdia establerts en relació a altres gèneres literaris, cosa que ve a demostrar que el tret distintiu que caracteritza la literatura de Calders no són els tòpics de gènere, sinó la seua transgressió, és a dir, la paròdia. D'entre la varietat de casos possibles, destacarem les paròdies del relat policíac i de la narrativa de judicis, a tall de mostra. En *Mosques a millor vida*, l'inspector conclou, amb una clara denúncia del tòpic, que és culpable del crim «la persona que ha semblat més innocent durant tota la investigació», mentre que, qui se n'ha confessat autor, víctima de totes les sospites i amb totes les proves en contra, és exonerat de tota culpa per la policia. Una vegada més, la lògica que s'imposa també en aquest cas és estrictament ficcional perquè només ve avalada pels precedents literaris i cinematogràfics. En *Un crim*, la vista judicial no serveix per a demostrar la innocència d'un acusat-víctima ni per a demostrar la culpabilitat d'un assassí, com prescriuen les dues línies de desenvolupament argumental característiques del gènere, sinó per a absoldre el criminal, amb la qual cosa, la moralitat final pot concloure irònicament que «una conducta recta sempre té premi».

### **Altres formes de la ironia caldersiana**

Si la paròdia explica la mena de relació que l'obra de Pere Calders estableix amb la tradició literària, les altres modalitats de la ironia, igualment presents en els textos de l'escriptor, ens indiquen que, en conjunt, la poètica caldersiana és de filiació irònica. Les ironies textuais i les ironies metaficcional, a l'igual que la paròdia, comporten una intensa càrrega de desautomatització lingüística, amb constants crides d'atenció sobre l'artificiositat i l'arbitrarietat del llenguatge i dels codis culturals. El resultat imposa una perspectiva relativitzadora sobre el llenguatge, com a instrument d'aprehensió del món, i, en conseqüència, obliga a repensar-ne les funcions i el dota d'un sentit nou. En

aquesta línia cal entendre la més cèlebre de les definicions caldersianes sobre què és la literatura: «buscar altres noms a les coses per veure si es poden expressar amb una altra profunditat o una altra dimensió».

La narrativa metaficcional deixa en un segon terme la història per a girar l'atenció envers ella mateixa, per a posar de manifest, mitjançant diversos recursos i estratègies, la condició ficcional del text. Els procediments i convencions propis de la construcció literària que, en un pacte mimètic, resulten efectius per la seua transparència adopten ara una contundent visibilitat. *Ronda naval sota la boira* ofereix l'exemple més complex i més elaborat d'ironia metaficcional de tota la producció de Calders. No podia ser d'altra manera si tenim en compte que, alhora, aquesta novel·la, incompresa per la crítica coetània, té un marcat caràcter programàtic, amb una de les formulacions més detallades de la cosmovisió i de la poètica de l'escriptor. El narrador de la novel·la, en el seu paper d'editor del Diari d'Oleguer Sureda, excedeix de forma molt subratllada les atribucions que li són pròpies, segons les convencions novel·lístiques tradicionals, per a posar al mateix nivell de la història un metadiscurs intercalat, del qual ell n'és l'únic responsable. Aquest metadiscurs, en comptes de tenir un caràcter funcional o estructural, assoleix un protagonisme compartit amb els esdeveniments del naufragi del Panoràmic. D'altra banda, l'aparell paratextual de *Ronda naval sota la boira* juga un paper clau a l'hora d'establir la dimensió metaficcional de la novel·la. En els prefacis, en el postfaci, en els epígrafs i en les notes, les indicacions sobre les condicions de lectura, sobre l'artifici de l'escriptura i sobre les convencions del gènere esdevenen elements decisius en la conformació del pacte irònic proposat per l'autor.

Les ironies textuais, tant en la modalitat d'ironies verbals com en la d'ironies de situació, són també un tret distintiu de la literatura caldersiana. La varietat que es coneix amb el nom de lítote, caracteritzada per la impropietat del to que hom fa servir, clarament inadequat per a referir la mena de fets narrats, és d'ús recurrent per part dels narradors de Pere Calders<sup>6</sup>. Ho podem apreciar en multitud d'exemples, com ara, en el cobrador de *Ganes de buscar-se-la*, el qual, sense perdre l'educació i les bones maneres, i amb l'objectiu de no perdre el viatge, demana el permís de la senyora per a violar-la. O en la dama d'edat provectora de *Tot s'aprofita*, la qual, després de matar el

---

<sup>6</sup> BALLART, P., *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994, p. 333.



marit, en ven el cadàver, amb regateig inclòs, sense perdre la compostura ni l'aire d'anciana venerable i inofensiva en cap moment.

Si la lítote és una de les varietats de la ironia més característiques de la literatura de l'autor, no ho és menys aquella altra modalitat que consisteix a explotar els desajustaments entre l'expressió lingüística i allò que designa. En aquest sentit, es pot dir que Calders procedeix amb el llenguatge de la mateixa manera que, a través de la paròdia, ho fa amb la literatura. A través de la ironia, duu a terme una manipulació del llenguatge en qualsevol dels seus usos estereotipats, incloent-hi els literaris. Paraules, frases fetes i locucions lexicalitzades, desencaixades o descol·locades, prenen en mans de Calders un significat imprevist, bé pel retorn a la literalitat, bé per l'adquisició d'un sentit nou. Així, l'arrogant protagonista d'*Excés de pressió* explota (literalment) perquè «en la seva minsa estructura física no hi cabia tota la raó», el marquès cínic de *L'ètica a muntanya* dona llebre per gat a la pobra vídua o la *Via morta* ho és, paradoxalment, perquè «el tren l'ha aixafada poc».

La hipèrbole és un altre dels recursos de la figuració irònica que presenta un notable rendiment en l'obra de Calders. A *Encarrec de compromís*, per exemple, la funció d'autoritat atribuïda al pròleg d'un llibre en el nostre sistema cultural rep un tractament irònic mitjançant aquest procediment: un mestre de les lletres encarrega un llibre per al seu pròleg; la nova jerarquia entre el prefaci i l'obra quedarà convenientment subratllada per la disposició de la portada, que destacarà el protagonisme del pròleg, deixant el llibre en un lloc secundari.

La *reductio ad absurdum* i els narradors no fidedignes també es compten entre els procediments irònics habituals en Calders. En la primera, el personatge distorsiona l'argumentació amb què presenta els fets, com fa, posem per cas, el narrador de *Les parets i les barbes*: malgrat que interpreta el robatori en el qual ha participat com una expedició d'arqueologia urbana, nega explícitament el caràcter moralitzador de la història, no per aquest motiu, sinó per un altre de totalment absurd, perquè «comença en una taverna». És igualment absurda l'argumentació d'altres personatges, com l'assassí confès de *Qüestions de tràmit*, qui es nega a revelar a la policia la identitat de la seua víctima per discreció, perquè no vol comprometre la vida privada de cap persona «per molt que l'hagi matada».

Pel que fa a la ironia textual que afecta la credibilitat de l'emissor, el descrèdit del narrador-personatge caldersià funciona com a intermediació irònica entre el seu discurs i la interpretació que en fa el lector. En aquesta categoria, el primer cas que ens ve al cap als lectors de Calders és, segurament, el del narrador d'*Invasió subtil*, entestat a prendre per japonès un senyor, malgrat tenir totes les evidències en contra.

I encara podem assenyalar aquella altra mena d'ironia situacional que naix de la contradicció entre dos fets o dues accions de la història, incloent-hi, la desproporció o la manca de vinculació coherent entre causa i efecte. Aquest és el recurs emprat, per exemple, a *Els bons costums*, on el cavall remata, d'una forta guitza a la nuca, el genet que s'ha trencat una cama, «convençut que complia un deure pietós». La normalitat o anormalitat dels fets depèn molt de la perspectiva.

El segle que li va tocar viure a Pere Calders va estar marcat pel signe de la catàstrofe –si és que no ho estan tots. Guerres, dictadures i un llarg exili van ser els ingredients principals d'una important desfeta col·lectiva i d'un trajecte personal carregat de dificultats. L'escriptor, però, no va optar per oferir-ne un testimoni literari en clau dramàtica; va optar per la ironia com a mitjà per a escapar de la pesantor i de l'opacitat d'un món tràgic i grotesc, sense que això significués renunciar a la reflexió, sinó més aviat al contrari.

Carme Gregori Soldevila