

Adolf Piquer Vidal

El conte, tot i que no ho sembla, s'insereix en línies evolutives que el fan canviar com ocorre a altres gèneres literaris. Hom ha insistit en la transformació que s'aprecia en el drama i en la lírica amb el pas dels segles; també s'ha dit que la novel·la moderna s'iniciava amb el *Quijote* i que *L'Ulysses* de Joyce marcava una fita en la narrativa del segle XX. La narració curta no és aliena a l'evolució en els continguts i en la forma.

Quan en fem una genealogia, sovint deixem un tant de banda certs criteris i ens oblidem de la importància que allò que s'anomena "conte literari" ha tingut en els dos segles passats. Sense anar més lluny, ho podem comprovar en la utilització que li donen els romàntics, en l'aprofitament de la brevetat per crear il·lusions fantasmagòriques i terrorífiques. De fet, la seua teoria de la composició va marcar una inflexió amb Poe, que el va deslligar de funcions tradicionals com ara l'etiològica o la pedagògica, molt pròpies del món clàssic. La proximitat amb el poema pel que fa a l'intensiu de la lectura és una altra de les raons que hi han adduït els teòrics. És a dir, en el gènere preval la noció d'artifici breu sobre el qual descansa una arquitectura destinada al consum en una lectura intensiva, única i no perllongada, com seria el cas de la novel·la.

Sovint han estat els conreadors d'aquesta mena de literatura aquells que s'han aproximat amb més encert a fer-ne consideracions de tipus teòric. Pensem en els casos de Txèhov, Cortázar, Quiroga... I és que l'estratègia discursiva que hi subjau juga un paper transcendental en el procés d'escriptura. Ho expliquem: molt sovint –més encara en la narrativa curta contemporània – es tracta de causar un efecte de sorpresa en el lector. El joc amb les expectatives del futur receptor es planifica a priori com a fonament sobre el qual descansa, després, la utilització d'uns

determinats recursos discursius. És a dir, la gestació del ritual d'escriptura arrenca des de la idea de sorprendre el lector amb un joc d'enginyeria literària delimitada, en la seua materialització, per l'extensió.

La nostra literatura ha comptat amb algunes contribucions considerables a la concepció contemporània del conte. Crec que és el moment de donar un cop d'ull a un dels autors que es va veure immers en uns anys de renovació dràstica del gènere i al qual el reconeixement literari en aquest sentit li va arribar amb cert retard. Es tracta de Pere Calders.

En la figura de Calders conflueixen dues militàncies d'utilitat per entendre la seua poètica. D'una banda hi ha la militància en el conte, mai abandonada. Pensem que fins i tot novel·les com ara *La Glòria del Doctor Larén* es poden entendre en clau contística des del moment en què l'eix central del relat l'ocupa un fet sorprenent, una confusió de codis, nus condicionant del desenllaç final. I és que la trajectòria de l'autor manifesta una dedicació importantíssima i principalment orientada en aquest sentit. El valor que Calders dóna al conte es manifesta en la defensa de la dignitat del gènere davant d'algunes consideracions de certa lleugeresa :

Dic això com a resposta a en Baltasar Porcel, que adreçant-se a mi —i com si li dolgués la possibilitat de ferir-me, però que no hi havia altre remei— va afirmar que el conte era un gènere menor. Jo crec que etiquetar els gèneres és molt exposat.

Tots hem llegit (i en Porcel també, és clar) novel·les i poemes *menors*, i contes *majors*, la qual cosa ens convida a reconèixer que els resultats compten més que les intencions i els bons propòsits. A mi em sembla que, a vegades, ens deixem impressionar per la quantitat, com si un text que ocupa moltes pàgines sigui més digne de consideració que no pas les narracions que en tenen prou amb quatre ratlles. ("Castell de foc", *Avui*, 12-5-91)

Això seria suficient per justificar l'actitud del nostre autor, que coronava els seus raonaments al·ludint a la dita popular sobre els farciments que valen més que el gall —en valencià l'espart més que l'escurada— i el risc que corre la narrativa llarga d'inserir pàgines que es podrien suprimir sense que el conjunt patís. En això hi ha implícita una valoració de la brevetat del conte en tant que manifestació essencialment literària, buida de tirallongues inútils. En aquest sentit afirmava:

Potser (o sobretot) perquè ens cal amb urgència la desintoxicació per salvar-nos de les obres menudes, insignificants, escrites amb lletra grossa i la pretensió d'arbre tapador de boscos. I no em refereixo tan sols a la literatura, sinó a uns quants aspectes de la vida nacional. ("Obra gran amb lletra petita". *Avui*, 13-1-85)

Comptat i debatut, es tracta de valorar la literatura al detall, no pas a l'engròs. Hi ha, com ja hem vist, un seguit de noms ja clàssics que no es poden deslliurar del gènere: Borges en seria un de ben il·lustratiu, que ens ajuda a considerar la importància del conte en el segle XX. Calders no anava desencaminat quan en defensava la dignitat.

Hi ha, en tot això, la relació amb un context estètic que propicia l'aparició de contistes. Els principis del segle XX són especialment fructífers pel que fa a l'evolució del relat breu, ja en l'època noucentista. En el cas de Calders, a més, es fa evident una proximitat a les avantguardes i la tendència cap a una mena de ficció que subvertís els models divuitescos, per la crisi del realisme i del romanticisme, concretat en la consideració de les concepcions renovadores de la literatura procedents de França i d'Itàlia. Tot plegat afavoria el replantejament de formes i continguts per part d'un grup d'escriptors durant els darrers anys vint i primers trenta.

Des de la seua estreta relació amb els grups d'avantguarda de Catalunya —especialment l'anomenat Grup de Sabadell— Calders va estar en contacte amb la idea d'una nova narrativa de la qual es va arribar a convertir en exemple, tant pel que fa a la seua pràctica com pel que fa a determinades aportacions que ens ajuden a entendre els seus orígens. Aquí rauen part dels plantejaments estètics que hi ha sota els contes caldersians, i també els seus èxits i fracassos al llarg de la història de la literatura catalana del segle XX.

Sovint s'ha dit que Calders és un autor reconegut a partir de 1978, moment en què coincideixen l'escenificació dels seus contes en *Antaviana* per Dagoll Dagom i el boom definitiu de la narrativa iberoamericana a l'Estat Espanyol (Melcion, 1997). Això darrer ens sembla essencial si volem entendre fins a quin punt l'estètica de Calders té uns ancestres molt semblants als d'alguns escriptors hispanoamericans —Borges o Cortázar, per exemple— que podríem considerar com a escriptors que consoliden la renovació del gènere al llarg del segle XX. Aquests, tan bons coneixedors de la literatura que circulava per Europa pels volts dels anys vint i trenta, no van tenir miraments en aprofundir en els models meravellosos que el vell continent els havia ofert i decorar-los amb l'originalitat i el segell iberoamericà (Anderson Imbert, 1991: 11-72).

Per a veure en quin sentit es renova l'estètica del conte en aquells anys caldrà fer una mica d'història. En 1925 el filòsof Franz Roh havia publicat un estudi titulat "Nach expressionismus, magischer realismus" sobre els pintors postexpressionistes alemanys que la *Revista de Occidente* va reproduir en 1927, i que va ser la font d'inspiració per a una fructífera terminologia, l'emprada per l'escriptor italià Massimo Bontempelli als

escrits de la seua revista literària: *900* (Vid. Bontempelli, 1932). L'expressió "Realisme màgic" o "real meravellós" va tenir molta fortuna entre els conreadors del relat curt. Les literatures hispàniques es van fer ressò a través d'aquesta tendència que Bontempelli havia exportat a les tertúlies de Pombo, a Madrid, i a Catalunya a través de conferències i de traduccions literàries.

L'experimentalisme temàtic i formal s'obria pas en aquests cenacles en plena ebullició de canvi. No ens resulta estrany, per tant, que la delectança per una forma molt concreta de literatura anés en augment i captés acòlits entre les files dels escriptors més joves. Max Aub, sense anar més lluny, en dóna notícia al seu *Discurso de la novela española contemporánea* quan parla del microrrelat com la "cagarrita literaria". De fet, aquest deler per experimentar amb la breuetat seria un dels trets que caracteritzen el Kalders dels anys trenta i el d'escriptor de microcontes més tardà.

La intenció de subvertir els models realistes del segle anterior i també els meravellosos propiciats per l'ideari romàntic aboca els escriptors del segle XX cap al conreu d'allò que es va anomenar "ironia postmoderna", expansió del terme "ironia romàntica" segellat per Friederich Schlegel (vid. Behler, 1997). D'altres han preferit termes com ara "ironia surrealista" (Jordan, 1998). Siga com siga, la intenció de construir un món meravellós que anés més enllà de la transcendència i de l'espiritualitat de la literatura romàntica, abocat exclusivament al joc d'il·lusions entre la versemblança, la fantasia i la meravella —si emprem la canònica divisió de Todorov— determina una estètica nova de la narració en la qual Luigi Pirandello destacava l'humor i el somni com a elements constitutius de l'engraellat teòric que bastia els contes. No debades, el mateix Pirandello és rebut a la Catalunya dels anys vint com un dels grans renovadors literaris del moment. Els contes de *Novelle per un anno* són exemple clar d'aquesta tendència.

El joc amb la creació és, d'entrada, allò que imperava en les concepcions artístiques d'un jove Calders enlluernat pel Surrealisme. El gust per l'humor, a l'estil de Bréton, Freud o Pirandello, es fa palés en una estètica on l'absurd juga un paper transcendental. Aquells autors, en tant que teòrics de l'humor, havien marcat una línia estètica molt tinguda en compte durant els anys d'entreguerres. La importància que en el món avantgardista es va donar a l'humor descansa en la presència de personatges com Trabal, Joan Oliver i Calders a Catalunya, en paral·lel amb d'altres com ara Jardiel Poncea o Gómez de la Serna a Espanya.



Pere Calders (1912-1994)

fets que mostren lligams amb l'humor absurd, de tall surrealista. L'excursió a la Font del Saüc o la presència d'un ase en el Casino de Sabadell que es va pixar mentre es feia una conferència de Josep Maria Junoy, il·lustren una mena d'actes que connecten amb el context cultural del moment. Calders, encara un "passarell", com es definia a ell mateix, admirava els Trabal i Oliver que tan engrescaven el panorama literari. L'autor ho refereix en els seus *Diàlegs a Barcelona* amb Joan Oliver (1984). Hi manifesta l'admiració que li va produir *Allò que tal vegada s'esdevingué* i *Les decapitacions* de l'autor del Vallés. Més tard, sobretot arran del seu paper en *Lesquella de la torratxa*, va escriure alguns articles sobre l'humorisme que es van publicar a l'exili. La revista *Catalunya* va publicar en 1942, als números 144 i 145, la seua conferència titulada "L'humorisme català durant la guerra".

Els lligams amb el món avantguardista s'evidencien també en algun guió cinematogràfic que Calders havia escrit:

Henry Clusells

SE SUPERA A SI MISMO !!!!!

(Una noia llegint en el llit. De sota el coixí, surt, lentament, una mà negra. El galan, amb una destal, intervé enèrgicament, tallant la mà — que resulta un guant ple de cotó fluix. Escorcollant sota el llit hi troben: una granota mecànica, un paraigües, un cistell d'ous i un conill escorxat. Diversos plans del conill, amb els ulls tancats, etc. Altra vegada terrors i corredisses)

"El horror, el asco, los temblores musculares, las escenas más espeluznantes llevadas a la pantalla" (Reproduït a Calders. *Els miralls de la ficció*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2000, p. 53)

Sembla clar, doncs, que el substrat avantguardista i l'humor absurd esdevenen un dels punts de fixació de la literatura de Calders que en el text citat marca uns vincles extretíssims amb el tàndem Buñuel/Dalí. Així ho comprovem en alguns contes que uneixen motius temàtics amb *Un chien andalou*, com bé s'ha encarregat d'explicar Amanda Bath (1987): "El teatre Caramar" i "Les mans del taumaturg" de *Cròniques de la veritat oculta*. El fonament d'avantguarda es perfila com a un dels eixos en els quals gira la poètica del nostre autor. Podríem continuar donant dades i revisar algunes relacions literàries que són extensió de les personals. Pensem ara en l'estreta relació de l'obra de Francesc Trabal i alguns contes de Calders, per exemple "Instint de reproducció" (*Un estrany al jardí*) en el qual els cavalls d'escacs que té el narrador del conte de Calders es perden i es reproduïen. Encara hauríem de referir l'afinitat de motius

literaris com ara el tema del doble o del desdoblament de la personalitat, tan Pirandellià, d'altra banda, que genera contes com "O ell, o jo" i que no queda lluny d'alguna obra de Joan Oliver.

Potser algun crític de tall divuitesc objecte que el temps transcorregut entre la publicació dels contes de Calders en les *Cròniques de la veritat oculta* marquen una distància cronològica excessiva entre les avantguardes i els anys setanta, quan es van fer populars. Res més incert, només cal veure el moment en què es van escriure aquests contes per endevinar els llaços que mantenen amb un moment històric concret. Es tracta d'un conjunt de contes produïts durant els anys trenta i quaranta, en bon nombre publicats a revistes de l'exili en aquell temps, fins i tot escrits durant la guerra o en el període de l'exili a França. És més, podem veure una continuïtat d'aquesta obra amb el llibre de contes que l'havia precedit, *Primer arlequí*, que data de 1936, just un any després que aparegués la traducció de *La dona dels meus somnis* de Bontempelli. Heus ací una influència que l'autor no va rebutjar mai, només cal revisitar les hemeroteques i veure com declarava la seua predilecció cap a l'autor italià (vid. Corretger, 1998).

Això, tanmateix, no atorga la paternitat estètica dels contes de Calders a l'italià. És clar que Calders havia optat, ja d'adolescent, per una forma de literatura on la meravella es convertia en tema dels seus relats, només cal rellegir *Primer arlequí* i creure allò que el mateix autor ens diu:

Sí, havia escrit i publicat i vaig trobar unes coincidències entre un personatge literari molt important i jo, que era un passerell que començava. Després Bontempelli ha quedat molt a l'ombra.[...] Llegim literatura sud-americana i el realisme màgic ens sembla un descobriment que ve de l'altra banda de la mar i, en canvi, ja s'havia produït a Europa. Tinc entès que aquest qualificatiu es va produir per primera vegada en crítica literària a Alemanya però jo crec que va néixer a Itàlia i que Bontempelli en va ser un dels principals promotors. (Entrevista amb Josep Maria Espinàs, reproduïda per Agustí Pons, 1998: 80)

Els vincles temàtics amb l'estètica avantguardista de Bontempelli han estat ressenyats en altres llocs (Corretger, 1998; Piquer/ Salvador, 1999) i per això no ens detindrem aquí. Sí que ens interessa, tanmateix, fer palès com l'autor va ser un defensor d'aquesta estètica literària durant bona part de la seua vida, fins i tot quan l'anomenat "realisme històric" va marcar les línies a seguir per la narrativa. En aquest sentit els anys seixanta van ser els anys del debat sobre l'estètica de la narració en els quals Calders va prendre part activa, sobretot a partir d'un seguit d'articles publicats a

la revista *Serra d'Or* titulats "L'exploració d'illes conegudes" (1966) i d'un altre escrit sota l'epígraf "La tristesa com a estil" (1963).

A més, el sofriment és un poderós estímul, incita a lluitar, al menys, per fugir-ne; per això la capacitat de fantasia és tan real com totes les armes que ens han estat donades per sobreviure. El mal és que l'escriptor se'n valgui quan, a l'hora d'escriure, li sembla poca la misèria que observa al seu voltant i n'inventa més per afegir noves fitxes a l'arxiu general de la tristesa. [...]

En aquest món som una mena de convidats, i la meua simpatia es decanta pels qui accepten l'hospitalitat amb un somriure cristià i occidental, encara que la processó vagi per dins amb tots els ciris encesos. («La tristesa com a estil» en *Serra d'or*. Reproduït a *Catalan Review*, X, 1-2, pp. 305-308.)

Un Calders arribat feia poc de l'exili s'enfrontava amb les actituds programàtiques de l'estètica que en aquells anys proposaven Castellet i Molas. Cal dir, en honor a la veritat, que l'intercanvi d'opinions i les discrepàncies entre la defensa del realisme per part de Molas i la postura de Calders es van expressar en un antagonisme dialèctic elegant, així es pot comprovar quan ens acostem als articles de més encesa defensa del model meravellós. Calders defensa una literatura que no estigués obligada a reflectir les misèries de la societat ni a furgar en la ferida denotant la realitat, era partidari del joc de la il·lusió estètica i de l'al·lusió per connotació. Per això distingeix entre literatura i obligacions cíviques:

Si la realitat és tan trista acord mundial unànimeæ, les provatures de fugir-ne en seran una conseqüència permanent, i ningú no evitarà que existeixin literats de vida doble, que com a ciutadans s'apuntaran a les associacions de veïns que treballin, posem per cas, per millorar el sistema de drenatge del barri, però que com a escriptors se sentiran més atrets pel que pot ocórrer amunt o enllà del terrat de la casa on viuen. I, mirall contra mirall, cal tenir en compte els corresponents lectors de vida doble, que d'una banda llegiran el diari amb l'esverament que ja se sap, i de l'altra miraran de tocar de peus al cel amb una novel·la als dits. Vull dir una novel·la que no sigui una prolongació del diari. («L'exploració d'illes conegudes, II (El paradís perdut)», *Serra d'Or*, agost de 1966, p. 29.)

Aquest distanciament del realisme no implica, però, que el nostre autor manifeste una voluntat de desideologització de la literatura, com van voler alguns dels seus coetanis. Res de més incert, l'actitud de Calders, destacable per la seua militància en tants aspectes cívics, es mostra sovint en un seguit d'apunts que el lector ha de saber caçar. En un altre indret

hem dedicat unes quantes pàgines a mostrar el contingut ideològic que es troba a l'obra de Calders (Piquer, e.p. 2003). La seua noció de literatura no és, en cap moment, una defensa abrindada de l'art isolat del seu context, ans al contrari. Ens trobem amb personatges que són caricatures de determinats estereotips socials, amb una capacitat descriptiva de la societat mexicana que ens recorda a les millors fotografies de Cortázar, amb al·lusions a fets històrics i socials que són objecte de comentari valoratiu i, sobretot, amb l'ús de la ironia amb voluntat de buscar les inferències del lector i fer-lo particip d'unes implicatures que provoquen el somriure per complicitat amb una manera de pensar concreta.

La relació poètica amb el lector segueix el sentit lúdic que Calders sempre havia defensat de la literatura però, com ja hem dit, no desestima la necessitat d'una lectura escaient, d'una utilització de la paraula escrita en un sentit interpretatiu correcte. De les interpretacions esbiaixades i l'ambigüitat mal entesa en parla en un sentit al·legòric:

És necessari advertir, també, que el paral·lelisme establert abans no és una simple manera d'expressar-se. Com a eina, el que ens té ocupats en aquests moments, el lector i a mi, s'ha de comparar als aparells de preferència domèstics que tenen diverses aplicacions. Això vol dir que el lector no s'ha de confiar mai, sense que hagi d'arribar, per aquest motiu, a una actitud obsessiva. Per exemple: hi ha al mercat una màquina destinada a la llar, de línies aerodinàmiques i bellament esmaltada de blanc. La targeta d'instruccions que l'acompanya descriu tres usos principals. Posant la fletxa del botó «A» en posició horitzontal, la màquina serveix a la cuina per a batre diversos aliments (s'especifiquen en llista a part). Fent un quart de volta perquè la sageta apunti cap enlaire, l'aparell es converteix en un filaberquí, i una altre quart de volta el transforma en utensili per a fer massatges, en un reductor de greix superflu pràcticament indispensable per mantenir la bona aparença personal: En una nota al peu s'adverteix que, a desgrat que el producte que emparen amb la seva signatura ha estat sotmès a un rigorós control i que garanteix un índex de seguretat satisfactori, els fabricants no es fan responsables dels danys que ocasioni una manipulació inadequada. Sembla que, si hom no assegura el susdit botó «A» d'acord amb les instruccions dels constructors, és possible que a mig de batre uns rovells (o altres productes) la màquina foradi el plat. Fàcilment, acudeixen a la imaginació desgràcies més estremidores relacionades amb un massatge dirigit per un operador barroer. (*Ronda naval sota la boira, 17*)

Tot i córrer el risc de perforar la safata literària on Calders ens serveix les seues idees literàries, no ens podem estar de fer una valoració d'aquestes a partir de les dades que hem anat oferint. Es tracta d'un

escriptor en el qual descansa una tradició literària i lingüística que en condiona la seua formació. No podem eludir la formació de tall noucentista rebuda a l'escola i a través de les seues primeres lectures de relats. A això cal sumar la importància que prenen els contes tradicionals—meravellosos alguns d'ells—lligats a una literatura oral que havia conegut durant la infantesa al mas dels seus avis. Aquests són elements que ajuden a entendre com el Calders de *Primer Arlequí* compta amb un repertori literari que marca la seua trajectòria literària. Si a això sumem el gust per determinada literatura—Daudet, Verne, Bontempelli, Pirandello, Carner, Oliver, Trabal...—ens adonarem de com va poder evolucionar el seu conreu del conte.

A més, hi ha un fet que explica la fidelitat de l'autor a una línia literària que es desvia sols parcialment amb determinats relats mexicans i més marcadament amb *Lombra de l'atzavara*; es tracta de l'exili i el contacte amb un context on la literatura de contes té una vigència total. Les relacions amb Rulfo, Fuentes i d'altres, la lectura de Kafka, són dades que no cal perdre de vista. Després de la dispersió causada per la guerra Calders va continuar elaborant un tipus molt concret de contes i sembla que el seu entossudiment estètic es va veure reforçat per la recepció de la literatura més moderna del moment. Pel contrari, a la península ibèrica els plantejaments havien variat; d'ací que durant els cinquanta i els seixanta *Cròniques de la veritat oculta* passés amb més pena que glòria. Les militàncies, quan no les desavinences personals amb algun dels prohoms del que seria la novel·la catòlica, afavoriren el seu emmudiment.

Quan la literatura del real meravellós posat al servei de l'ingeni literari va tornar a florir a casa nostra, alguns—vegeu les declaracions de Quim Monzó al respecte—van descobrir que des de feia molt de temps Calders havia optat per aquesta línia estètica. És a dir, que els contes escrits durant els darrers anys trenta i primers quaranta, van tenir un èxit contundent. El valor literari de Calders, per tant, descansa en la unió d'elements tradicionals del relat que ell, com d'altres coetanis, van saber subvertir en benefici de la imaginació.

Des dels seus orígens literaris, Calders compta amb un repertori conegut—el realista, el romàntic i el popular—al qual afegeix un toc de creativitat. Intenta canviar o desviar de la seua trajectòria les línies més conegudes d'aquests contes que funcionaven com a cànon fins els anys trenta. Calders, com Bontempelli, dóna una altra volta al cargol estètic de la narrativa i reordena la literatura que l'havia precedit amb la voluntat de generar un tipus de conte caracteritzar per unes línies que no dibuixaren els models ja coneguts. En això hi ha la idea d'assumir una tradició per modificar-la, donant solta a la fantasia.

Vegem-ho sobre un exemple concret: «Segons constància escrita en les literatures de gairebé totes les èpoques i quasi tots els països, les bèsties i les coses inanimades parlen» (“Un pròleg per a la Diana”, *Tot s’aprofita*). A partir d’aquesta afirmació el geni literari quedava lliure per a crear, per a “tocar de peus al cel” dins de l’arquitectura del conte. Fent parlar animals i coses a conveniència de l’autor, a l’antull del seu geni creatiu, es deslliurava dels imperatius dels apòlegs tradicionals i de la fantasia a l’ús dels romàntics. Heus ací un dels grans mèrits literaris del nostre autor, va ser un dels primers a incorporar aquesta estètica a la literatura catalana. La guerra, l’exili i el canvi de modes a Europa van fer la resta.

Referències bibliogràfiques

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1991): *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas, Monteávila.
- BATH, Amanda (1987): *Pere Calders: ideari i ficció*, Barcelona, Edicions 62.
- BEHLER, Ernst (1997): *Ironie et modernité*. (trad. al francès d'Olivier Mannoni). Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- BONIFAZI, Neuro (1982): *Teoria del fantastico e il racconto fantastico en Italia: Tranchetti, Pirandello, Buzzatti*, Ravenna, Longo Editore.
- BONTEMPELLI, Massimo (1932): «Limiti de la magia». En *L'avventura novecentista*. Firenze, Valecchi, 1974: 28-30.
- CALDERS, Pere// Joan OLIVER(1984):*Diàlegs a Barcelona*. Barcelona, Laia.
- CAMPILLO, Maria (1996) «La mirada de Pere Calders» en *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 107-120.
- CORRETGER, Montserrat (1998): «Pere Calders i Massimo Bontempelli: fonaments ideològics, estètics i constructius de la seva obra». En *Catalan Review*. VolXII, Núm. 1, pp.37-59.
- JORDAN, Mery Erdal (1998): *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Madrid, Iberoamericana.
- MELCION, Joan (1997) «La redescoberta de Pere Calders a finals dels setanta», en Rosa Cabré (ed.) *Pere Calders o la passió de contar*, Barcelona, Eumo, pp.5-7
- PIQUER, Adolf./ SALVADOR, vicent (1999): «Animalogia i ironia en el Realisme Màgic: a propòsit de Pere Calders» en *Zeitschrift für Katalanistik*, 12, pp.17-30.
- PIQUER, Adolf (e.p.2003): «Ironia i rerafons ideològic en la narrativa de Pere Calders» en *Actes del Simposi Pere Calders de la Universitat Autònoma de Barcelona, novembre de 2000*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PONS, Agustí (1998): *Pere Calders: Veritat oculta*. Barcelona, Edicions 62.