Guia de lectura

*Cròniques de la veritat oculta*,

de Pere Calders

a càrrec de Pep Paré

**1 CONTEXTUALITZACIÓ**

**1.1 El periple de la formació personal i literària**

A hores d’ara, ja no és cap notícia que Pere Calders (1912-1994) és un dels prosistes

més llegits i celebrats del segle XX. Els seus inicis, però, van lligats a la feina que feia

com a il·lustrador a publicacions periòdiques dels anys vint. Aquesta dedicació inicial

al dibuix ja ens mostra la inclinació de Calders per una concepció de la realitat sintètica,

humorística i caricaturesca. Tant és així que ell mateix considerava el seu primer

conte, «El primer arlequí», concebut quan tot just tenia catorze anys, més com un dibuix

que no pas com una narració.

Durant el primer període de formació, a cavall entre la il·lustració i l’escriptura, Pere Calders

s’amara de l’imaginari popular rural de Polinyà, on passa una part de la seva infantesa,

i de la llengua amb què s’educa a l’escola Mossèn Cinto, a Barcelona. No

podem desatendre el pes del seu pas per la Llotja i el primer contacte amb els moviments

renovadors en l’àmbit plàstic. L’ambient familiar també és important per entendre el gust per la llengua que sempre acompanya la seva obra: la mare, Teresa Rusiñol, és qui primer li traspassa el món imaginatiu de la rondallística; i el pare, Vicenç Calders, el mena al gust per la cultura, en general, i al món de les arts gràfiques, en particular. El contacte familiar i el seu llegat no s’estronca ni amb el tall de la Guerra Civil i de l’exili a Mèxic.

La ductilitat de la narrativa caldersiana es comença a construir amb l’heterogeneïtat

de la seva formació: l’aprenentatge durant els anys que estudia a l’Escola de Belles

Arts de Barcelona, no només li ofereix una nova visió de la realitat, amb una nova sintaxi,

sinó que tampoc no l’aparta dels seus interessos literaris. En treballar amb tècniques

diferents i estar obligat a representar el real des de diverses òptiques, Calders

relativitza aquesta mateixa realitat i els dogmes que l’envolten, i assoleix una posició diguem-

ne crítica i distanciadora. En tot cas, als seus vint anys, el món del periodisme li

permet entrar en una infraestructura editorial −les publicacions El Diari Mercantil i Avui.

Diari de Catalunya− que, juntament amb l’ajut de Josep Janés i Olivé, esdevindrà essencial

per veure publicada la seva primera obra, El primer arlequí (1936).

L’esclat de la guerra suposa, és clar, un trencament existencial per a Pere Calders. El

1937, s’allista com a voluntari a l’exèrcit republicà i va a parar al front de Terol. Amb

tot, és durant aquests anys que veu publicada la novel·la La Glòria del doctor Larén

(1936); i també el llibre de cròniques sobre la seva experiència al front de Terol, Unitats

de xoc (1938). Paradoxalment, en un moment de crisi col·lectiva i de sotrac personal,

Calders concep i acaba la novel·la Gaeli i l’home déu (1937) i el recull de contes

L’any de la meva gràcia (1938). Enmig de l’ensulsiada, que sotmet el país a una condició

de resistència cultural de la qual l’exili en serà el paradigma, Calders mostra una

gran energia creadora tant en el camp de l’escriptura literària com en el de l’escriptura

periodística. En aquesta situació col·lectiva d’ensorrament dels ideals d’harmonia cultural,

el nostre autor desenvolupa un particular punt de vista en la captació de la realitat:

se’n distancia per obra i gràcia de l’humorisme, que emergeix quan en el món real

i quotidià irrompen alguns esdeveniments absurds, il·lògics o fantàstics. Aquest món

alternatiu que entra en escena en el «real» narratiu serà una via d’escapada de la realitat

imperfecta. El món dels ninots periodístics ara es perfà en un estil que potencia

els personatges caricaturescos en el món de la literatura. La realitat, però, era prou

cantelluda: Calders va anar a parar al camp de concentració de Prats de Molló; l’evasió

d’aquest reducte de tristesa moral el portà a França com a marxapeu del seu exili

a Mèxic, que va durar vint-i-tres anys. A Catalunya deixava la dona i un fill. L’exuberància

literària dels anys anteriors ara es converteix en un silenci editorial que durarà

quinze anys. Però el seu obrador d’escriptor no s’asseca i el nostre autor continua escrivint

com a procediment de connexió amb una idea clara de cultura que civilitzi la barbàrie. Això vol dir que exerceix com a escriptor-col·laborador de les publicacions de

l’exili. A Mèxic reconstrueix la seva vida personal al costat de Rosa Artís, germana de

l’escriptor Avel·lí Artís Gener «Tisner», amb qui té tres fills.

L’exili, com en el cas d’altres escriptors del moment, suposa una prova de foc en tots

els sentits, amb un fort component de resistència cultural i personal. Aquests escriptors

creen nuclis de comunicació que els permeti l’existència com a col·lectiu identificador

fora dels límits del propi país, sota el jou de la dictadura franquista. A Mèxic,

Calders troba en Josep Carner un punt de referència fonamental. En aquest context i

enmig de les prosaiques feines de subsistència, Calders no abandona l’escriptura, i és

així que gesta el recull de contes que ens ocupa, Cròniques de la veritat oculta (1955),

que va rebre el premi Víctor Català de 1954. Aquesta publicació i la gran acceptació

que va rebre per part de la crítica −especialment l’atenció que li dedica Joan Triadú−

situen l’autor en el marc principal, tot i que exigu pels efectes de la dictadura, de la cultura

catalana. El context cultural i històric en què es publica aquest recull és clau i, alhora,

indici de la seva significació singular; com també ho és el fet que, en la seva

concepció, Calders enllaça els procediments creatius que usava en els primers textos,

de just abans de la guerra, i els dels anys cinquanta. En aquest periple creatiu trobem

obres com la Ronda naval sota la boira (1966), escrita entre 1954 i 1955; La ciutat cansada,

novel·la inacabada que restarà inèdita fins a 2008; Gent de l’alta vall (1957) i

Demà, a les tres de la matinada (1959). Sigui com sigui, enmig d’aquesta rastellera de

lletra, Cròniques de la veritat oculta ocupa un lloc preeminent també si la contemplem

des del desplegament dels recursos literaris interns: el paper que hi tenen l’humorisme

relativitzador i la irrupció de la fantasia com a element detonador de la realitat quotidiana

suposa una nova manera de narrar en el context català.

El retorn de Pere Calders a Catalunya es produeix l’any 1962, amb una recepció irregular

de l’obra que porta escrita. De fet, l’any 1964 publica L’ombra de l’atzavara, que

havia rebut el premi Sant Jordi, i després la Ronda naval sota la boira (1966). Ja és,

doncs, un autor consolidat, però no aconsegueix una recepció unànime. El 1967 edita

Aquí descansa Nevares, que reprèn alguns aspectes de la seva obra inicial. El context

literari, força condicionat per l’anomenat «realisme històric», no afavoreix la comprensió

de les seves estratègies «evasionistes». El país no té encara unes infraestructures

culturals prou potents per permetre-li desenvolupar la seva gran traça com a articulista,

i l’imperatiu del compromís ideològic amb la realitat «del carrer» no facilita que la seva

obra sigui totalment compresa. És per aquest motiu que caldrà esperar fins als anys setanta

per tal que Pere Calders vegi reconeguda la seva significació literària. El 1978 és

l’any en què apareix Invasió subtil i altres contes (Premi Lletra d'Or i Premi de la Crítica

Serra d'Or el 1979) i en què es representa el cèlebre espectacle de Dagoll Dagom

Antaviana. Per una banda, a Invasió subtil... apareixen nous contes inèdits i, per altra

banda, l’obra de teatre dóna a conèixer Calders al gran públic (molts dels quadres escènics

d’Antaviana provenen del món de les Cròniques de la veritat oculta). Pere Calders,

ara, ja és un autor amb una divulgació prou completa i valorat per la seva originalitat. En aquest context s’emmarca la publicació dels següents volums: Tot s’aprofita (1983), De teves a meves (1984), Gaeli i l’home déu (1986) −obra dels anystrenta−, Un estrany jardí (1985) i L’honor a la deriva (1992). Pere Calders mor el 1994 reconegut com a escriptor imprescindible per a una literatura que aspira a formar part de la galeria cultural europea contemporània. La seva obra ha estat traduïda a nombroses llengües.

La construcció d’un autor com a tal sempre és complexa, però en el cas de Pere Calders

ho és especialment per una sèrie de desajustaments històrics i literaris. Els atzars

personals es nuen amb les desgràcies col·lectives i amb una difícil incardinació del seu

sentit de l’humor en un país subjugat per una visió tràgica de l’univers. Finalment, però,

la qualitat de la seva obra ha esdevingut un llegat insubstituïble.

**1.2 El context cultural de l’escriptura caldersiana**

Joan Melcion té la perspicàcia de relacionar la data de naixement de Pere Calders

amb l’enfonsament del Titànic. La coincidència no és anecdòtica. Anem a pams: després

de les convulsions polítiques que sotraguen el vell continent durant el segle XIX i

de les col·lisions ideològiques que, en aquest mateix segle, es produeixen en el context

català, el segle XX s’enceta amb la construcció d’un imaginari que exclou la barbàrie.

Una acceptable estabilitat econòmica i social, juntament amb la presència d’una escala

social ben definida, promou els ideals de la cultura burgesa. Aquesta cultura burgesa

que domina Europa i, per tant, Catalunya també ha construït una determinada idea de

racionalitat: la natura irracional del col·lectiu humà ha estat dominada pel seny ordenador

de la raó. La cultura en un sentit clàssic impera i exhibeix els seus valors ideològics

i estètics amb una certa fastuositat. Però aquest castell de focs estètics no només

es fa malbé per l’enfonsament simbòlic del Titànic, sinó per l’esclat de la Primera Guerra

Mundial: el retaule de valors que inclou l’equilibri racional de les emocions, l’estructuració

estètica com a preceptiva literària fonamentada en la racionalitat, la cultura

com a valor jeràrquicament superior a la natura, entre altres, es trenca en mil bocins i

apareix una mirada diversa i contradictòria de la realitat. Tots els «ismes» consegüents

(futurisme, dadaisme, surrealisme, cubisme...) representen noves maneres torpedejar

la cultura burgesa i la seva representació artística de la realitat circumdant. No cal dir

que les batusses socials de l’anarcosindicalisme dels anys noranta del segle XIX tornen

a emergir, en un format més civilitzat, tanmateix. Europa és sacsejada per la revolució

soviètica i l’emergència del feixisme, i les noves descobertes en el camp de la ciència

i de la tecnologia subverteixen els «vells» puntals de la civilització del vell continent. A

partir d’aquest moment, la realitat i la cultura són concebudes i representades des de

nous prismes. D’una manera similar al que succeí amb el canvi romàntic de final del

segle XVIII, s’esfondra l’estabilitat en la concepció del món i emergeixen els dubtes sobre

la percepció de la realitat i sobre el sentit de l’existència humana en el món contemporani.

Ara se subratlla la importància del món preconscient com a recurs artístic per

arribar a l’essència del jo. El món irracional de l’home-infant, que encara no s’ha estructurat

com a ens racional, pren protagonisme en múltiples formes, i la realitat ja no

es pot representar pictòricament des d’un únic i dogmàtic punt de vista, ben altrament

s’intenta plasmar en un llenç bidimensional la tridimensionalitat de la realitat; el grotesc

torna a escena i es descompon l’harmonia clàssica de la bellesa; l’absurd com a element

director del destí humà tinta progressivament el món del teatre; la velocitat inorgànica

dels futurismes dinamita la visió estaticista del món burgès; la desconfiança en

el món visible fomenta la descomposició del real i estimula la presència del fantàstic.

Aquests són, entre altres, els nous codis que actuen com a context estètic de la producció

literària europea dels anys vint i trenta. No cal dir que el món, a mesura que es

desconstrueix, s’eixampla i emergeix la necessitat d’una nova representació simbòlica

i psicològica de l’ésser humà i del seu entorn. És clar que la necessitat de profunditat

psicològica en la narrativa europea té el nom propi de James Joyce, i que Franz Kafka

obre les portes de la simbologia existencial i de la càrrega ideològica contra la idea de

l’Europa burgesa i productiva. Pirandello aireja el panorama teatral amb personatges literaris

que disposen de vida pròpia i neguen el poder diví de l’autor. No cal dir que

l’obra de Massimo Bottempelli, paradigma del moviment italià anomenat Novecento i

una influència més pròxima per a Calders, obre el camí a la «realitat màgica» no com

a evasió del món real, sinó com a sistema d’exploració de la dimensió oculta i màgica

inclosa en el món tangible. Novament la realitat s’enriqueix i la literatura canvia les estratègies

de representació. Aquest és, a grans trets, el canemàs estètic que conviu amb

un Calders que no podem posar sota l’estela concreta de cap moviment d’avantguarda

europeu o català, però que, tanmateix, s’alimenta d’aquest nou imaginari. I, justament,

la forma particular amb què Calders digereix aquests elements contextuals és una de

les seves gràcies literàries.

Tot i que el mapa literari europeu actua sobre l’imaginari caldersià, no podem desatendre

el bagatge que té més proper, el bagatge estrictament català. En efecte, hem vist

la importància que va tenir en la seva formació la vinculació amb la llengua i l’imaginari

del seu país. És per això que el seu domini de la llengua també s’explica pel substrat

cultural construït pel noucentisme. Certament, aquest moviment no combrega

amb la descomposició estètica de què parlàvem suara, més aviat al contrari; però

aporta una infraestructura i uns autors que seran fonamentals per a Calders. D’entrada,

Josep Caner, amb qui l’unirà una relació significativa, li ofereix un model de llengua i

un humorisme del qual Calders aprèn prou. Carner afua i reelabora les fórmules del

costumisme i aporta un sentit de l’humor a la literatura catalana que li permeten, fins

i tot, posar-se en contacte amb el Grup de Sabadell, i amb Francesc Trabal com a emblema

màxim. Això vol dir que «el príncep dels poetes» legitima l’humor com a recurs

literari en un moment en què no hi havia gaire tendència a fer-ho. És clar que l’humorisme

caldersià té una altra orientació no tan culturalista i circumspecte; és un humor

amb una major càrrega epistemològica, malgrat que els elements que utilitza sempre

provenen de la realitat quotidiana observada. Quan Calders fa referència a Joaquim

Ruyra, també podem veure el tribut a una tradició literària de la qual es prenen les virtuts,

però amb la qual no es combrega completament. El món popular reflectit per

Ruyra, amb tot el subsòl lingüístic, serveix a Calders per afinar la percepció del real i

per esmolar l’eina bàsica de l’escriptor, la llengua.

Les referències culturals i literàries amb què pot jugar Calders en àmbit català també

són, doncs, múltiples i diverses. En aquest sentit, cal remarcar el seu contacte amb els

integrants del Grup de Sabadell, Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols. De fet,

aquest grup és el que més s’acosta a les propostes europees d’avantguarda pels seus

exercicis de descomposició de la novel·la realista clàssica, pels seus happenings literaris,

per la seva desmitificació dels grans tòpics de l’«intel·lectual» burgès. La trapelleria

del grup, avalada en certa mesura per Carner, és present d’alguna manera en

l’obra i els actes de Pere Calders. En efecte, el «joc» amb la subversió del «sentit

comú», tot i que amb estratègies diferents, és perceptible tant en aquests escriptors

com en Calders. Un tret recurrent en tot aquest mostrari d’autors i d’escoles, europees

i catalanes, és l’interès per treballar les escletxes il·lògiques que esquerden el món

lògic. De la col·lisió d’aquests dos mons i del sentit de l’humor amb què es presenta,

en surt un dels elements claus de la manera de fer de Calders. Però, en el seu cas, no

hi ha una voluntat de transcendència o de preceptiva constructora d’un nou moviment

estètic, i és justament això el que evita que Pere Calders quedi engolit en cap club literari

o que faci derives ideològiques com les que van fer els surrealistes vers el comunisme,

o els futuristes vers el feixisme. Calders actua com a franctirador en un món

calidoscopi i pren el que més li convé per a construir una poètica narrativa sense fer

gaire fressa. Aquesta manera de fer connota una gran intel·ligència i una gens menyspreable

personalitat.

**2 ANÀLISI TEMÀTICA I ESTRUCTURAL**

Cròniques de la veritat oculta és un aplec de narracions escrites principalment durant

els anys quaranta i cinquanta, en el context de l’exili mexicà. El llibre està estructurat

en tres parts ben diferenciades: «La imprevista certesa», amb dotze narracions d’una

certa extensió; «Ver, però inexplicable», igualment amb dotze narracions molt breus, tret

d’«Una curiositat americana»; i «L’escenari desconcertant», amb set narracions d’extensió

diversa. El que crida, en primer terme, l’atenció del lector és el títol del llibre i els

de les parts. Primerament, el títol subratlla la voluntat de reportar uns fets passats amb

el repicó verídic que el mot periodístic «crònica» aporta al nucli del sintagma nominal.

És a dir, l’autor refereix uns fets passats que han de tenir incidència en algun aspecte

de l’actualitat i que han de suscitar credibilitat. Això mateix ja és un exercici d’ironia fina

per part de l’autor: Calders sap perfectament que farà ús de l’element fantàstic, oníric

o il·lògic en la construcció de la seva «realitat», però, malgrat tot, manté el substantiu

«crònica». En això ja podem observar que el títol ens mostra el camí per interpretar el

volum: la realitat referida imposa una suspensió de la credibilitat per part del lector a

l’hora de digerir i codificar simbòlicament i conceptualment la colla d’elements que

subverteixen l’ordre lògic del món real. Això vol dir que l’autor, de bon primer, proposa

un debat sobre la realitat mateixa i el seu sentit. I sobre la veritat d’aquesta realitat. La

veritat associada a la idea de sentit comú estabilitzador és dinamitada en afirmar que

existeix una «realitat oculta».

Aquest doble fons de la realitat es relacionarà amb l’absurd, el desig i l’irracional. Calders

ens proposa descobrir un món alternatiu i relativitzar el concepte mateix de realitat.

No és estrany, doncs, que en els títols de les dues primeres parts apareguin

conceptes associats a la idea de veritat: «certesa» i «ver». En efecte, l’entrada en

aquesta nova dimensió del «real» es fa per la porta de l’imprevist: «La imprevista certesa

». El primer bloc ens obliga, des del títol mateix, a observar que l’autor constata i

evidencia que la realitat racional és superada per algun fet que trasbalsa l’ordre de les

coses. I un cop entrats en aquesta cambra de miralls imaginaris i simbòlics, Calders

talla les ales a la lògica i apunta que aquest submón és «inexplicable». No es tractarà

de desentranyar, en el curs de la lectura del llibre, les raons dels elements «màgics»,

sinó la seva significació semàntica per a l’ésser humà. Aquest és el codi i el joc que l’autor

ens proposa. L’exegesi sobre la vàlua de les percepcions del real és l’autèntic tema

que unifica tots els contes i el que ens permet admirar la finesa conceptual del narrador.

2.1 El món abans de la irrupció subversiva de la imaginació

Un bon narrador que parteixi d’aquesta dicotomia entre realitat i imaginació, per dir-ho

d’alguna manera, ha de ser un mestre del ritardando. Això vol dir que l’eclosió de l’atzar,

de l’absurd, del desig, del somni, de la fantasia, de l’irracional en definitiva, serà

proporcional a la construcció del marc de normalitat racional i del món quotidià regit

pel sentit comú. Per aquesta raó, la majoria de contes, si no tots, s’entesten en pintar

un món harmònic amb els valors ordenats i productius de la mentalitat burgesa. Aquest

ordre que el caos esberlarà suposa un estat de felicitat en els narradors que expliquen

en primera persona la seva experiència i en els protagonistes dels contes referits en tercera

persona. Vegem-ho amb una mica de detall. «El desert» inicia el volum amb una

imatge amable de maduresa existencial expressada amb la fal·làcia patètica del més

de juny. Tot i que la irrupció desconcertant de la mort és molt immediata, la situació inicial

és harmònica. A «La ratlla i el desig», trobem una plenitud econòmica, expressada

pel jo narratiu, i una vida interior sotmesa a la cadena vital del casament estabilitzador,

referida pel protagonista. Aquest personatge té uns punts de referència clars: casa, parella,

ofici i estabilitat econòmica; i no té nom. Això vol dir que el protagonista pot ser

qualsevol de nosaltres. Però es produeix un gran canvi quan el desig esborra els límits

d’aquesta vida sense «maldecaps». El Depa Carel·li de «La visitadora social», tot i que és un assassí i que, per tant, queda lluny del procés d’identificació amb un lector «normal

», viu en un estat quasi de bucolisme urbà, en un «encís que es desprèn del perfil

d’una muntanya llunyana [que] l’inclina a la poesia». L’amo d’«El principi de la

saviesa» també gaudeix d’una despreocupada plenitud econòmica: el jardí és un espai

d’ordre racional fins que emergeix una realitat oculta que permet trobar tots els objectes

perduts del món. El personatge de Dals, que neix amb la gràcia al paladar a «L’any

de la meva gràcia», també ha complert els requisits d’ordre burgès en casar-se i tenir

una filla. No cal dir que el milionari de «La ciència i la mesura» viu igualment en un món

d’abundància material. La plenitud i la felicitat també són presents a «Coses de la Providència

»: «feia dos anys que hom m’havia comunicat un augment de sou i era ben

feliç, tan feliç que semblava mentida en una època com aquella». I, salvant distàncies,

tampoc no li manca abundància a l’enginyós protagonista de «La clau de ferro», que

utilitza el misteri com a sustentació del seu estatus social. En definitiva, especialment

a la primera part del volum, percebem una voluntat nítida de marcar un estat inicial ancorat

en l’ordre social i en l’estabilitat racional. Això no és tan evident en la segona part,

on el fet trasbalsador irromp molt més d’hora i capitalitza la majoria dels contes. A la

tercera part, guanyen importància el marc i els objectes, orgànics o inorgànics, que rebenten

la raó i posen més atenció a l’escenari extern. Per això mateix el títol se centra

en «L’escenari desconcertant».

Una primera conclusió, per tant, és que Calders ordena els contes en funció d’una presentació

inicial de la realitat que reflecteix el model de vida d’una època en concret, així

com els valors més intemporals del que ha de ser una vida lògica amb els seus llastos

familiars, econòmics, professionals. És a dir, dibuixa una geografia de la normalitat.

Aquesta normalitat de la vida mundana −que encara avui dia representa l’equilibri vital−

constitueix la idea del real i incorpora la qualitat d’anodina. No pot ser d’altra manera:

l’ordre va associat als costums sistemàtics i a la rutina, i a la narració sumarial que caracteritza

una bona part dels contes. I això afecta fins i tot els personatges que s’allunyen

de la normalitat, com Depa Carel·li. Calders, per tant, no ens proposa una anàlisi

o crítica social sobre la manera com el trasbals d’allò inesperat o màgic destrueix l’ordre

benestant. Ell va més enllà i força la crítica de l’ordre mateix, ultra les classes socials,

el potencial econòmic i la dedicació professional. Ens està parlant de la humanitat

mateixa (d’aquí que la galeria de personatges sigui tan diversa) i del paper que juga l’atzar

en les nostres vides, així com el desig. La Providència, en resum. Un altre cop,

doncs, podem afirmar que el que es treballa és la percepció de la mateixa realitat; i això

es relaciona amb el debat estètic i ideològic europeu que hem tractat a l’apartat de la

contextualització

**2.2 Allò superior que ens sotmet i ens guia**

La realitat lògica sotmesa a la raó social que equilibra els personatges dels contes de

Pere Calders comporta el quasi tedi de què parlàvem, i també suposa una manca d’energia

i d’acció vital. Els personatges estan encadenats a una manca de voluntat d’incidir

en la vida que els és donada. Queda clar que l’autor insinua una crítica als models

vitals imperants en l’època i, per extensió, als models imperants encara avui. Per això

ens trobem davant d’unes identitats sense una personalitat clara, fruit de la voluntat individual.

Potser és per això que s’ha pogut titllar de caricatures aquests personatges i

s’ha retret a Calders una visió massa minimalista i sincrètica a l’hora de construir els

seus personatges. Però no ens enganyem: es tracta d’un recurs totalment integrat en

una estratègia conceptual. La societat contemporània es caracteritza per un desdibuixament

dels individus sotmesos als seus esclavatges professionals, socials i vitals. La

vida que viuen és insulsa fins que apareixen els fets que els trasbalsen i els fan canviar

de rumb. Però aquests fets no depenen de la seva tria o de les seves accions. Els

elements que els revelen una nova concepció de la realitat i de la vida són externs. «La

maleta marinera» és trobada atzarosament; «Les mans del taumaturg» són observades

fora de l’àmbit propi, en un pis aliè; el carrer d’«El geni magiar» també és descobert a

l’exterior; l’incendi de «Les coses aparentment intranscendents» no deixa de ser un

accident atzarós; «L’arbre domèstic» no respon a cap interès per la jardineria del protagonista,

entre molts altres exemples.

Tot plegat ens permet parlar d’un ens superior que dicta la rutina dels personatges i els

sotmet a una vida grisa; però també el meravellós apareix per obra d’un ens superior

(sigui el fantàstic, l’atzar o el desig). Amb una diferència: allò meravellós posa en la

cruïlla d’acceptar la irracionalitat o de rebel·lar-s’hi. En tot cas, la vida ordinària plasma

un clar determinisme en els personatges i els redueix a una caricatura de la humanitat.

Aquest procediment sintètic molt probablement s’origina en la faceta de Calders

com a ninotaire periodístic. L’exigència de condensació semàntica que imposa el periodisme

il·lustrat explica també la condensació en la concepció dels personatges i de

la seva construcció narrativa. La tragèdia d’aquests petits ninots amb què es representa

la humanitat és la de no poder acabar de subvertir el conjunt de regles racionals

a què els sotmet la vida.

La col·lisió entre la realitat i la subversió de la realitat per obra de l’irracional és més evident

si aquest irracional es manifesta en una espècie d’al·legories superiors a l’ordre

humà. D’aquí que la Providència aparegui en diverses ocasions, però també la Consciència.

Aquests elements relacionats amb el diví i amb el món espiritual i metafísic irrompen

en escena amb coturns quasi grecs. El fi sentit de l’humor caldersià fa que

allò intangible tingui materialitat corpòria: la Consciència és tractada com un convidat

real i la Providència, com un ens quasi familiar. I, malgrat tot, sempre posats en majúscules.

També l’atzar, el desig i l’absurd són considerats factors quasi tangibles i amb

un poder director molt superior al de les entitats terrenals. El xoc dels dos mons és presentat

d’una manera desnaturalitzada que provoca el somriure irònic del lector, alhora

que manifesta el caràcter ineluctable del poder del món no sotmès a la lògica. La conseqüència

és una lil·liputització dels personatges «reals» que manifesta la concepció

que té l’autor de l’existència humana. Les grans empreses dels homes corrents són insignificants davant de les tries que imposen els ens superiors. Queda clar que el narrador

es proposa ultrapassar els límits imposats a la narrativa pel realisme tradicional.

No es tracta, per a Calders, d’atorgar pes específic a la construcció d’un jo que sigui

l’epicentre de l’univers, ni de dotar-lo d’una profunditat psicològica que li atorgui una

identitat personal i intransferible, com s’escau en la novel·la psicològica, sinó que es

tracta de posar en crisi el mateix concepte d’univers, de realitat. Per això, els personatges

més importants en el conjunt de les narracions són la realitat i l’element trasbalsador

d’aquesta realitat. Els éssers humans són gairebé mers instruments d’aquestes

entitats superior. No és estrany, en conseqüència, que trobem éssers humans perduts

en realitats superiors, fantàstiques o quasi metafísiques, i fins amb serrells existencialistes:

L’Espol d’«El desert» perd la vida en un espai desèrtic, sense fronteres, i amb

l’emblema de la fantasia infantil representada pel món del circ; el jo de «La ratlla i el

desig» perd casa seva, el seu món, i potser la seva identitat, en un paisatge incert i indeterminat.

Són espais que tenen alguna cosa de superiors, d’ignots, d’«ocults». Però

també l’altitud del terrat a «La revolta i el terrat» simbolitza la superioritat caricaturesca

dels ideals romàntics i tràgicament càndids dels «poetes» de la vida. O fins i tot el

poder absolut de la fatalitat que «mata» el protagonista de «La clara consciència». En

aquest cas, allò irracional, fruit d’una concepció quasi supersticiosa de la vida, esdevé

inevitable encara que es canviï la rutina habitual. I el poder superior d’aquests elements

és de proporcions universals: no és anecdòtic que al llarg de tot el llibre trobem

espais remots, tangibles o no, que abracen totes les cultures i tots els homes: «El geni

magiar» s’esdevé als carrers d’Hongria, a «Una curiositat americana» el pretext narratiu se centra en un senyor de Colòmbia, a «Les mans del taumaturg» el lector és transportat

a Rússia, a «Els catalans pel món» som transportats a Birmània, i també anem

a l’Índia amb l’afer de la vaca sagrada i les flors a «El problema de l’Índia», per posar

uns exemples. L’espai d’acció del meravellós o màgic és tot el planeta.

**2.3 La natura de la irracionalitat**

Després de subratllar el caràcter determinista del món racional i la seva dimensió tràgica,

convé ara tipificar mínimament el concepte, la natura i les formes de l’irracional

a Cròniques de la veritat oculta. El conjunt de narracions atempten directament contra

la versemblança narrativa en la mesura que apareixen fets i personatges que subverteixen

els codis del realisme. El caràcter meravellós d’aquesta circumstància encara

obliga més a una «suspensió de la credibilitat» si tenim en compte que els humans són

presentats com éssers sense profunditat psicològica que naveguen entre l’astorament,

la revolta i l’acceptació d’aquesta realitat extraordinària. Però aquesta nova dimensió de

la realitat no sempre té la mateixa natura.

Un dels contes més celebrats i més divulgats del recull ens dóna la primera pista sobre

la textura de l’irracional: «Raspall». En efecte, a vegades el traspàs a l’altra banda del

mirall, a l’estil de Lewis Carroll, pren la forma de conte infantil vinculat al món dels desitjos

i de la fantasia dels seus protagonistes. El nen Sala representa l’univers infantil vinculat

a la imaginació ingènua que compensa les imperfeccions de la vida real. La

pèrdua del gos a qui ha regalat el seu món d’emocions enceta el procés de vivificació

d’un nou món identificat amb un raspall que, per la força de l’emoció i de la fantasia,

esdevé un peculiar gos «real». Cal aclarir que Pere Calders, aquí, fa un homenatge a

la infantesa, que la reivindica com a espai de creença i percepció d’un món que els

adults no són capaços de veure. L’infant no s’acontenta amb la submissió a les imperfeccions

de l’ordre natural del món i construeix un univers alternatiu que és fruit del

desig i de l’estimació. Això situa el nen Sala, i tots els nens, en un escambell superior

respecte als adults, que no accepten en primer terme la «realitat màgica» que s’amaga

a dins de la realitat lògica. Queda clar que Calders vol evidenciar la diferència de codis

entre aquests dos mons i confrontar-los. Els adults, els pares del nen Sala, hauran d’acceptar,

amb totes les seves prevencions, aquest nou ordre de realitat en la mesura que

el desig i el món irreal traspassen el límits de la fantasia i, pel mateix mirall, entren en

el món real i hi actuen fins a preservar l’equilibri de l’àmbit familiar: Raspall foragita el

lladre de casa i evita un desequilibri. A diferència d’altres narracions, el meravellós es

gesta aquí des de l’interior i la voluntat d’un personatge, però d’un personatge infantil.

El narrador defensa a ultrança el poder de la imaginació per tal de subsistir en un món

real ple d’imperfeccions. D’alguna manera, doncs, la imaginació vivifica el món i permet

una relació animista amb l’univers. Aquest animisme és contemplat positivament

en la mesura que les obligacions del món adult semblen imposar la mort de la voluntat

i del desig. Observem que l’animació del raspall no suposa cap sorpresa per al nen

Sala, que la seva acceptació del prodigi amplifica les dimensions de la realitat, i que el

mateix prodigi té conseqüències benfactores per a la realitat. La lògica del món adult

es resisteix a acceptar el fet fins que no en té comprovacions «lògiques», és a dir productives,

per al seu món. Un cop s’ha acceptat, el nou «ésser» és vist com un integrant

més de la rutina existencial. En tot cas, cal observar que la màgia vivificadora s’associa

al món de les emocions i humanitza a qui no se’n sorprèn. Convé assenyalar que

l’acceptació de l’element màgic per part del nen Sala constitueix una mostra del que

Amanda Bath anomena «irrealitat heterocòsmica»: l’element màgic és vist com una intervenció adaptable a la vida quotidiana; el personatge no manifesta una sorpresa excessiva i accepta l’element màgic com s’acceptaria en el món de la rondallística i dels

contes de fades.

Aquesta humanització que implica el «real màgic» el tornem a trobar a «El desert». El primer

conte del volum és paradigmàtic en aquest sentit. És humà voler atrapar la vida que

ens fuig. L’Espol, el protagonista, pel fet que és a punt de morir, també ens transporta a

un món emocional, que no infantil. Novament ens trobem amb una anècdota que condueix

a la vivificació: en aquest cas, es tracta de no caure en la mort, d’atrapar la vida que

se’n va en el moment del traspàs i de mantenir-la a dins de la mà closa. El fet meravellós

i extraordinari consisteix ara a no perdre la vida. La vida, per tant, es conserva per l’acció

de la màgia del «meravellós», d’allò increïble. El fet màgic, que novament humanitza,

canvia les pautes de conducta de la vida ordinària i relativitza els valors prosaics al quals

es donava massa importància: una feina anodina, una xicota fleuma, uns sogres estults,

un metge absurdament sotmès a la ciència. No es tracta pròpiament del desig com a

desencadenant del fet extraordinari, però sí que té a veure amb el desig existencial de

donar sentit a la vida en termes absoluts. I per això podem afirmar que, per via de l’irracional

màgic, Calders ens mena a una nova concepció vital. Fixem-nos que l’Espol s’allunya

dels personatges que no saben acceptar ni interpretar la dimensió profunda del

meravellós i la seva significació vital. Aquest allunyament de la racionalitat convencional

es magnifica i metaforitza en l’allunyament dels espais socials de la ciutat i de les seves

obligacions, i porta el personatge, sense una transició versemblant, a un desert oníric i

existencialista. De fet l’isola com a persona i el reclou en un univers alternatiu fantasiós.

I aquí reapareix l’imaginari infantil del món circense. En aquest oasi orgànic, emocional

i sensitiu −fixeu-vos en la música i el cromatisme−, comet l’error racional d’obrir la mà i

perdre la vida quan una trapezista el saluda. I la vida, i per extensió la fantasia, és «un

floc de color d’ambre». Un acte convencional el venç. El desig acolorit de la vida, però,

li ha permès accedir a un món més harmònic, tot i que inexplicable.

A «La ratlla i el desig», Calders deixa clar des del títol que el desig congria fantasia. En

el marc d’una nit amb dimensions oníriques, un agrimensor sotmès als itineraris professionals

pateix un accident i perd el cavall; aclaparat pel dolor i preocupat per la dona

que l’espera a casa, desitja que la casa i la dona siguin al giravolt del camí que tramunta

amb penes i treballs. El desig el formula en el moment de veure un estel fugaç. Aquí

és clar que Calders aprofita la superstició popular de fer realitat el desig pensat en sincronia

amb la visió de l’estel fugaç. I, com en el cas de «Raspall», el desig prové de la

necessitat de cobrir una imperfecció de la realitat que provoca patiment. Fixem-nos

que, en els tres contes analitzats, és determinant el sentiment de pèrdua i el component

emocional. Aquí, però, l’element supersticiós ens permet relacionar aquest conte

amb «La clara consciència», en què la creença del protagonista que, si una bandera

s’atura a mig pal, serà víctima d’un destí fatal. Amb tot, «La ratlla i el desig» mostra una

certa influència kafkiana en la materialització d’un desig que porta el protagonista fora

dels límits del real i que el fa reflexionar sobre la mateixa realitat i el sentit de valors referencials

com ara la família i la llar. El dubte entre el que ofereix l’irreal i la seguretat

del real es manifesta clarament: «Perquè, si la realitat de la meva vida era allí, quina

ficció hi havia tan forta al capdavall dels vuits quilòmetres? I a la inversa: si allà a baix

hi havia la veritat i el bon curs de les coses, què representava el miratge?» A diferència

del que passa a «Raspall», l’agrimensor té dificultats conceptuals per acceptar el

«realisme màgic» que se li manifesta, i això comporta una reflexió sobre la realitat, la

versemblança i el sentit literari del realisme. En aquest punt convé reinterpretar la jerarquia

dels valors ètics que existien en la realitat anterior a la irrupció de la «màgia»:

és amb aquest tipus de narracions, en què té lloc un debat interior del protagonista, que

Calders aconsegueix una major profunditat reflexiva.

Ara bé, la presència de l’irreal o de l’irracional no només prové del desig del jo narratiu.

Molts dels contes de l’autor es caracteritzen per la irrupció de l’element màgic in

medias res i des de l’exterior del jo, sense el component emocional de què hem parlat.

Aquests elements màgics sovint es poden relacionar amb motius de la literatura

fantàstica: l’irracional màgic implica la visió d’un submón que es manifesta en els objectes

o en parts dissociades del cos humà. Un exemple excepcional d’aquesta tipologia

d’«irreal» el tenim a «Les mans del taumaturg». En aquest cas, com si es tractés

d’una narració de Poe, l’element fantàstic comporta l’aparició d’un món exòtic que ratlla

amb el grotesc. Aquest element permetrà de construir una narració paral·lela relacionada

amb l’origen de les mans màgiques que poden encomanar la mort o la bogeria.

Aquí no hi ha acceptació del nou món descobert, i la seva perillositat obliga el protagonista

a destruir les mans (la mort que les mateixes mans provocaven) i a recloure en

un sanatori la dama que explica la història, la «posseïdora» de les mans (la bogeria

que les mans asseguraven). Notem que l’actitud que s’adopta davant del món màgic

és als antípodes de «Raspall». Un altre exemple d’element fantàstic associat a una part

del cos és «L’any de la meva gràcia»: la gràcia al paladar permet al protagonista d’acolorir

nines. Aquest tampoc no és responsable de la màgia i estableix una relació de

lluita amb el món real exterior. El nou món sorgit de la industrialització i la tecnologia

acaben vencent el poder del protagonista. La màgia, doncs, no pot imposar-se al món

material i capitalista circumdant. Un altre objecte destacable és «La maleta marinera»:

ara no es tracta d’una part del cos, sinó d’un objecte amb atributs igualment màgics.

Però, en aquest cas, la vida del protagonista canvia de rumb amb la intervenció de la

màgia. De fet, la màgia li permet tenir una visió més àmplia i més profunda de la seva

relació amb la promesa, Julieta: li revela l’engany de la noia. Veiem com, tot sovint, la

meravella canvia el trajecte de la vida dels protagonistes en un determinat sentit, tant

si accepten el nou món com si no ho fan.

Tots aquests elements irreals que posen els protagonistes en la tessitura d’haver de decidir

si accepten o no el meravellós conformen una bona part del concepte de «realisme

màgic»6. Aquest realisme màgic, més enllà dels objectes o de les parts del cos,

es manifesta en una galeria de d’éssers espirituals d’ordre moral i de personatges fantàstics

relacionats amb la imatgeria popular. Un exemple molt clarificador del primer cas

és «La consciència, visitadora social»: la intangible consciència és materialitzada humorísticament

en una mena d’«àngel» que té la missió de fer canviar el rumb de Depa

Carel·li, assassí professional. És interessant adornar-se que, aquí, el món màgic no pot

subvertir el determinisme del real i que l’assassí no només no canvia el seu estil de

vida, sinó que es mostra sorneguer respecte al meravellós. Potser també hi influeix el

fet que el personatge és una figura molt allunyada de la resta de protagonistes, molt més

lligats a una vida socialment acceptada. En aquest mateix grup d’éssers espirituals trobem

«L’esperit guia». Novament, el protagonista accepta l’element màgic com quelcom

completament lògic; però això no implica que l’esperit canviï en res el real, ni el

personatge ni el context, totalment sotmès a l’absurd. Els papers s’intercanvien i ara és

la manca de lògica allò que manifesta l’absurditat de la realitat: el tren del qual s’adverteix

que patirà un accident descarrila cada dia. Fixem-nos en la sornegueria de Calders

quan combina el poder que, en alguns casos, té l’element irreal per influir en la

rutina amb la incapacitat d’aquest mateix element irreal per canviar, en altres casos,

l’absurd de l’existència real. De la imatgeria fantàstica popular, Calders pren el Pare

Noel a «Quieta nit». El caràcter espuri del Pare Noel és la causa que no pugui canviar

els hàbits de la família.

I encara cal obrir un altre apartat en la naturalesa de l’irracional per completar la tipologia

caldersiana. Ens referim a la presència de l’insòlit o de l’absurd sense intervenció de figures fantàstiques. Aquí cal citar narracions com «Coses de la Providència», del primer apartat del llibre; i «Els catalans pel món», «L’arbre domèstic», «Història

natural», «O ell o jo» i «L’Hedera Hèlix», del segon. En tots aquests casos, la

característica comuna és que el fet extraordinari que subverteix la lògica del món físic

no es relaciona amb cap al·legoria ni prové de la voluntat dels personatges. A més, el

meravellós irromp en escena sense cap preparació ni avís i, per descomptat, sense cap

motiu. És interessant observar que, a «Coses de la Providència», la narració es focalitza

en la casa del protagonista, que sobtadament és ocupada per una família que demostra

ser-ne propietària. La casa com a espai de seguretat existencial i com a referent

social, igual que a «La ratlla i el desig», és sotmesa a un canvi que té connotacions

existencials: amb la pèrdua de la casa, el personatge del conte també perd la seva

identitat. No cal dir que Calders dóna una profunditat simbòlica a la casa, que esdevé

paradigma dels referents humans, i que juga amb la idea de destruir el jo que havia

estat l’eix del realisme tradicional. Sense gaires possibilitats de tria, el personatge perd

la seva vida anterior i assumeix una nova identitat incorporant-se a la família que troba

a casa. Els punts de referència del món es desdibuixen, i la vida queda sotmesa al

poder de l’atzar i de l’absurd. Com en el cas de Francesc Trabal a Judita, el desenllaç

de la història no es produeix com a conseqüència de la reflexió psicològica sobre la

pròpia identitat, sinó com a eclosió de l’estirabot. La crítica als valors de la societat burgesa

i als seus ancoratges ideològics, tot i que molt subtil en el cas de Calders, és present

en la confecció del conte. Aquest foragitament de la identitat també és perceptible

a «Història natural». Aquí, el protagonista ha de marxar de casa seva perquè ha estat

envaïda per tota mena d’animals. Calders busca la complicitat del lector en afavorir un

procés d’identificació amb el protagonista, per les dificultats que té d’acceptar la invasió.

Però per una amplificació progressiva de l’ocupació, que va dels insectes fins

al tigre, l’absurd de la situació acaba essent una normalitat (representada també en

la percepció del conserge). En aquest cas és fonamental el procediment de graduar

la intervenció d’allò il·lògic: el que subverteix la racionalitat es presenta per al·luvió

acumulatiu, fins arribar al clímax del foragitament. D’alguna manera, però, Calders

ens adverteix que té lloc un procés de deshumanització, ja que l’irracional (els animals)

ocupa l’espai estable de la raó (la casa). El narrador no comet l’error de caure en el

missatge moralitzador o en una simbologia massa manifesta i maniquea, però ens

mostra les dificultats amb què topa l’ésser humà per dominar els espais del seny.

La pèrdua dels referents d’espai i de lloc també són presents a «L’Hedera Hèlix». Allò

insòlit engabia el protagonista en el marc d’una acció totalment rutinària com és comprar

una planta per regalar-la a una amiga. Aquí, el món «meravellós», representat per

un element natural com és una planta, és l’encarregat d’esborrar la civilitat del personatge

per portar-lo a la incomprensió per part de l’amiga i de la racionalitat d’una tal experiència.

Un sol element extern, doncs, és capaç d’eliminar la seva identitat. I amb

«L’arbre domèstic» anem un punt més enllà: el personatge accepta el «secret» màgic

dissolent-se en el llegat patriòtic. Observem, a més, que la incursió de l’absurd sovint

es materialitza en contes d’una extrema brevetat. El desdibuixament del jo, és clar, no

admet el llarg recorregut narratiu de la tradició realista.

Queda clar que Calders mostra una àmplia galeria de procediments per tal de dinamitar

les lleis de la versemblança. Aquesta destrucció narrativa d’un dels principis més

estimats de la cultura burgesa no només es produeix per l’aparició del fantàstic o de

l’absurd, sinó també per l’acumulació d’elements que contravenen el «sentit comú». En

les narracions que es caracteritzen per aquesta acumulació d’elements del non sense,

el desencadenant inicial sol ser nimi, intranscendent i ordinari. Això ho reflecteixen «La

revolta al terrat», «El principi de la saviesa», «Un crim», «La ciència i la mesura»,

«Coses aparentment intranscendents», «La clara consciència», «Una curiositat americana», «El problema de l’Índia», «El geni magiar», «Fet d’armes», «Feblesa de caràcter

» i, en certa mesura, «La clau de ferro», amb els subtils tons finals a la manera de

Poe. En tots aquests contes, sempre és un fet insignificant el que serveix per evidenciar

l’absurditat de l’existència i per fer una crítica benhumorada als valors de la raó. A

**2.4 La irrealitat de la realitat i les opcions davant l’extraordinari**

Ja ha quedat clar que un dels principals objectius que es proposa Pere Calders a Cròniques

de la veritat oculta és el de posar a prova la mateixa noció de realitat i de versemblança.

En definitiva, superar el llegat realista de la narrativa del moment. Per treballar

aquest aspecte, utilitza uns determinats espais que es troben a la frontera entre la realitat

i la imaginació. Això es veu prou clarament a «El teatre Caramar». La ubicació il·lògica

del teatre, al costat del mar, li atorga una dimensió fantasmagòrica i imaginativa relacionada

amb el fet que, en general, el teatre és un espai de fabulació amb aparença de realitat

que obliga a la «suspensió de la credibilitat». El personatge que ens guia en aquesta

narració al principi concep la realitat a partir dels ginys artificials destinats a crear la il·lusió

pròpia del teatre on es desenvolupa l’acció, però progressivament es veu imbuït per elements

immaterials, com el fum, que el transporten a una «terra de ningú», a mig camí

entre els dos mons. Aquesta atmosfera onírica es potencia en el desenllaç del conte en

la mesura que el lector no pot distingir si tot plegat ha estat la narració d’un conte. L’objectiu

del narrador és desdibuixar la idea de realitat com a aposta estètica i ideològica en

el marc de la literatura coetània. Per això mateix, no podem determinar si l’armari de «La

clau de ferro» contenia o no un cadàver. L’escena final contravé tota la lògica que ha

construït el narrador: novament, l’objectiu literari és desconcertar la consciència racional

del lector. Per això, Calders basteix una autèntica sala de miralls jugant amb el real i l’irreal.

Aquest joc té dimensions col·lectives a «El geni magiar»: aquí és tot un carrer absurd

que subverteix no només la lògica urbanística, sinó la raó humana. Amb aquest

vaivé pendular entre la realitat i la imaginació, Calders posa les bases del seu tema preferit

i juga amb els processos d’identificació del lector. La idea és que hem de dubtar de

la realitat material i relativitzar la seguretat del món de les percepcions.

Però hi ha una altra dicotomia que atorga dinamisme als contes: davant de la subversió

del món real, els personatges −la humanitat−, quina actitud han de prendre? Ja

hem vist quin significat té la decisió d’acceptar el nou ordre de coses per part de l’agrimensor

de «La ratlla i el desig»: la nova realitat és admesa per un «poeta» que es

deslliga de les obligacions materials, socials i racionals de la seva existència. Això suposaria

una certa valentia, però aquesta acceptació és entesa com una irònica «Feblesa

de caràcter»: la revolta contra el convencionalisme d’una vida respectable

consisteix a esdevenir lladre. Sembla que només hi ha dues actituds possibles davant

de l’extraordinari, del desig o de l’absurd: o bé acceptar un món regit per l’irracional, o

bé negar-lo i enfrontar-s’hi. Però, com ja hem insinuat més amunt, per feblesa de caràcter

la humanitat acostuma a triar l’anodina seguretat del món conegut i dels seus

codis: en el contes de Calders predomina l’acatament a la realitat quotidiana per damunt

de l’acceptació d’un món irracional. Quan s’opta per l’acceptació del fet extraordinari,

sovint es fa per un desig d’evasió vital. Això ho trobem a «Feblesa de caràcter»:

aquí, però, l’exposició lògica dels desavantatges de la vida ordinària obliga a triar un

món alliberat de la misèria de les obligacions socials, l’esperit d’aventura. Es tracta de

fugir del tedi de la vida quotidiana. O bé, a «La maleta marinera», de no caure en la

mentida de la infidelitat de la promesa: la revelació màgica de la infidelitat real (?) és el

detonant de l’acceptació del món sense llastos racionals. Però la tria del món màgic

també es pot fer per una pruïja d’imaginació, implícita en el món infantil, tal com hem

vist a «Raspall».

Així doncs, malgrat que hi ha personatges que accepten el codi del meravellós, predominen

els que opten per la seguretat de la vida coneguda. La seva feblesa vital els

impedeix d’emprendre grans canvis existencials: el capolament de les mans del taumaturg

simbolitza l’eliminació del fet extraordinari; l’explotació capitalista del do del

personatge de «L’any de la meva gràcia» suposa un acatament del codi racional per antonomàsia; els fills del milionari, sotmesos a la novetat, científica i no pas màgica, d’un

nou concepte d’infantesa acaben retornant a les pautes de conducta de l’infant que fa

el que pertoca a la seva edat i condició; la revolta contra l’ordre establert a «La revolta

del terrat» no aconsegueix un canvi real i provoca un sentiment de frustració en els

seus artífexs; per no parlar de l’itinerari invariable de la «quotidianitat» de l’assassí Depa

Carel·li. La tria, doncs, sol consistir en l’acceptació de la «realitat» establerta. El sentit

de la irrupció de la irrealitat en el conjunt, però, rau en el fet que força el lector a reflexionar

sobre la pròpia existència i a donar importància a la imaginació. Davant de la

seva força, només s’escau l’acceptació del nou món amb una actitud poètica. Per això,

la defensa de la fugida de la vida tangible i gris passa per assumir un nou ordre de vida

que només solen acceptar els infants i els poetes.

La dimensió filosòfica d’aquesta tria es reforça amb alguns elements presents en bona

part dels contes. En aquest sentit, podem esgrimir el motiu del viatge com a metàfora

de l’existència humana: fixem-nos en la gran presència d’aquest tòpic, que ens obliga

a entendre cada història com una versió en miniatura del trajecte de la humanitat.

Tenim viatge en «El desert», amb ecos existencialistes; també hi ha un viatge epistemològic

a «La ratlla i el desig»; com a viatge de reconeixement i trobada d’un mateix

es poden entendre les anades i vingudes del personatges del jardí d’«El principi de la

saviesa»; el viatge marítim, i filosòfic pel que fa a la significació del temps, és present

a «Cada u el seu ofici»; menys significatius conceptualment, però viatges al capdavall,

són els de «El problema de l’Índia», «Els catalans pel món» o «El geni magiar», entre

molts altres exemples. El viatge actua com a correlat narratiu d’una simbologia que insinua

una voluntat de Calders d’utilitzar les anècdotes narratives com a escambell d’una

teoria del coneixement. És per això que no podem conformar-nos amb l’afirmació que

subratlla el caràcter caricaturesc de les seves creacions humanes.

**2.5 El distanciament irònic**

La disquisició que hem emprès sobre la concepció caldersiana de la realitat podria

fer pensar que l’autor opera segons uns criteris transcendents: epistemologia, cognició,

relativització de les percepcions, dimensió onírica de la realitat, posem per cas.

Si bé és cert que Calders es planteja i ens planteja aquestes qüestions, també és cert

que ho fa amb un procediment que evita tota transcendència: la ironia i l’humorisme.

Del noucentisme havia après l’art del distanciament: per fer emergir el contrasentit

de les grans forces que actuen sobre la humanitat, Carner ja havia trobat la fórmula

del distanciament a Les bonhomies, amb la cèlebre fórmula de la «cara d’enzes»

que ens queda quan apareix una força superior. Aquest distanciament narratiu, amb

les variables corresponents, és el que posa en solfa Calders a Cròniques de la veritat

oculta. En efecte, Calders posa la distància de l’humor per accentuar la significació

d’allò extraordinari o per subvertir l’ordre dels valors. Això suposa un percepció

singular de la realitat per part del narrador i una molt eficaç estratègia per relativitzar

els grans valors humans. Un exemple d’aquest recurs el trobem a «La revolta del terrat

», en referir-se al gos que desencadena els fets: «Era un gos notable per moltes circumstàncies,

d’un intel·lecte que, tard o d’hora, tothom que feia la seva coneixença

acabava per envejar-li.» El trabucament de l’ordre de la realitat sovint s’ajuda amb la

ironia. El món animal és imbuït de la racionalitat que domina el món humà, tot caricaturitzant-

lo: «La bèstia aixecà el cap i em mirà plena de fatxenderia, segura de disposar

de mi al seu arbitri», referint-se a la vaca sagrada que es menja les flors del

personatge d’«El problema de l’Índia».

Si bé l’humor de Calders se centra en la manera de fer una observació sobre el món

animal o sobre el món racional, sovint esdevé una estratègia global per construir la lògica

de l’absurd. Això ho trobem a «Crim»: el distanciament respecte a la lògica amb

què s’explica un assassinat arriba al punt màxim d’humorisme quan, amb els recursos

de la racionalitat més ben pensant, es justifica l’homicidi més inconseqüent possible.

Aquest distanciament provoca que els fets grotescos, o fins gore, siguin plantejats d’una

manera agradable i que el lector se’ls empassi amb un somriure igualment irònic. De

manera regular, per tant, Calders potencia la distància irònica en plantejar la col·lisió

del món real amb l’absurd. I aquesta distància irònica desplega la significació del fet

referit. A la manera carneriana: la ironia no pretén tallar la realitat d’una manera objectiva

i perpendicular, més aviat suposa una mirada esbiaixada que la talla en diagonal,

i el resultat és un artefacte narratiu d’unes dimensions superiors a l’objecte tallat.

Talment com se sol fer amb les llesques de pa. Aquesta tècnica suposa que la ironia,

l’humor i, per tant, el distanciament, formen part de l’estètica i del concepte de literatura

que té Calders. I de la seva percepció de realitat. L’humor, doncs, no és només un

recurs estilístic, sinó que és una eina conceptual usada per evidenciar la dimensió

oculta de la realitat. Però això no vol dir que el narrador no utilitzi tots els intersticis de

la llengua per potenciar aquesta ironia i l’humorisme. Les fórmules lingüístiques quotidianes

s’empren en un context extraordinari, cosa que provoca un somriure intel·ligent

en el lector. En totes les seves dimensions i aplicacions, la ironia de Pere Calders sempre

va acompanyada d’una fina i singular percepció de la realitat i d’una amabilitat que

provoca la complicitat del lector i n’assegura la bona disposició per entrar en la dimensió

oculta del seu món. I això fomentant sempre la reflexió sobre els grans temes

que concerneixen a la condició humana. No es tracta només d’un recurs retòric, sinó

que parlem d’una concepció de la literatura i de la seva funció.

**3 QUATRE NOTES SOBRE LA FORMA**

Al principi d’aquesta guia hem fet referència a la importància de la influència lingüística

i cultural que aporta el noucentisme en general, i Josep Carner i Joaquim Ruyra en

particular, per a la formació literària de Pere Calders. Això significa que el nostre narrador

és conscient de fins a quin punt cal el domini de l’eina, la llengua, per plasmar

la seva estètica. Si es veritat que Calders crea una dimensió oculta de la realitat i n’explora

la natura, també és cert que la llengua, la seva manipulació, li serveix per crear

aquesta realitat. El llenguatge és el centre de la representació de la realitat, i en Calders

aquesta representació és un objectiu central. En aquest sentit, encara que amb unes

altres estratègies, combrega amb una de les màximes noucentistes. Però la seva llengua

no vol reflectir una idealització del real, sinó que busca una connexió amb el real

per tal de manifestar el meravellós. Per aquesta raó, la seva llengua és una llengua comuna,

volgudament connectada amb el parlar coetani. El primer tret estilístic que crida

l’atenció és la utilització d’un registre estàndard, fins col·loquial, per donar veu al meravellós.

Calders s’allunya de l’artificiositat estilística en la mateixa mesura que s’allunya

de l’intel·lectualisme preponderant en els anys vint i trenta. Però també refusa una

submissió excessiva a la parla «real» del poble que li podria haver aconsellat el realisme

històric. La llengua de Calders se situa en un estat intermedi entre l’oralitat i la

retòrica. Per una banda, mostra el seu bagatge de lector d’autors cultes i, per l’altra, l’atenció

que fa a la llengua parlada.

Des del punt de vista sintàctic, Calders opta per una ordenació sistemàtica de la llengua

que cerca la claredat i l’ordenació dels fets narrats. Paradoxalment, l’autor amb més

traça per treballar l’imaginari de la il·lògica construeix la sintaxi amb una ordenació implacablement lògica. D’això en prenem consciència quan observem l’ús de les oracions

subordinades temporals que s’encarreguen de seqüenciar sistemàticament les accions,

així com la utilització, molt finament qualificativa, de les subordinades adjectives. Per

tot plegat, la llengua de Cròniques de la veritat oculta no vol posar-se en primer terme

ni cridar l’atenció. El joc estilístic de Calders pot construir lingüísticament imatges impressionistes amb una llengua sensitiva: «Muntanyes altes servien el desvetlladament

del sol, i la primera llum de cada jornada omplia de blanesa la meva sortida de les nits.

La inquietud em donà treva i va semblar-me que podia ancorar sorra d’un port amic.»

Però també pot construir la rudesa de la realitat parlada en l’època: «No hi ha delicte.

Jo hauria fet igual. Jo i qualsevol home ben nascut, em penso.» Aquesta ductilitat el

porta a dominar amb mestratge el discurs directe, que ajuda a dotar de versemblança

estilística les seves narracions, mentre que, alhora, el narrador omniscient ens parla

amb una llengua clara i prou distanciada de la parla matussera. Calders és estilísticament

molt equilibrat en la tria lèxica (amb el pes del llegat noucentista, malgrat tot) i

en l’ús dels registres en funció de si el discurs és directe o indirecte. Això provoca en

el lector una sensació de lectura fàcil. Però també l’adverteix de la intel·ligència del

narrador, que sap distanciar-se de la realitat circumdant, també lingüística, per tal de

crear un efecte de realitat superior, una realitat literària i altament significativa. En

aquest sentit, Calders és absolutament conseqüent, des del punt de vista estilístic, amb

la seva disquisició literària sobre la realitat.

**4 GUIÓ PER AL COMENTARI DE L’OBRA**

**4.1 Contextualització**

**El periple de la formació personal i literària**

· Pere Calders és un dels representants més il·lustres de la narrativa del segle XX. En els seus contes, mostra una concepció sintètica de la realitat, amb altes dosis d’humorisme i amb uns personatges plasmats des de la caricatura.

· Durant el període de formació, l’autor combina la il·lustració periodística i l’escriptura narrativa. Ambdós gèneres s’influeixen mútuament.

· El llegat lingüístic inicial prové de l’àmbit escolar rural –Polinyà− i urbà −l’escola Mossèn Cinto de Barcelona−.

· En el context familiar, pren gust pel món imaginari de la rondallística, per part de la mare, i pel món de la il·lustració, per part del pare.

· La seva formació, per tant, és heterogènia en gèneres i estratègies, i això infondrà ductilitat a la seva obra.

· De bon primer, en la seva escriptura, ja mostra una actitud distanciada i crítica respecte a la realitat i a les escoles estètiques tradicionals.

· En els moments previs de la Guerra Civil i durant l’exili posterior, Pere Calders es mostra prolífic en el camp del periodisme i la literatura.

· En el món real que pinta en els seus contes, irrompen esdeveniments absurds, il·lògics i fantàstics.

· Calders cau, durant el seu exili a Mèxic, en un silenci editorial de quinze anys. No publica, però escriu intensament.

· L’any 1955, amb les *Cròniques de la veritat oculta*, Calders entra en l’àmbit literari de Catalunya.

· El retorn a Catalunya, però, no es produeix fins al 1962. Li costa de trobar un lloc en el context estètic del moment, dominat pel realisme històric, antitètic al seu «realisme màgic».

· L’any 1978 és capital per al reconeixement públic de Pere Calders: la representació d’*Antaviana* per part de Dagoll Dagom serà fonamental.

**El context cultural de l’escriptura caldersiana**

· Els contes de Pere Calders s’emmarquen en un context de crisi europea: els valors de la cultura burgesa s’esfondren amb la Primera Guerra Mundial.

· S’enrunen les idees d’equilibri racional, d’harmonia, d’estabilitat econòmica i social, així com la representació literària d’aquests valors.

· La realitat es representa amb nous prismes: cerca de la tridimensionalitat en la pintura, de l’absurd com a element narratiu, de la irracionalitat com a motor artístic. El món de les avantguardes europees crea un nou estat d’opinió.

· Kafka, Joyce, Pirandello o Bottempelli, entre d’altres, són autors que influeixen en l’estètica del moment. Calders es mou en aquest camp d’influències.

· Les propostes noucentistes i les obres de Carner i Ruyra també són una influència fonamental en Calders, com el Grup de Sabadell.

**4.2 Anàlisi temàtica i estructural**

**El món abans de la irrupció subversiva de la imaginació**

· La narrativa caldersiana es fonamenta en el xoc entre la realitat quotidiana i l’irracional que hi irromp.

· L’estat inicial de la realitat abans de la intervenció del món màgic es caracteritza per l’estabilitat i una domèstica i prosaica felicitat.

· Aquesta estabilitat és un símbol de l’ordre racional que s’esberlarà.

· Calders manifesta una subtil crítica de l’ordre racional de la realitat que no contempla la dimensió oculta.

· Els elements que manifesten el món de la imaginació es relacionen amb el desig, l’absurd, l’atzar i el Destí, entre altres.

**Allò superior que ens sotmet i ens guia**

· La realitat lògica implica un cert tedi vital en els personatges de Calders.

· Els personatges comparteixen una manca de voluntat individualista. Aparentment, es tracta de personatges entesos com a caricatures.

· Els personatges representen tots els esclavatges humans contra els quals irromprà el fantàstic.

· Existeix un cert determinisme que sotmet els personatges a la seva vida anodina.

· El món irreal apareix en forma d’éssers immaterials d’alt component moral i de personatges fantàstics. Són al·legories que impliquen una determinada dimensió metafísica.

· Els personatges humans són vistos com uns éssers lil·liputencs sense capacitat de revolta, en molts casos.

· Els espais on es desenvolupen les accions del real i del meravellós abasten llocs distants i exòtics que permeten interpretar el contes com una reflexió sobre la humanitat i la seva concepció de la realitat.

**La natura de la irracionalitat**

· El món extraordinari, en ocasions, es presenta des de l’imaginari de la infantesa.

· El desig del personatge és un dels ressorts de l’aparició i acceptació del món irracional.

Això implicaria una «irrealitat heterocòsmica».

· El desig d’un món alternatiu dominat per la imaginació implica un món emocional i un procés d’humanització en els personatges.

· L’acceptació de la irracionalitat suposa un cert estat de solitud.

· En ocasions notem la influència de Kafka o de Poe en la construcció del món il·lògic o fantàstic.

· L’irreal també pot suposar la presència d’un «realisme màgic» que el personatge ha d’acceptar o rebutjar.

· Allò insòlit o absurd és una altra via d’enrunament de la realitat tangible. En aquest cas, la irrupció de l’irracional és sobtada i sense causalitat.

· El món irracional potencia la pèrdua d’identitat dels personatges. Calders subverteix els dogmes sobre la identitat del jo de l’estètica realista.

· Les cases dels personatges esdevenen els paradigmes de la normalitat i dels valors burgesos.

· Calders construeix una extensa i subtil tipologia de l’irracional i de la subversió de la lògica.

**La realitat i la irrealitat i les opcions davant l’extraordinari**

· En determinades narracions Calders desdibuixa els límits entre la realitat i la irrealitat, i força el lector a fer reflexions d’ordre filosòfic.

· Els personatges han de triar entre acceptar el món de la imaginació, l’absurd, l’irracional, o bé revoltar-se contra aquest món i mantenir els codis del convencionalisme.

· La humanitat, representada per la galeria de personatges, sol acceptar el món gris de la raó i rebutjar la dimensió «oculta» de la realitat. L’acceptació del món irracional suposa una actitud poètica, deslligada de les convencions materials, que sol donar-se quan aquest món és desitjat.

· Aquesta dinàmica de cruïlles pretén una reflexió epistemològica sobre la realitat mateixa. Es perceben influències existencialistes en algunes narracions.

**El distanciament irònic**

· Els temes de gran profunditat reflexiva es tracten amb un distanciament narratiu que els treu transcendència.

· El llegat de Carner i del noucentisme es nota en el sentit de la ironia i de l’humorisme de Pere Calders.

· L’humor és un procediment que potencia la significació de l’irreal.

· La ironia serveix per construir una determinada lògica de l’absurd. El món dels animals i la seva «racionalitat» tenen aquesta funció.

· El distanciament narratiu permet tractar temes grotescos d’una manera amable.

· La ironia és una eina literària que permet a Calders expressar el seu concepte de

realitat. No és només un recurs estilístic.

**4.3 Quatre notes sobre la forma**

· La llengua de Calders se sustenta en el llegat noucentista, especialment en Carner i Ruyra.

· Calders usa el component estètic de la llengua per presentar la seva idea de realitat.

· L’estil combina la neutralitat d’un registre vagament culte amb la llengua parlada del moment.

· Calders manifesta amb la llengua el seu allunyament de les estètiques intel·lectualistes dels anys vint i trenta i de les preceptives del «realisme històric». Calders es mostra, doncs, estilísticament independent.

· La sintaxi es construeix amb una racionalitat implacable. Paradoxalment, és la via per posar més clarament de manifest el món il·lògic.

· Amb una llengua i un estil molt poc vistosos, Calders troba la complicitat del lector i demostra el seu mestratge com a narrador.