

**Animalogia i ironia en el Realisme Màgic:
a propòsit de Pere Calders¹**

1 Els animals en la literatura

Els referents animals que desfilen per les pàgines d'un text – com així mateix els referents vegetals, els minerals o els humans – constitueixen una peça de l'entrellat semiòtic que el discurs literari basteix. Fa alguns anys, Vicent Escrivà (1979-1980) va dedicar un llarg treball a la significació que la tria d'uns o altres animals comportava en la història de la poesia valenciana, des del brau ausiasmarquià fins a l'animalogia exòtica i fins i tot onírica o màgica dels poetes dels setanta, passant per la quotidianitat domèstica del realisme social. En efecte: la simple menció d'un cert tipus d'espècimens zoològics és ja una opció representativa dins l'economia signfica del discurs: conills, rates, lleopards o hipogrifs són referents ben diferenciats que arrossegueuen connotacions particulars o que, si més no, limiten les valències de la combinatòria literària. Quan els animals no són només una menció fugissera sinó que s'insereixen en un relat com a actants – antropomorfitzats o no – el panorama es fa més complex, més elaborat. Fins al punt que aquestes irrupcions zoològiques poden assolir una funció clau en les coordenades discursives: poden determinar un to rasament realista, una representació de caire al·legòric o bé, com veurem, l'activació d'una temperatura sorpresiva que meni a la ironia romàntica o al realisme màgic.

Alguns dels contes de Pere Calders utilitzen animals com a personatges de la narració. Aquest recurs, aprofitat sovint en la història de les literatures, té antecedents molt significatius que serien ara prolixos d'enumerar i que corresponen principalment al gènere de l'apòleg o faula d'animals, des d'Esop o el *Llibre de les bèsties* de Lluïl fins a *La Fontaine*, a Samaniego o a la sàtira orwelliana d'*Animal farm*. Els procediments semàntics de caire al·legòric i la intenció didacticomoral en són trets característics. En efecte, es tracta d'il·lustrar alguna mena de veritat moral per mitjà d'una història on es realitza una projecció de les qualitats i els comportaments dels animals sobre l'àmbit humà. Pel que fa al procediment al·legòric, és clar que

¹ Aquest treball ha estat realitzat en el marc del projecte d'investigació de la Generalitat Valenciana GV3175/95.

aquesta projecció de significats des del domini animal cap a l'antroposfera recolza sovint en una sèrie de convencions de l'enciclopèdia cultural que associen certes espècies amb determinades característiques humanes, en termes de virtuts i vicis, tal com la paremiologia o els bestiaris ho palesen a bastament. Pel que fa a la intenció didacticomoral, es tracta també d'un tret essencial de la fauna, que encarna un principi de seny i de justícia, fins i tot quan el propòsit és obertament satíric: ni tan sols el modern i càustic apòleg d'*Animal farm* se'n surt d'aquesta regla.

Malgrat aquest caire convencionalitzat i la tendència al seny realista i a l'ensenyament moralitzant, la invitació a la reflexió a partir de la fauna, el seu caràcter al·legòric, ha servit sovint de punt d'encontre entre la meravella —allò que supera els límits racionals— i la raó mateixa.² Un cas clar és el de la utilització dels animals com a personatges per part d'un dels filòsofs més representatius del racionalisme modern: Voltaire. El distanciament que els referents animals del relat proporcionen per observar els humans, les seves lleis i els seus costums —cas del *Dialogue du chapon et la poularde* de Voltaire— és mostra de la inducció des de la comicitat cap a la reflexió sobre temes de caire més profund.

2 El realisme màgic com a rerefons estètic

En un grau o altre, aquests són precedents d'una mena de literatura que, en el segle XX, incorpora el món fantàstic o meravellós com un recurs més de l'anomenat «realisme màgic». Aquesta denominació, emprada per Bontempelli, entre d'altres, ens remet a una voluntat de subvertir l'estètica del realisme. Com se sap, el nom «realisme màgic» neix de la pintura que tendia a desfigurar els objectes i que va crear un corrent de tall postimpressionista. Aquest nom el donà el crític alemany Franz Roh en el seu llibre *Nach-Expressionismus (Magischer Realismus)*, i l'aprofità l'escriptor italià per definir una forma d'escriure en què la utilització d'allò aparentment inexplicable es converteix en un dels arguments per defensar una estètica avantguardista:

² Tavani (1996) inicia el seu lúcid article sobre Calders amb una referència a l'*exemplum* medieval (en les dues modalitats aristotèliques de fauna i paràbola) com a «vehicle d'una operació singular: la recuperació per a la racionalitat d'uns elements que provenen de l'irracional, o encara més simplement, de l'irreal» i que permetrà que un aspecte meravellós, revisat i domesticat pugui ser utilitzat «en clau simbólicoedificant» (pàgs. 145-146).

qualque volta anche ho affermato che è necessario vestire di magia le attuazioni e le interpretazioni artistiche che diamo delle cose: la poesia (Bontempelli 1932: 29).

Aquest segell, tanmateix, es continuà utilitzant per definir el mode d'escriure de molts dels autors latinoamericans que des dels anys quaranta fins als vuitanta es podrien emmarcar dins del que va ser anomenat *boom* d'aquella literatura (Anderson Imbert 1991: 11-23), entre els quals cal comptar també el mexicà Juan Rulfo, al qual Calders va admirar i va tractar personalment durant els seus anys d'exili.

Ja amb anterioritat, però, hi havia hagut escriptors d'aquesta procedència que havien emprat el recurs del meravellós. Alejo Carpentier va notar que hi havia, en el realisme màgic hispanoamericà —anomenat per ell «lo real maravilloso»—, un component d'origen europeu referit a esdeveniments sobrenaturals. El terme ha tingut tanta fortuna que, des de la perspectiva de la història de la literatura, se l'ha lligat a aquella particular manera de fer dels escriptors iberoamericans i s'ha deixat un tant de banda la consideració segons les perspectives europees originàries.

Tanmateix, els inicis contemporanis d'aquesta manera de fer literatura que s'ha allargat durant tot el segle que ara acaba, caldria fixar-los en una època de trencament amb la tradició de caire realista del segle passat. L'avantguarda italiana, en aquest sentit, ha de servir de punt de referència. Tant Massimo Bontempelli com Luigi Pirandello representen, en la literatura de principis del XX, un aire de renovació enfront de la literatura burgesa que els havia precedit. Aquest component literari que en principi s'havia plantejat narrar esdeveniments estranys va navegar contínuament en la frontera borrosa entre la presentació de la realitat i la de la meravella. Al capdavant, Todorov (1970) proposava considerar la categoria del fantàstic —que per a molts autors és un mer sinònim de meravellós— com el resultat d'una dialèctica entre ambdós pols. I cal dir que, en parlar precisament de Calders, Duran (1996: 133) considera aquesta categoria del fantàstic, en el sentit de Todorov, com un tret definitori de la narrativa caldersiana, amb una vacil·lació o lluita entre les explicacions racionals i les sobrenaturals.

Per parlar els animals, atribuir-los conductes humanes, és una forma d'incorporar el fantàstic o el meravellós al relat i, en conseqüència, una forma de sorprendre el lector. El grotesc i el meravellós, doncs, s'incorporen com a manera de fer habitual entre alguns d'aquests narradors que, reprenent la tendència romàntica per incloure aquesta mena de recursos, enllacen amb el món avantguardista de la seva època amb la intenció de trencar amb la tradició imperant suara esmentada.

Quei denutriti che a ogni vostro tentativo di respirare aria fresca vi rebuttano indietro e richiudono la finestra e vogliono obbligarvi a consumare all'infinito l'aria fetida della letteratura fine ottocento al grido de «attaccati alla tradizione» non sanno che tradizione è una cosa lontana e non prossima, non sanno che la loro è non tradizione italiana ma rimasticamento d'una decadenza europea, non sanno che quando il riallacciamento alla tradizione non si accontenta d'essere automatico ma vuol essere cosciente e riflesso, esso non può farsi agli sbocchi, ma alle fonti remote e auguste. (Bontempelli, 1932: 30).

Les paraules de Bontempelli remetien a aquest ideari de l'avantguarda italiana que cerca en els romàntics italians i alemanys una originalitat en la qual la màgia és un component important. Com hem dit, el trànsit per la frontera de la fantasia no és un tret exclusiu de la literatura del moment, sinó que cal remetre's a la importància dels contes d'aquest caire en l'època romàntica. Des dels contes d'autors com ara Poe fins a alguns textos del dinou espanyol (d'Espronceda o del Bécquer de les llegendes, per exemple), podem dir que el gust pel fantàstic en la narració romàntica és digne de ser tingut en compte.

Fins i tot la sorpresa que genera de vegades aquest component fantàstic – en el límit entre la racionalitat i la meravella de caire sobrenatural – pot arribar a relacionar-se amb una mena particular d'ironia. Això fa que comptem amb alguns precedents pel que fa a l'interès que suscita a l'hora d'estudiar recursos literaris que, com ara l'anomenada «ironia romàntica» (Ballart, 1994: 64–97), incideixen en la producció de la narrativa italiana dels anys vint.³

L'art de sorprendre el lector amb elements inesperats o insospitats, genera un sentit del grotesc que és, al seu torn, font d'humor. Convertir els animals en personatges de les narracions és, a més, un recurs comú a Bontempelli, Pirandello i Calders, encara que és ben cert que és cronològicament anterior en l'obra dels italians. Calders, en aquest sentit, no va negar mai la influència dels altres dos autors sobre la seva forma d'entendre la literatura. Entrevistes i aportacions teoricol·literàries així ho mostren.

³ El concepte d'ironia romàntica, no sempre definit amb suficient precisió, comporta una certa negativitat davant l'univers, una hipersensibilitat a un món indefectiblement grotesc enfront de l'estabilitzadora sàtira clàssica (Booth 1986: 135). Per a Ballart (1994), la ironia assoleix amb el Romanticisme un tarannà filosòfic i esdevé una eina de l'escepticisme respecte a la mimesi i de l'autoconsciència de l'escriptura: «A partir del romanticisme, el fenomen recobra su vena más genuina, paradójica y relativista, emergente desde el momento en que el artista se plantea las contradicciones inherentes a su actividad creadora» (p. 68).

Una d'aquestes aportacions teoricol·literàries que ara comentem va estar una mena de declaració de principis pel que fa a la seva obra. En un seguit d'articles recollits a la revista *Serra d'Or* i titulats «L'exploració d'il·les conegudes» (Calders 1966), manifestava la seva tendència a jugar amb totes les possibilitats de la imaginació. Enfront de l'estètica predominant en la narrativa catalana dels anys cinquanta i seixanta, reprenia el debat sobre el realisme tot recordant els moviments pendulars que caracteritzen la història i les literatures:

Vivim sota el signe d'una reacció contra la prolongada etapa d'un *realisme inventat*, que en la literatura del nostre país havia pres un to rural singular. Això de la realitat inventada, o de la realitat-ficció, és un fenomen de presència constant, un parany sempre a punt. Com que s'associa – no sé ben bé per què – el realisme amb la lletjor i la tristesa, a cada cicle de preocupació testimonial s'estableix la pugna de veure qui va més enllà i qui la diu més grossa. [...] A mi em sembla – i vagi com a divagació sense cap transcendència – que un dels aspectes apassionants de la literatura, com a repte a l'escriptor, és de buscar altres noms a les coses per veure si es poden expressar amb una altra profunditat o una altra dimensió. (Calders 1966: 623)

Entraríem, per tant, en el terreny de l'anàlisi d'un tema comú que s'explica tant per la recepció directa – no oblidem que Calders va traduir al català Bontempelli – com pel posicionament estètic imperant en una època concreta.

3 Animals parladors

La utilització dels animals com a personatges que desenvolupen activitats pròpies dels humans no deixa de ser una forma de sorprendre el lector, d'usar la ironia romàntica.

No podem oblidar l'observació de la raça humana, de les seves creences, dels seus costums i de les seves misèries, que, des del distanciament de faules com ara *El coloquio de los perros* cervantí o, millor encara, l'esmentat *Dialogue du chapon et la poularde*, projecta un profund sentit de l'humor.

La màgia és un mecanisme que possibilita la fauna i, per tant, sorprèn el receptor ancorat en el món real efectiu. Aquesta sorpresa és allò que ens fa somriure quan el narrador del conte «Els catalans pel món» de Calders troba un lloro que parla català. Però l'humor va més enllà i acreix la seva intensitat quan ens adonem que aquest animal és capaç de racionalitzar la parla i fer-la derivar cap a la conversa. Per arrodonir encara més la clau humorística veiem com l'autor atorga al lloro una altra qualitat humana sorpresiva, la capacitat per a la nostàlgia:

Per moltes que fossin les coses que ens separaven, hi havia l'idioma que ens unia, i teníem records comuns. Parlarem del mediterrani i de les nostres esperances de reveure'l, i l'endemà de bon matí, en marxar de Yakri, tenia el cor més tendre que el dia de l'arribada («Els catalans pel món», *Cròniques de la veritat oculta*, p. 140).

Es a dir, des de l'anècdota d'una au amb capacitat d'emetre sons imitativs dels humans – cosa versemblant i lligada amb la imatge que el lector té del món real efectiu: els lloros imiten sons –, el narrador ens arrossega hàbilment cap al terreny més fantàstic i a poc a poc ens presenta un animal nostàlgic i enyoradís. Ací, per tant, ens trobem amb un bon exemple en què la creació dels mons possibles per part de l'autor va superant les expectatives del lector. Aquest impacte progressiu sobre l'horitzó d'expectatives del receptor és una de les claus per entendre la funció humorística del procediment.

La mateixa tendència als mecanismes propis de l'apòleg es dona també en Pirandello. Un dels contes de *Novelle per un anno*, «La prova», ens relata com dos óssos entren a una església i demanen a una dona per la sagristia. El conte introdueix les reflexions del narrador a propòsit del caràcter poc freqüent del fet, però l'estranyesa del fenomen s'acreu quan un dels animals demana per Déu a l'escolà. La reacció d'aquest es produeix davant el fet que els óssos preguntin directament per Déu: «Com, Déu?». L'animal afegeix «Que no és a casa?», amb una demostració d'ingenuïtat que posa en funcionament uns altres mecanismes humorístics.

Es a dir, com en el conte de Calders l'element humorístic es troba precisament en aquesta sorpresa que va *in crescendo* a mesura que el lector segueix el relat. A més del fet insòlit i estrany de l'ós entrant en església hi ha l'acte *naïf* de preguntar per Déu i el retret que l'escolà fa a aquest precisament pel seu caràcter d'animal.

L'atribució de parla als animals és un recurs que es pot trobar en tots dos narradors sense que per això s'hagi de veure una relació directa entre ells, sinó més aviat una coincidència en els mecanismes emprats per impactar el lector, cosa molt sovintejada en el gènere, d'altra banda.

4 Els animals i el destí humà

Una altra de les vessants que té la utilització d'animals com a personatges és la importància d'allò aparentment insignificant. Al voltant d'aquest tema trobem alguns contes construïts en funció d'animals que, malgrat la seva petitesa o la seva poca aparença en l'ordre natural, són capaços – bé per la seva entitat o per la casualitat – de decidir sobre el destí humà. I cal assenyalar que casos d'efectes tràgics produïts per éssers aparentment

insignificants també es poden trobar en els contes de Pirandello: alguns on els animals provoquen una reacció causa-efecte són, per exemple, «La mosca» o «Vittoria de le formiche», on animals petits com ara la mosca o les formigues són indirectament els causants de tragèdies.

En el primer cas és una mosca que provoca la mort dels personatges transmetent-los una malaltia com el carboncle. En el segon cas el conte s'obre amb una reflexió sobre el fet que unes formigues tinguin la capacitat de trobar aliances per provocar una tragèdia:

Una cosa per sé forse ridicola ma, agli effetti, terribile: una casa invasa tutta dalle formiche. E questo pensiero folle: che il vento si fosse alleato con esse. Il vento con le formiche. (*Novelle per un anno*, «Vittoria de le formiche», p. 131)

Aquest inici presenta al lector una aliança ben poc explicable lògicament: la del vent i les formigues a fi de provocar un incendi. Serà al llarg de la narració com el lector arribarà a establir racionalment els lligams explicatius que el narrador havia omès: el propietari d'una casa volia cremar un formiguer i, a causa del vent, s'incendia tota. Aquesta és l'aliança que es plantejava sobtadorament a l'inici del conte.

Hi ha, a més, els contes en els quals la presència d'un animal o la seva intervenció canvia d'una manera transcendental la vida dels personatges. «La tartaruga» pirandelliana és la història d'un animaló per causa del qual el protagonista es veu forçat a triar entre la seva família i el queloni no desitjat per aquesta. La decisió comporta que el personatge, que opta per continuar amb la tortuga, sigui abandonat pels familiars i, en conseqüència s'alliberi de les cadenes conjugals i iniciï una etapa nova de la seva vida.

De semblant manera, en Calders, un gos desferma, en menjar-se una catifa, tota una revolució local. En efecte, «La revolta al terrat» mostra de nou com, a partir d'una anècdota concreta del comportament animal, poden produir-se canvis en el destí dels humans. Des d'aquesta perspectiva ens trobem amb un procediment ben diferent de la utilització d'animals antropomorfitzats en el marc de les faules tradicionals: ara es tracta, més aviat, d'introduir en escena uns éssers que, sense perdre les característiques irracionals que els són pròpies en el món real, són capaços de condicionar la vida humana. Així, la tortuga de Pirandello és un desencadenant de l'alliberament del personatge, malgrat que hauríem d'entendre que els lligams familiars no grats ja existien prèviament. De semblant manera ocorre amb el gos que és causa de la revolució dels habitants del terrat en el conte de Calders. El comportament de l'animal no ha servit d'altra cosa que d'espoleta que activa la situació d'un conflicte latent.

En aquesta línia de condicionament del comportament humà per part dels animals podríem citar un conte de Bontempelli titulat «Gallo» que narra com, arran de l'obsequi d'un gall i totes les expectatives gastronòmiques que genera aquest entre els components d'una família, es desvetlla el sentiment de pietat cap a l'animal condemnat a una mort segura. El conte s'acaba amb la desaparició misteriosa del gall, mentre la pau retorna a la llar familiar. Les reflexions sobre la condició humana a partir de capteniments zoològics ja es plantejava en els bestiars medievals. També en el segle XX els animals són motiu per a la reflexió sobre l'home, però les situacions que engeguen aquest mecanisme poden ser de caire grotesc.

Molt abans de l'existencialisme, el conte pirandellià «Sorte d'essere cavallo» lligava el paratext del títol amb el contingut del relat, centrat en la ignorància, per part del cavall, de la proximitat de la mort. La seva «sorb» estava lligada, segons el narrador, a la seva inconsciència: mancat de tota consciència anticipadora de la mort, l'animal és aliè al sentit – i al sentiment – tràgic de la vida humana.

5 Els límits de la lògica literària

Hem examinat suara els fenòmens de la parla dels animals i de la incidència d'aquests en el destí de les persones. A banda d'aquests dos aspectes – el primer dels quals s'insereix en la tradició antropomorfitzadora de la fauna o l'apòleg, mentre que el segon respecta les pautes del seny i de la versemblança –, hem d'afegir un nou aspecte: la capacitat de Calders per jugar, ambigüament, amb les fronteres de la lògica. En aquest sentit, ens trobaríem ben a prop del concepte todorovià de literatura fantàstica, que ha estat al·ludit adés.

Un dels contes més emblemàtics en aquest sentit és «Raspall», on un objecte pren atributs propis d'un animal – un gos – en la imaginació d'un infant. La sorpresa rau en el fet que, finalment, l'objecte acaba comportant-se com si fos un gos: foragita un lladre del domicili familiar.

Aquesta capacitat per transitar en un doble sentit pels límits de la lògica introdueix el joc de contrastos entre mons possibles. Si d'una banda els membres de la família on hi ha el nen que pren el raspall com a animal de companyia el deixen fer, tot sent conscients que allò és un objecte, el salt lògic es produeix quan el món possible creat en la ment de l'infant es projecta com a real en la narració; és a dir, en el moment en què, des de la vessant literària, s'ha d'admetre el comportament zoològic de l'objecte. Quan el raspall-gos defensa la propietat i actua amb les funcions pròpies de l'animal la família assumeix la nova situació.

Ens trobem, en aquest sentit, amb un dels jocs que l'escriptura de Calders ha practicat amb més assiduitat: el de la confrontació de la lògica i la literatura. *Cròniques de la veritat oculta* resulta ben representatiu de la trajectòria de l'autor en aquests aspectes. Alguns contes tendeixen a posar en contrast aquests dos mons i per a això Calders es val, entre altres elements accessoris, dels objectes i dels animals que van prenent atribucions que no els correspondrien des de l'òptica del versemblant.

Aquestes manifestacions són un dels trets més peculiars de l'obra de Calders. Les podem trobar en els inicis de la seva trajectòria com a escriptor. En *Primer arlequí*, per exemple, ja s'inclou un conte en què un gat actua com un aparell de ràdio: «La meua estada al centre de la terra». Si des de l'òptica del versemblant resulta sorpresiu que un gat faci aquestes funcions, en realitat allò que sobta els personatges és el retard amb què es produeix la retransmissió.

En altres contes, com ara en «La ciència i la mesura», la lògica es transgredeix – o es deixa en suspens – en un sentit diferent: en l'aspecte més estrictament lingüístic. Així, és només la utilització d'un mot inapropiat, no escaient per designar un tret humà, el que sorprèn el lector, en veure com els científics determinen el «pedigre» d'uns nens.

Aquest fenomen de transgressió d'unes restriccions selectives és ben conegut pels estudiosos de la metàfora i la ironia, i afegeix un ingredient de perplexitat a la reacció dels lectors. Aquesta habilitat caldersiana per obtenir el màxim rendiment humorístic a partir de la sola utilització d'un mot, per fer humor a partir de la polivalència d'una paraula concreta, ens porta a plantejar-nos, de nou, la formació literària de l'autor. En efecte: el gust per l'ambigüitat intencionada o la duplicitat paradoxal – la capacitat de jugar a l'amagatall amb el llenguatge – és una tendència que ja trobàvem en l'afició noucentista per la ironia.

El contacte, primer llibresc i més tard personal, amb Josep Carner, resulta, sens dubte, interessant per a l'estudi de la ironia caldersiana. Sovint s'ha assenyalat la lectura de *L'oreig entre les canyes* com un dels referents literaris de Calders. El mateix Calders es convertiria, amb el temps, en un dels coneixedors més experts de l'obra i de la vida de l'escriptor noucentista. No hem d'oblidar, a més, que Calders és autor d'una biografia de Carner.

Com se sap, en el si del *Novecentismo* italià, l'esperit de renovació avantguardista havia donat ben d'hora els seus fruits. D'aquest moviment italià emergeix la figura de Bontempelli, capdavanter dels noucentistes italians i de la revista que va animar el moviment. Al seu costat una allau d'avantguardistes, amb ideologies artístiques molt semblants, començaven a assolir la fama. És el cas dels Marinetti, Pirandello i alguns altres.

Doncs bé, és precisament a partir de l'eclosió *novecentista* a la resta d'Europa, a través de traduccions d'aquests narradors al català i de la seva presència a Barcelona, com podem entendre l'acostament de Calders a l'anomenat «realisme màgic» en aquesta etapa anterior a la seva peripècia mexicana, que li va facilitar uns altres contactes. El fet d'haver traduït Bontempelli ja és una raó per considerar Calders com un receptor sensible a l'influx d'aquest. Però això no ens ha de fer oblidar una altra font d'influència provinent de la mateixa àrea geogràfica i d'un posicionament estètic semblant: el del premi Nobel Luigi Pirandello.

6 La confluència de camins cap a la ironia

El gust per la ironia i la posició central que aquesta ocupa en la seva narrativa són fets que han de situar-se en un complex context literari. Des de la ironia dels noucentistes – i especialment la de Carner – passant per l'acceptació del concepte d'ironia romàntica tan aprofitat pels escriptors italians, en particular per Pirandello, arribaríem a veure en Calders tot un procés de sedimentació en les seves pròpies conviccions estètiques. A més, l'exili el va posar en contacte amb un bon nombre d'escriptors latinoamericans – Rulfo en primer lloc – que sovint s'han catalogat com a mestres del «realisme màgic».

L'art de sorprendre les expectatives del lector com a font de l'anomenada «ironia romàntica» presenta, en Calders, aquell caràcter concís i asèptic tan característic de tota la seva obra i que instaura una duplicitat de perspectiva, un to paradoxal, en l'escriptura sobre el món. Els animals i els objectes passen a formar part de les eines literàries per subvertir l'ordre lògic del món real.⁴ Un exemple força il·lustratiu de com s'interpol·la el referent real és el conte titulat «Prestidigitació d'altura», inclòs en *L'honor a la deriva*, on el mag que no troba el mocador es treu del barret un conill per mocar-se i fa tot un seguit d'observacions a propòsit de les diferències entre el teixit del mocador i la pell del conill pel que fa a aquesta utilitat.

La delectança en la subversió de la lògica s'observa ja en els seus primers llibres. La fantasmagoria, els animals amb propietats tan inèdites com les d'aquell gat-ràdio de «La meva estada al centre de la terra» del *Primer arlequí*,

palesen un cert regust pirandellià. I més clarament encara el trencament de la convenció narratològica que es produeix quan, en *La glòria del doctor Larén* – de títol amfibològic – el protagonista assumeix el paper del narrador per esmenar la plana a «l'autor», amb un procediment que té continuïtat en *Ronda naval sota la boira* i que és un factor central del que Aulet (1997) qualifica de «lògica de l'insòlit».

També, en la línia que marca el tractat de Pirandello sobre l'humorisme, aquest convida manta volta a la reflexió, més enllà de la comicitat provocadora del riure. En el marc d'aquesta concepció de l'humor i de la funció paradoxal de la ironia, la transcendència dels animals insignificants o la utilització ocasional dels recursos de l'apòleg són altres dels punts de connexió entre tots dos autors. A més, Camps (1996-97), tot i no ser partidària de reconèixer influències en autors catalans, ofereix dades precises sobre traduccions de textos pirandellians al català i a l'espanyol, sobre representacions d'obres teatrals seves, i fins i tot documenta el contacte de l'autor amb Barcelona.

D'altra banda, hi ha la tendència molt generalitzada en la crítica catalana a atribuir a Bontempelli una influència més notable que la de Pirandello en l'obra de Calders. O bé a fer-ne, de Bontempelli, el principal punt de referència de la fantasia caldersiana (Gregori 1993). I, certament, hom pot constatar que els plantejaments teòrics del líder de la revista *Novecento* coincideixen en bona mesura amb els del nostre autor. Així, una antologia com ara *L'avventura novecentista* mostra tot un ideari lligat a l'avantguardisme italià que anirà marcant les distàncies respecte a determinades postures polítiques de la conjuntura italiana, mentre que els vincles de Pirandello amb el feixisme varen continuar fins a la seva mort i varen fixar un perfil polític estereotipat de l'autor.

En el cas de Bontempelli, el seu distanciament del feixisme coincideix cronològicament, si fa no fa, amb les traduccions caldersianes de textos seus.⁵ Aquesta evolució política de l'autor italià i les traduccions esmentades explicarien, des del punt de vista historioliterari, la tendència a vincular Calders més a Bontempelli que no pas a Pirandello. I fins i tot el fet que el mateix Calders no es reconegui tant en un autor l'ideari polític del qual refusava. Són peatges que la història fa pagar sovint als processos de recepció literària.

⁴ Alguns crítics, com ara Tavani (1996) o Campillo (1996) han assenyalat també el paper d'algunes referències animalògiques en diversos textos de Calders. A més, l'autor també utilitza els animals per il·lustrar un bon nombre d'escrits no ficticis en els quals són motiu d'exemple o paràbola i sovint com a procediment ironitzador. Veieu, si no, alguns articles recollits a *Mesures, alarmes i prodigis*, com ara «Bestiari», «Cura de cavall», «Els nostres germans irracionals», «Les microvaques» o «Alarma permanent».

⁵ Calders va traduir, als anys trenta, contes de Bontempelli que es van publicar sota el títol *La dona dels meus somnis* a l'editorial de Josep Janés dins de la col·lecció «Quaderns literaris», on també va aparèixer *Primer arlequí*. Vid., així mateix, Pons (1998).

Tanmateix, una lectura atenta dels contes dels tres escriptors, permet percebre que les situacions, els temes i la forma de tractar determinats esdeveniments a partir de l'absurd són molt més comuns entre Pirandello i Calders que no pas entre Bontempelli i aquest. El tema del doble, tan repetit en Pirandello i Calders, seria un exemple ben il·lustratiu, que caldria afegir als adés esmentats del diàleg entre autor i personatge o de la funció dels animals en la construcció d'una perspectiva irònica de fons.

Sigui com sigui, sembla poc discutible que aquesta connexió italiana – que, en part, podria haver estat filtrada per un importador de corrents del país de l'art com és Tomàs Garcés, amb qui Calders va coincidir a *La publicitat* (Pons, 1998) – va contribuir amb força a afaiçonar la versió caldersiana del realisme màgic. I fins i tot una certa difusió d'aquesta concepció de la narrativa fantàstica – que va confluïr més tard amb un corrent principal del relat latinoamericà – en un segment de la literatura catalana recent. Ara caldria esbrinar els mecanismes a través dels quals es va fer efectiu aquest fenomen de recepció que, intuïtivament, ens sembla evident i fecund.⁶

Pel que fa a Calders, la seva manera de fer literatura va tenir poca acceptació en uns moments en què els paràmetres estètics es decantaven per la necessitat de reflectir la realitat social. Però no cal oblidar que, simultàniament a la moda realista – i des de ben abans –, s'estava escrivint, en altres latituds, una mena de literatura que donava continuïtat a les avantguardes i que en el cas del nostre autor, a causa del seu exili mexicà, no va ser interrompuda pel conflicte armat. O, si es prefereix, pels dos conflictes armats – l'espanyol i el mundial – dels quals el context latinoamericà romangué en bona mesura al marge i que tant varen condicionar la literatura europea durant dècades. En aquest sentit, la fantasia caldersiana ofereix a l'historiador de la literatura catalana de postguerra l'atractiu de ser una rara flor, tan isolada en el context català com ho va ser en l'espanyol l'*Alfanbui* de Sánchez Ferlosio o una bona part de l'obra de Cunqueiro, que s'ha volgut connectar directament amb el realisme màgic ultra els seus vincles amb els relats populars meravellosos de la tradició gallega (Vázquez Cuesta, 1981; Rodríguez Fer, 1989).

Com hem vist, la ironia ocupa un lloc cabdal en la visió paradoxal del món pròpia de la literatura fantàstica, tal com el realisme màgic l'encarna des

⁶ Caldria, a més, observar amb deteniment alguns autors ben significatius, com ara Perucho, que excel·leixen en aquesta tendència – i a més amb un aprofitament considerable de l'animalogia – però que segurament han d'explicar-se per la confluència d'altres fonts molt diverses.

dels seus precedents italians, i fins i tot des de la irrupció de l'anomenada ironia romàntica. Les referències zoològiques, tan reiterades en l'obra de Calders, són un dels recursos que faciliten l'adopció del punt de vista doble de la ironia o de l'humor filosòfic per contrarestar aquell «empatx de transcendència» del qual el nostre autor en propiciava la desintoxicació. I la ironia, tot desorientant la percepció assenyada i impregnant l'encarnadura del text, instal·la el lector en una nova dimensió i en un nou límit. I això tant en el relat com en l'escriptura més aparentment funcional d'una pàgina assagística. Vegeu, si no, aquest exemple que ens salta com la llebre en la pàgina 161 de *Mesures, alarmes i prodigis*.

No ens costaria gaire de tèmper que aviat ni tan sols podrem tenir cocodrils a casa, amb la tranquil·litat necessària per pujar-los de manera que no desentonin.

7 Bibliografia

- Anderson Imbert, Enrique (1991): *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas: Monteávila.
- Aulet, Jaume (1997): «Pere Calders i la seva faceta de novel·lista (a propòsit de *La Glòria del doctor Larén* i *Ronda naval sota la boira*)», dins: Rosa Cabré (ed.): *Pere Calders o la passió de contar*, Barcelona: Eumo/ Universitat de Barcelona, pàgs. 67–84.
- Ballart, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Bontempelli, Massimo (1932): «Limiti de la magia», dins: *L'avventura novecentista*, Firenze: Valecchi, 1974, pàgs. 28–30.
- Booth, Wayne C. (1986): *Retórica de la ironía*, Madrid: Taurus
- Calders, Pere (1966): «L'exploració d'illes conegudes», *Serra d'Or*, VIII, juliol-desembre de 1966, pàgs. 558–559, 623, 694, 798, 872 i 958.
- Calders, Pere (1979): *Cròniques de la veritat oculta*, Barcelona: Eds. 62/ La Caixa.
- Calders, Pere (1991): *Josep Carner*, Barcelona: L'Aixernador (Primera edició 1964).
- Calders, Pere (1994): *Mesures, alarmes i prodigis*, Barcelona: Edicions 62.
- Campillo, Maria (1996): «La mirada de Pere Calders», dins: M. Casacuberta i M. Gustà (eds.), *De Russiñol a Monzó: Humor i literatura*, Barcelona: P.A.M., pàgs. 107–120
- Camps, Assumpta (1996-1997): «Luigi Pirandello en Cataluña: la razón de una incomprensión», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, V, pàgs. 29-39.

- Duran, Manuel (1996): «Humor, seny, ironia i fantasia en Pere Calders», *Catalan Review*, X, N° 1 i 2, pàgs. 127-140.
- Escrivà, Vicent (1979-80): «Del brau d'Ausiàs March a l'animalogia poètica valenciana actual», *Cairèll*, 1 (38-42), 2 (47-54), 3 (48-59), 4 (42-52) i 5 (41-46).
- Gregori, Carme (1993): «Bontempelli i Calders: imaginació, fantasia i realitat», *Miscel·lània homenatge a Enrique García Díez*, València: Universitat de València, pàgs.141-145.
- Melcion, Joan (1997): «La redescoberta de Pere Calders a finals dels setanta», dins: R. Cabré (ed.), *Pere Calders o la passió de contar*, Vic: Eumo/ Universitat de Barcelona, pàgs. 7-17.
- Pirandello, Luigi (1994): *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti.
- Pons, Agustí (1998): *Pere Calders, veritat oculta*, Barcelona: Edicions 62, p. 79.
- Rodríguez Fer, Claudio (1989): «Cunqueiro na tradición europea», *Grial*, 101, pàgs. 47-57.
- Tavani, Giuseppe (1996): «Les raons de la paradoxa», dins: Rosa Cabré (ed.), *Pere Calders o la passió de contar*, Barcelona: Eumo ed./ Universitat de Barcelona, pàgs.145-152.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.
- Vázquez Cuesta, Pilar (1981): «Álvaro Cunqueiro precursor do 'realismo mágico'», *Coloquio / Letras* LXVII, Lisboa, pàgs. 72-75.