



You are accessing the Digital Archive of the Catalan Review Journal.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

By accessing and/or using this Digital Archive, you accept and agree to abide by the Terms and Conditions of Use available at http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

A l' accedir i / o utilitzar aquest Arxiu Digital, vostè accepta i es compromet a complir els termes i condicions d'ús disponibles a http://www.nacs-catalanstudies.org/catalan_review.html

Catalan Review is the premier international scholarly journal devoted to all aspects of Catalan culture. By Catalan culture is understood all manifestations of intellectual and artistic life produced in the Catalan language or in the geographical areas where Catalan is spoken. Catalan Review has been in publication since 1986.

Catalan Review és la primera revista internacional dedicada a tots els aspectes de la cultura catalana. Per la cultura catalana s'entén totes les manifestacions de la vida intel·lectual i artística produïda en llengua catalana o en les zones geogràfiques on es parla català. Catalan Review es publica des de 1986.

IV. Calders' Short Fiction: Suspensions of (Dis)Belief

Les raons de la paradoxa
Gruseppe Tavani

Catalan Review, Vol. X, (1996), p. 145-153

LES RAONS DE LA PARADOXA

GIUSEPPE TAVANI

Un home somnia que un lleó de marbre el mossega; un lleó d'aquells que es troben al pròtir de les esglésies. L'endemà passa justament per davant del pròtir d'una església, s'atura davant del lleó de marbre que fa de base d'una columna i explica rient el somni als seus companys; després introdueix la mà a la boca del lleó i exclama: "Vet-lo aquí, el meu enemic nocturn!". Al moment que la inquietud subtil suscitada pel somni sembla totalment dissipada i el malefici desfet, la tragèdia s'acompleix, car un escorpí verinós, amagat dins la gola de marbre, punxa mortalment el desventurat.

Aquest és un *exemplum* tret de la secció "De Somnis" dels *Rerum Memorandum Libri de Petrarca*.¹ Una història on veiem acomplir-se un fet anòmal, una mena de desplaçament o de sobreposició parcial del somni a la vida real, i que tanmateix no provoca cap reacció escandalitzada de la raó, cap hesitació del judici, perquè la legitimació del fantàstic queda assegurada per uns connectors racionals que en convaliden l'atendibilitat.

Codificat per la preceptística aristotèlica i a partir d'aquí ben col·locat al centre de la tècnica retòrica i per tant de la literatura, l'*exemplum* ha anat assumint en la cultura occidental una autonomia cada cop més rellevant, fins a convertir-se, dins de la praxi oratòria i en l'estructura dialèctica, en un suport preciós i indispensable de l'art *persuasoria* i, al mateix temps, establir-se com a nucli generatiu d'una nova modalitat literària: la narrativa breu. En les dues formes definides per Aristòtil —la paràbola, mesurada sobre un fet real i en la qual els actors són homes, i la fàula, referida al món dels animals—, l'exemple és amplemunt utilitzat, a partir del final del segle XII però sobretot al XIII —"son âge d'or", segons Le Goff²—, tant en la teoria com en la pràctica de la predicació, on exerceix no només un paper encara més rellevant del que tenia en àmbit clàssic, sinó que també (i això ens interessa especialment en el nostre cas específic) esdevé vehicle d'una operació singular: la recuperació per a la racionalitat d'uns elements que provenen de l'irracional, o encara més simplement, de l'irreal; d'aquells elements, doncs, del meravellós pagà (*mirabilia*) contra el qual l'Església de l'alta Edat Mitjana havia elevat barreres infranquejables, però que ara

¹ Ed. a cura de G. Billanovich, Florència, 1943, p. 233 (Edizione Nazionale delle opere di Francesco Petrarca, V, I).

² J. Le Goff, «Le temps de l'exemplum (XIII siècle)» dins el seu *L'imaginaire médiéval*, Essais par-, Paris 1985, pp. 99-102.

—revisat i domesticat, i per tant menys perillós per no dir ja inofensiu— podia ser tolerat i fins i tot utilitzat en clau simbolicoadificant.

En la literatura exemplar medieval, font d'inspiració d'un nombre no pas irrellevant d'obres mestres de la literatura fantàstica moderna (pensem en les estàtues amb moviment com el convidat de pedra que es converteix en justicier a Tirso de Molina o bé l'efígie femenina que reivindica els seus drets conjugals, represa en la *Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée), la dimensió realista en què s'acompleix el fet extraordinari i l'*auktoritas* que el presenta donen credibilitat a allò que es mou fora o al marge de l'experiència normal. I és que dins el model de món de l'Edat Mitjana, el *meravellós* és part integrant de l'univers, es relaciona no pas menys que el *natural* amb el conflicte còsmic entre el bé i el mal; es troba i es confronta amb l'esfera de la pràctica quotidiana, sovint suscitant efectes d'un sublim grotesc.³ Entre narrador i destinatari de les històries exemplars existeix una mena de pacte tàcit, basat en la creença compartida en l'existència de l'irreal: un pacte, una entesa que elimina de soca-rel qualsevol possibilitat de vertigen epistemològic, d'aquella "crispation du rationalisme" en què es troba, segons Finné,⁴ en l'assaig que parla de l'organització del sobrenatural, l'encant especial de la literatura fantàstica moderna. A l'Edat Mitjana, la trivialitat de la vida quotidiana s'orienta i s'omple de significat per l'acció de les "milícies cristianes del meravellós": davant d'un esdeveniment portentós, el lector/oïdor no té necessitat de decidir si es tracta d'un fet versemblant, sinó que més aviat ha de veure si l'ha de col·locar dins la categoria dels *mirabilia* naturals o dels miracles, o potser fins i tot si es tracta d'una "diablerie", és a dir un miracle, però construït pel dimoni mitjançant la manipulació excepcional d'uns processos naturals.

Per altra banda, la noció mateixa de real era llavors ben diversa de la d'èpoques més recents. Per a l'home medieval, la realitat mundana no era més que aparença, un reflex efímer i, doncs, enganyador, d'una realitat transcendent, intuïble a través del desxifratge de senyals i símbols, perennes i immòbils: un concepte de realitat que nega la característica més específica del realisme; és a dir, el seu probabilisme, la seva inexhaurible disponibilitat. Tot i que és possible parlar d'un realisme de l'Edat Mitjana, cal, però, precisar que, contràriament a l'accidentalitat empírica del realisme modern, aquest es manifesta sense desenvolupaments i sense imprevistos, consisteix en una sèrie de xifres en les

³ A. Ju. Gureich, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel medioevo*, Torino 1986, p. 288.

⁴ Cf. C. Delcorno, "Illusione diabolica e meraviglioso quotidiano nell' 'exemplum' medievale" dins AA.DD., *Gli Universi del fantastico*, a cura de V. Branca i C. Ossola, Florència 1988, pp. 235-257 [239]. La referència a J. Finné es troba al vol. *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surmatérielle*, Bruxelles 1980, p. 36.

quals la realitat es resol completament, sense residus ni sorpreses. L'home medieval no creu en la veritat de la realitat. Més ben dit, ni tan sols no es planteja el problema de si la realitat és "vertadera" o "falsa", perquè considera la vida, els esdeveniments, imatges de revelacions extrareals: en conseqüència, encara que podem trobar, tant en la literatura com en l'art medieval, trets singulars realistes, aquests no estan mai estructurats dins una visió empírica i dinàmica de la vida, i els esdeveniments narrats no se sotmeten a un ritme immanent al seu propi fluir, sinó que testimonien una intenció preexistent, es conformen a un cànon que els preanuncia, a una veritat que es configura com a model. Des d'aquesta perspectiva, les "referències" al real que trobem a *exemplum* no són, doncs, més que tocs d'un colorisme narratiu que és, també, exemplar, i cal llegir-les dins de la visió estàtica —impregnada de tradició— que l'home medieval tenia de la realitat. En altres termes, el realisme medieval no s'ha d'entendre en sentit absolut, completament tributari de la concatenació sintagmàtica dels esdeveniments, sinó més aviat com una constant relació dialèctica entre una fonamental abstracció paradigmàtica i la sòlida concreció de la història.

Els punts realistes de la literatura exemplar són, doncs, meres projeccions, seleccionades per la tradició, d'un cànon prefixat: és a dir, que no deriven d'una experiència efectiva de la realitat considerada empíricament, sinó que es distingeixen pel seu caràcter apriorístic, per la referència constant a una veritat immutable. I, tanmateix, justament per la seva funció paradigmàtica i pragmàtica, l'*exemplum* és també, com diu Battaglia,⁵ la forma més a punt i més idònia de representació de la realitat de què disposa l'Edat Mitjana, el contacte més segur que la cultura medieval manté amb la realitat: tal fet o tal episodi, tal tema o tal fragment narratiu són una dada constant, preestablerta, estàtica, immòbil i inalienable com la realitat que l'Edat Mitjana coneix; una realitat que és un fet que ha existit sempre, des de fa segles, una dada de la qual es deriva una moral o, millor, una intenció inscrita d'ofici dins la tècnica narrativa.

Tot i el seu origen llibresc, l'*exemplum* esdevé doncs un mitjà d'exploració del real, la via més còmoda a través de la qual l'Edat Mitjana estableix una relació amb la realitat de les coses; però és també prova, testimoniatge: no cal que allò que se li demana de documentar hagi succeït realment, ni que la història sigui en si mateixa "exemplar" o tingui un contingut pedagògic; allò que importa és la seva qualitat de testimoniatge, de prova de la coexistència del bé i del mal en l'experiència dels homes. L'*exemplum*, doncs, no és en ell mateix ni immoral ni

⁵ Battaglia, «L'esempio medievale», *Filologia Romanza*, VI, 1959, pp. 45-82 [67]

moral: es proposa com a model ètic només en la mesura en què ratifica, conclusivament, la victòria de la fe; encara que arribi per socórrer el pecador.

Llegint Pere Calders, m'ha vingut al cap instintivament (instint? o fruit inconscient d'una deformació de la perspectiva d'encuny filològic?) la relació amb la literatura exemplar. Miraré d'aclarir el procés mitjançant el qual aquesta relació espontània ha pres la forma menys precària d'una hipòtesi.

El primer element que ens ajuda en aquest sentit és "La verge de les vies": una història exemplar a tots els efectes, en el sentit que s'hi manifesta més netament que en d'altres la funció essencial de l'*exemplum*, que és d'inserir la realitat històrica quotidiana dins l'esdeveniment escatològic i de privilegiar l'element apriorístic respecte a la verificació experimental. El càstig -diví?- que sofreix Xebo Canabal per la seva obstinació a negar-se a atribuir un caràcter sacral al retrat de dona que ell mateix ha dibuixat, i per la insistència amb què intenta diverses vegades d'esborrar-lo, recorda de prop el càstig imposat, en nombrosos *exempla*, a l'iconoclasta profanador d'imatges, encara que l'efigie de Xebo adquireixi un valor icònic en contra de la mateixa voluntat del pintor.

Les històries de Pere Calders -com les anècdotes exemplars de l'Edat Mitjana- es basen generalment en proposicions extraordinàries: atòpiques, diria jo, en tant que no es poden situar dins les categories humanes de l'experiència comuna. I, tanmateix, com afirmava ja Aristòtil, fins i tot l'atòpic pot ser admissible si el trobem introduït amb raciocini. En aquest sentit, l'aspecte misteriós, l'anòmal, el màgic, el labiríntic, es converteixen en lloc de punts de desorientació dominables només amb l'engany, en una figura cognoscitiva. La superació de les barreres que separen el probable i l'impossible trenca les formes geomètriques tancades que empresonen el món real. I la realitat apareix aleshores com a una, i noms una, d'infinityes possibilitats: un cas concret, doncs, del possible, concebible de manera diferent de com tenim costum d'entendre'l. Per poder penetrar dins el possible cal que transformem, com Dürrenmatt, el concepte mateix de realitat.

Els contes de Calders se'm presenten com el lloc on es realitza la síntesi paradoxal d'una antinòmia: de condicionat i d'incondicionat, de probable i de possible. Portant la mirada fins més enllà dels límits de l'objecte, de les coses, del món, en fa a bocins la condicionalitat, en canvia l'estatut objectual. I les coses ens ofereixen perfils nous, una experiència diferent del món. Llur comprensibilitat, repeteixo, es basa en la inserció dins una estructura lògica preexistent. Calders ret i ordena els trets "extravagants" dins un horitzó de sentit, fent d'aquest el centre, el punt de suport per dominar d'alguna manera la relació que l'home modern viu amb l'espai i amb el temps: una relació perversa,

que és sentida com un terrible allunyament i que ell intenta de desxifrar com una atopia productiva. Tot és oscil·lant, imprecís, confús, al llarg de la frontera evanescent que separa l'aparença i la inaparença, l'ésser i el no-res: com, a *El batalló perdut*, el vapor que s'aixeca de la terra humida del camp de classificació –i que fa que les siluetes semblin fluctuants quan caminen o mutilades de forma estranya quan s'asseuen–, com l'atmosfera de perplexa curiositat, i d'al·lucinant espera, que vaga sobre la petita vall perduda, on costa de distingir l'existència de l'aparença.

L'amor apassionat per l'extravagància, per la diversitat, és indicatiu d'una recerca no menys apassionada de les regles de l' "andersdenken" del pensament heterodox, de la dissidència. Un cop canviada la relació entre real i possible, allò que és possible es torna real. Fantasia i raó –"misers compartiments de l'univers que tenim a dins", com afirma Novalis– retroben llurs relacions meravelloses i transformen la inquietud de l'exili en una terra estranya: un lloc on podem retrobar el sentit mateix del nostre viatge terrenal, entès ara com a *υστοσ*, és a dir retorn a la llar.

El context existencial i cultural del segle XX, és cosa sabuda, connota la realitat com un terreny precari i vertiginós, la percep com a successió caòtica d'esdeveniments i de moments, cadascun dels quals s'emporta o nega o renova l'altre, i on la inextricable barreja de contraris porta a un veritable vertigen del no-res: extingit l'ordre homogeni que es constituïa en una única cadena d'esdeveniments disposats de forma coherent, el món es converteix en un lloc on tot es contradia, les coses es toquen a penes, sense arribar a trobar-se, no hi ha cap certesa. L'espai de la modernitat es presenta en efecte com a fragmentari i incomponible: la desorientació, la sensació d'angoixa caracteritzen l'estat d'ànim en un món que se'ns apareix com a inhabitable, impossible de recórrer, atravesat per una esgarrifança que és presagi d'una catàstrofe imminent. Una situació d'exili en què el pensament no sembla poder trobar una sortida. Dins aquesta jungla, per sobreviure cal "llançar-se de cap": acceptar la irracionalitat del joc, integrar-se, ficar-se a dins de la situació, amb l'actitud, això sí, de qui manté intacte el sentit de la perspectiva, necessari per poder controlar aquesta realitat proteiforme.

Els contes de Calders se'ns presenten com el viatge que ens transporta a la difícil aventura de l'atòpic, un viatge que és al capdavant la recerca d'un sentit diferent per als esdeveniments, del sentit mateix de la vida humana i de la "nova història" que a partir d'aquesta aventura fora dels camins fressats pot començar a obrir-se dins nostre. Un atòpic estructurat, com he intentat de dir abans, segons mecanismes reconeixibles, segons lleis determinades. La transformació de l'atòpic en llenguatge "normal", en una escriptura que en fa possible la reducció en termes sistemàtics, és en Calders una mena de "procés terapèutic"

que tendeix a abolir, per mitjans legals, les diferències orgàniques de les estructures fragmentades de la realitat, reduir-les a una espècie de logocentrisme de l'ego escriptural. Calders descobreix un artefacte (màgic, extravagant, quimèric) i l'incorpora dins la concreció de la paraula a través de relacions que expressen una unitat que *no és* relacional, i que cal, doncs, inventar. D'aquesta manera reivindica per a la "faula del món" el dret d'existir segons els mateixos codis de la gramàtica de representació de la realitat, o més ben dit, intenta aplicar a la realitat, incongruent i fragmentària, una gramàtica de la representació on també la novetat, gràcies a una intel·ligència "deshabitual" del món, pot trobar forma i paraula.

La dimensió de "fantàstic" no introdueix, doncs, cap transcendència, sinó que reafirma la provisionalitat i la caducitat de tot esdeveniment, i el seu límit. Per poder conèixer una cosa és, en efecte, indispensable el límit, i cal que aquest límit aparegui, es manifesti concretament: perquè és justament el límit, o més ben dit, només el límit ens permet de posseir la cosa i el seu nom. Així, en els contes de Calders la dimensió de l'atopia ja no és un espectre inaferrable, sinó que esdevé implícita en la mateixa estructura de la paraula que la fa formulable, dicible, doncs, i mitjançant la qual se'ns pot mostrar. El territori fronterer, la fràgil idea de delimitació entre possible i real es va atenuant fins arribar a desaparèixer i l'"extravagança" adquireix una veritat pròpia, lògica i psicològica, per la qual entra a formar part de qualsevol "catequisme" modern. Com si diguéssim que un esdeveniment que al començament sorgeix com una alliberació dels vincles d'una certa lògica, un cop transposat dins les estructures d'una lògica verbal conseqüent, i sotmetent-se, doncs, a uns canons vàlids per a tothom, es torna matèria col·lectiva i participada. L'escriptura, per tant, com a "espai intermedi", on les imatges i les idees conflueixen amb el món de les coses sensibles, i en aquesta confluència adquireix vitalitat tot allò que en la realitat ens sembla inanimat. L'escriptura com a mitjà per anar més enllà de la vora opaca de les coses i de les actituds, i per donar a les coses i a les actituds un contingut de veritat propi. No es tracta de sostenir amb això que Calders confereixi al llenguatge un valor absolut: trobem sempre en ell una actitud "blasée" que sona com a ironia i distanciament en la consciència dels límits del llenguatge mateix. En el fons el que intenta és arribar a un compromís: a una relació eventual entre literatura i vida, que se sostingui sobre la hipòtesi que la metatextualitat potser és sempre textual, ensorrant d'aquesta manera la "frontera mòbil però sagrada entre dos mons; el món *on* es narra, el món *que* es narra, entre la dimensió artística i la real".⁶

⁶ Genette, *Figures*, III, Paris 1972.

El tractament escriptural d'un esdeveniment extraordinari elaborat segons un codi de comportaments comuns és, sens dubte, una transgressió, un acte subversiu. I, tanmateix, Calders —no caldria una exemplificació gaire extensa per demostrar-ho— aconseguix gairebé sempre amagar aquest acte subversiu, aquesta transgressió: en el sentit que la transformació de fets extravagants en imatges quotidianes, mitjançant decisions especials pel que fa al lèxic i a la semàntica, s'esdevé normalment sense provocar ni tensions ni discrepàncies, sense deixar escòries o residus d'incongruències entre els dos sistemes, malgrat que són per naturalesa —o més ben dit ho semblen— irreductiblement heterogenis.

De vegades, tanmateix, les imatges es troben organitzades segons una trajectòria que deixa visible en part el punt de confluència entre norma i transgressió: i és potser en aquest punt que es crea la comicitat caldersiana, quan queda al descobert (expressament?) la maniobra d'un acostament al cap i a la fi innatural entre dos codis diferents: el de l'absurd i el de la normalitat. Llavors els contes de Calders provoquen el riure. Riem quan entre l'absurditat inventiva i l'intent d'encarrilar-la dins la via de la lògica, queda un gap, un hiatus, quan *no* desapareix la línia divisòria entre la paraula i la cosa, i el corrent de l'escriptura s'activa sobre la polaritat de la incongruència. Es riu en definitiva quan la norma no *vesteix* l'absurd, la paradoxa, sinó que el *disfressa*, quan no el cobreix sinó que el dissimula. I d'aquesta manera el contrasentit adquireix una càrrega ulterior d'infracció, de violació, de les lleis que regulen l'ordre constituït.

Si acceptem com a possible denominador comú dels contes de Calders tot això que he intentat de demostrar, en traurem com a conseqüència que la seva producció, vasta, riquíssima per inventiva i llarga en el temps (més de mig segle d'activitat creativa), es mou en realitat segons una línia projectual immutable, segons un pla que regula una experiència escriptòrica que tendeix a afirmar la possibilitat, o més ben dit el dret d'actuar basant-se en paràmetres inèdits o si més no inconuets dins el context cultural en el qual opera l'escriptor.

La descripció, a *Refinaments d'ultramar*, de l'estrany animal amfibi, el shilayo, del seu hàbitat, dels seus costums, i finalment de les regles que presideixen a la seva preparació culinària, exposades amb la parsimònia d'un receptari tradicional; el luxós apartament en una ciutat tropical que, a *Història natural*, és envaït per insectes i cuques, rates i escorpins, termites, un "rèptil tropical que canta de nits, i fins i tot per una tigrissa que s'instal·la a la cuina, i hi pareix com si fos una gata"; l'estranya llei que, a *La societat consumida*, imposa a tots els ciutadans posar-se una anella al nas: una llei que no provoca reaccions de rebuig, ans és acceptada amb tota naturalitat i amb satisfeta adhesió; la sorpresa del protagonista de *L'arbre domèstic* que, en veure créixer enmig de la sala de casa seva un gran arbre, se sent obligat a negar una realitat

evident per no minar unes certeses comprovades; la sobtada desaparició de la bella model de *Un trauc a l'infinit*, catapultada a una altra dimensió, desconeguda, per un aparell fet de barnilles de colors; els preparatius per a la partença del coet lunar construït pel cunyat del narrador al jardinet de rere casa a *Demà a les tres de la matinada*; la anormalitat al·lucinant de la mort programada infligida, a *Zero a Malthus* amb perfecta coherència burocràtica, i la seva inquietant conseqüència alimentària, etc.: les històries, si les arrenquem a l'ordit de l'escriptura, es presenten com una tirallonga explosiva d'"infraccions" al codi de la normalitat, com una desobediència programada a un sistema d'estereotips comportamentals. En canvi, acomboiades dins una organització signicoformal, l'índex de transgressivitat es redueix o s'anul·la, absorbit dins les estructures d'una lògica verbal: l'atòpic, com en l'*exemplum* medieval, conflueix dins la norma, es fa norma ell mateix, s'incorpora a la unitat narrativa que en redueix a termes de sistema els elements anòmals.

La legitimació de l'atòpic queda, doncs, assegurada, tant en l'*exemplum* com en el conte caldersià, per uns connectors racionals que en convaliden la credibilitat: amb una diferència fonamental, tanmateix, i és que mentre en l'*exemplum* el connector és representat per la dimensió en què s'acompleix l'esdeveniment extraordinari (a l'Edat Mitjana la meravella forma part integrant de l'univers), en el conte de Calders el connector és la dimensió de l'escriptura; una escriptura que, per ésser acceptada, ja no necessita, com en l'*exemplum*, un pacte entre narrador i destinatari, ja que resol la contradicció en ella mateixa. El fantàstic dels contes de Calders és —no pas menys que el meravellós de l'*exemplum*— una atopia productiva. Però mentre que el predicador medieval encarrila dins la quotidianitat una realitat transcendent que tant ell com els seus oients consideren molt més vertadera que no pas la mundana —i d'aquesta operació en treu un testimoni de veritat absoluta—, Calders, al contrari, intenta recompondre en una unitat els fragments incerts d'una racionalitat quotidiana, incorporant-hi l'inversemblant i tractant-lo segons els codis de la versemblança, intentant reduir d'aquesta manera en l'espai de l'escriptura les antinòmies del món. El resultat, com hem vist, és de vegades la riulla, moltes vegades més la recerca, subtilment angoixada, d'un sentit que es pugui atribuir a les coses.