



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

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

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.

Esteu accedint a l'Arxiu Digital del Catalan Review

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 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.

Pere Calders i Massimo Bontempelli: fonaments ideològics, estètics i constructius de la seva obra
Montserrat Corretger

Catalan Review, Vol. XII, number 1 (1998), p. 37 - 59

PERE CALDERS I MASSIMO BONTEMPELLI: FONAMENTS IDEOLÒGICS, ESTÈTICS I CONSTRUCTIUS DE LA SEVA OBRA¹

MONTSERRAT CORRETGER

Ha estat dit repetidament que l'obra de Pere Calders (1912-1994),² especialment la seva narrativa curta, té punts de confluència amb la de Massimo Bontempelli (1878-1960), cap del moviment del Novecento i director de la revista italiana del mateix nom ("900") entre 1926 i 1929. Per tal d'arribar a conclusions vàlides en la comparació d'aquests autors cal dur a terme una anàlisi detinguda dels seus textos teòrics i creatius, de les manifestacions que ens han deixat sobre la seva poètica personal i del context literari en què desenvoluparen la seva producció, única garantia d'una actitud crítica fonamentada, i a partir d'aquests documents fer una reflexió sobre els conceptes i elements que connecten aquestes dues expressions literàries, sorgides en moments històrics propers i en espais lingüístics distints, Catalunya i Itàlia. Tindrem així la "prova de contrast" que per Dario Villanueva rau a la base de la literatura comparada i permet transformar en conclusions les hipòtesis a què conduïxen aquests aspectes crítics, teòrics i històrics que es troben a l'inici de tot estudi comparatiu.³

Ambdós escriptors manifestaren les seves idees teòriques paral·lelament a l'aparició dels seus reculls de narracions i de les seves novel·les i ambdós hi foren conseqüents al llarg de la seva obra. Es poden establir, doncs, en bona mesura, la concepció artística, el credo estètic i els procediments literaris de cada un d'ells, així com els punts de contacte i les divergències que aproximen les seves obres respectives o les individualitzen en cada cas. Bontempelli, en el llarg assaig

¹ Baso aquest estudi comparatiu en les següents obres de creació i edicions: de Pere Calders: *Cròniques de la veritat oculta* [1955⁴] [hi al·ludiré com CVO], MOLC, 1979; *Invasió subtil i altres contes* [IS], Ed. 62, 1978; *Demà, a les tres de la matinada* [1959⁴] [DTM], Ed. 62, 1980; *Tot s'aprofita* [TA], Ed. 62, 1983 i *Un estrany al jardí* [E], La Magrana, 1985 (totes editades a Barcelona). De Massimo Bontempelli: *La dona dels meus somnis* [DS] [1925¹], Empúries, Barcelona 1990 i *L'eden della tartaruga* [ET], Edizioni d'Arte Fauno, Roma 1926.

² A hores d'ara l'obra de Calders ja compta amb un valuós aplec d'estudis monogràfics publicats en el volum XI-2 de la *Catalan Review* (1996), indefugibles a l'hora de fer qualsevol mena d'estudi sobre l'autor.

³ Villanueva, Dario. "La literatura comparada", dins *Teoria de la literatura. Corrents de la teoria literària al segle XX*. Ed. Jordi Llovet. Barcelona: Columna, 1996: 189-210, especialment 192-94.

L'avventura novecentista,⁴ que recull articles i revisions d'articles escrits entre 1922 i 1938, fixa les bases del seu pensament estètic i del seu discurs literari, centralitzats en un eix, el *novecentismo*, i en la seva concepció artificiosa –coincident amb Calders⁵– i aparentment deshumanitzada de la literatura. L'escriptor català, al seu torn, manifestà les seves opinions en entrevistes i articles esparsos, especialment des de la seva arribada a Catalunya el 1962 i de manera més programàtica en la sèrie de sis articles “L'exploració d'illes conegudes”,⁶ El punt de contacte entre els dos autors rau en una anàloga mirada al món i en una semblant interpretació –polièdrica i alliberada de convencions– de la realitat, de la qual, i amb tota normalitat, forma part la fantasia. Aquest plantejament dibuixa uns límits ambigus entre realitat i ficció i situa el treball creatiu d'ambdós dins el camp del sovint tan mal entès “realisme màgic”, suport fonamental de la narrativa bontempel·liana i de les especulacions teòriques de *L'avventura novecentista*. Ja ha estat dit que la narrativa curta de Calders, situada de ple en la imaginació, defuig les expectatives que crea el gènere fantàstic tal com s'ha entès tradicionalment i demostra la manca de sentit de tot intent que vulgui fixar la realitat a partir d'uns codis d'interpretació invariables. Com diu Joan Melcion,⁷ Calders demostra que la realitat “no és solament allò que percebem a través de la raó, o que entenem mitjançant la lògica o l'acumulació d'experiències; és també l'atzar, l'imprevist, la capacitat de somniar i d'especular amb la fantasia”, tots ells elements que, en els contes, queden incorporats a la vida com a part fonamental. En el seu modèlic estudi sobre les *Cròniques de la veritat oculta* aquest crític extreu dels contes caldersians –prenent com a exemple el dilema irresoluble de l'agrimensor protagonista de “La ratlla i el desig”– l'altra realitat, la del vessant de poeta del personatge, que li permet accedir a les regles ocultes, al codi literari d'interpretació de la realitat on s'inclouen el destí, la sorpresa, el somni i la imaginació. Normalment, però, aquesta possibilitat no triomfa atès que tothom prefereix instal·lar-se en les normes experimentades, en la seguretat establerta per la lògica i pels capteniments fixats. Gairebé totes les narracions de Calders exemplifiquen aquesta actitud literària, que ell mateix expressà

⁴ Bontempelli, Massimo. *L'avventura novecentista*. Florència: Vallecchi Ed. 1938 (554 pp.) i 19742 (374 pp.). Sempre citaré per la primera edició.

⁵ «Per a Calders la literatura és en si mateixa un artífici, però no un artífici la finalitat del qual sigui crear la il·lusió de realitat, segons el concepte aristotèlic de versemblança, sinó un artífici per crear una il·lusió, pura i simple», Joan Melcion, *Cròniques de la veritat oculta*, de Pere Calders. Barcelona: Empúries, 1986: 78.

⁶ Calders, Pere. «L'exploració d'illes conegudes», *Serra d'Or*, juliol-desembre 1966.

⁷ Vegeu els dos estudis d'aquest crític publicats dins *Catalan Review* XI:1-2 (1996), especialment el titulat «Del conte a la novel·la: Pere Calders i la ficció de la ficció»: 239-59.

teòricament en diverses ocasions, com en l'entrevista d'*El País* del gener de 1983: "La veritat és que el món ens incita a veure'l amb ironia, per evitar que ens caigui al damunt i ens acabi d'aixafar. Sovint proposo aquest remei en els meus contes. He de reconèixer, però, que s'ha de subministrar amb recepta... Respecte a la fantasia, crec que és una part de la realitat que no acabem de conèixer prou bé".⁸ La inclusió d'elements imaginaris en l'entorn quotidià trenca amb els fonaments tradicionals de la literatura fantàstica i transforma en "normals" i esperables esdeveniments trasbalsadors.

Tot i haver-se iniciat en l'escriptura el 1926, quan Bontempelli es trobava en el punt madur de la seva peculiar personalitat literària, enderrocadora de la literatura establerta,⁹ Calders no en tingué notícia fins a l'entorn de 1935, com ell mateix declarà, el mateix any en què l'autor italià visità Barcelona per participar en una de les sessions del Conferència Club.¹⁰ En començar la redacció de la seva obra es trobava, doncs, exempt de qualsevol influència bontempel·liana, per bé que l'aparició del seu primer llibre, publicat el 1936, *El primer arlequí* —escrit deu anys abans—, coincidí amb la seva descoberta entusiasta de l'italià. D'altra banda, Calders compleix una funció menys agressiva que Bontempelli i els seus assaigs iconoclastes, ja que té un esperit normalitzador i busca, per sobre d'altres objectius, obrir nous camins a la prosa catalana. La comparació dels dos autors, iniciada —entre d'altres— per Miquel Arimany i darrerament continuada amb més fonament per Jaume Aulet i altres crítics, és fa inevitable i cal encara aprofundir-hi. Tanmateix, l'estudi comparatiu no pot basar-se en la mera "influència" de Bontempelli sobre Calders, i molt menys quan, com critica Avel·lí Artís Gener, aquest ascendent es fa de vegades impossible ateses les dates de producció de les obres que es connecten (*Ob. cit.*: 139-46, esp. la 140.)

Bontempelli, arrelat en principi en una actitud política completament lliure, dugué a terme la seva obra literària i teoritzà lúcidament

⁸ Brodsky, Marcelo A. «Pere Calders, un creador que creu en la sort». «Quadern de cultura», *El País*, 23-1-1983.

⁹ *L'avventura...* està dedicada enterament a destruir els que, segons ell, són falsos mites literaris. Vegeu especialment el capítol «Le tre zone» (10-VII-1932: 233-257), on presenta un panorama crític de la literatura contemporània bastant desolador: els escriptors es divideixen en dos grups: «lavapiatti» i «cacastecchi» (rentaplats i cagabranques).

¹⁰ V.: Coca, Jordi. [entrevista a P. Calders] «Pere Calders: una invasió subtil». *Serra d'Or* 247 (abril 1980): 39: «els autors que tu dius, Bontempelli, Pirandello, els vaig llegir aviat i em van agradar. Especialment Bontempelli, que feia una mena de realisme màgic. Kafka el vaig llegir molt després, ja a Mèxic». A. Artís-Gener afirma que Calders «va descobrir Bontempelli en el llançament que en va fer Josep Janés i Olivé»: «Els dos mons de Pere Calders». *Revista de Catalunya* 4 (gener 1987): 140. Artís es refereix a la primera obra traduïda al català de Bontempelli i publicada per Janés: *La dona dels meus somnis i altres aventures modernes*. Barcelona: Quaderns literaris 70, 1935. Vegeu l'entrevista que *Mirador* (n. 320, 4-IV-1935) féu a Bontempelli en ocasió d'aquesta visita a Barcelona.

sobre creació artística mentre col·laborava en el *Mondo* d'Amendola (1922) –durant el primer temps del partit comunista italià– i començava –poc després– a subscriure el seu original credo feixista –condicionat per una visió molt subjectiva i mancada d'habilitat pràctica– del qual s'anà desenganyant en descobrir en carn pròpia que la seva època no era una era de mites solars oberts al futur, com plantejava el feixisme més “angèlic”, sinó una etapa tenebrosa i cruenta. De formació clàssica, espiritual i lliure sempre, no es va posar al servei de ningú: per aquest motiu, tot i relacionar-se en el tomb de la dècada dels vint amb un feixisme que havia intel·lectualitzat i idealitzat, té en comú amb Calders el fet de racionalitzar el seu credo literari paral·lelament a la pròpia praxis vital –més que no pas al marge– (o potser supeditar la vida als credos estètics). Era, en principi, un servidor de la seva diàfana idea d'absolut, d'aquella recerca del nucli platònic, de la substància de les coses, de la “veritable” realitat. Per bé que als assaigs que reuní a *L'avventura novecentista* (quan ja havia abandonat del tot el feixisme) mostren “un stato d'animo incline a cercare l'armonia tra il letterario e il politico”,¹¹ Bontempelli enriqueix la seva potència creadora prop d'intel·lectuals europeus (molts d'ells col·laboradors a “900”) més motivats per l'estètica que per la política,¹² units per un idealisme de base, per una lucidesa ontològica i per l'interès a trobar els models eterns de la història. La revisió de l'idealisme d'Ortega i Gasset i els assaigs de Paul Valéry, entre altres veus, són prop de l'obra teòrica de l'italià i de la seva metafísica basada en les paraules.

Calders, per la seva banda, es va mantenir sempre fidel als seus plantejaments literaris. Havia teoritzat sobre aquesta qüestió el 1966: tot distanciant-se de les actituds partidistes que critica amb la seva “lleï del pèndol” acabava dient: “el temps garbella i, al marge de les oscil·lacions determinades per la inèrcia i la gravetat, queda el sediment de la validesa perdurable. Per a l'escriptor, acceptar amb valentia els alts i baixos d'aquesta marea i mantenir-se fidel a si mateix és un tribut que ha de pagar, i no pas el més còmode” (“L'exploració de les illes conegudes. I. La lleï del pèndol”, *Serra d'Or* (15-VII-1966): 39). La fidelitat el va portar a mantenir el seu model de conte –immarcescible– fins a la darrera obra. Bontempelli només va tallar les seves connexions polítiques,¹³ però la seva obra narrativa va establir el model sorgit del “realismo magico” i, com en el cas de Calders, va crear escola.

¹¹ Bontempelli. «Prefazioncina». *L'avventura novecentista*. 1a edició, reproduïda el 1974²: XIV.

¹² La primera edició de *L'avventura novecentista* (1938) duu una «Informazione» titulada «Cronaca» amb la història de «900» i la nòmina completa dels col·laboradors. Hi destaquen, entre molts (però cap català): James Joyce, Ramon Gómez de la Serna, Soupault, Picasso, Max Jacob, Marinetti, etc...

¹³ Per bé que a partir del 1938 abandonà tota relació amb el feixisme, Bontempelli

L'assaig de Bontempelli "Limiti della magia" (6-IV-1928, *L'avventura*: 47-49) és un dels capítols de *L'avventura novecentista* que exposa més clarament el sentit amb què l'autor italià engendrà i utilitzarà l'expressió "realismo magico" i la posà en circulació ja des dels anys vint, molt abans que esdevingués la fórmula que en els seixanta fes esclatar la narrativa llatinoamericana i s'utilitzés per qualificar la narrativa curta de Calders. Mitjançant el "realismo magico" Bontempelli expressa aquesta necessitat de "non attenersi alle spiegazioni "naturali" di tutto che l'uomo vede e di cui s'interessa": les explicacions "naturals" són, de fet, les artificials i previstes pels humans. El "realisme màgic" sovint serveix per definir el coneixement d'un mateix, dels propis actes, i explicar les interpretacions artístiques de les coses, és a dir, la poesia, atès que, per Bontempelli l'art és, potser, l'únic encanteri concedit als homes i a les dones que, gràcies a aquesta capacitat creativa, poden evocar la llunyania, predir el futur i subvertir (o sigui, obviar) les lleis naturals, perquè permet que els fets i els objectes s'expressin i evolucionin sense regles imposades per les persones.¹⁴ En definitiva: la màgia, en sentit estricte, no és més que art sense polir. I afegeix que en interpretar màgicament la quotidianitat s'ha de crear un dubte al lector: no ha de saber mai del cert si l'autor creu fermament les seves explicacions màgiques o si aquestes es limiten a ser símbols d'una lectura espiritual dels fets. L'ambigüitat així suggerida crea una atmosfera que dona sentit de misteri a les coses de l'entorn i resulta més eloqüent que cap mena d'explicació. D'altra banda, aquesta atmosfera serveix per iniciar personalment cada lector

havia viscut una complexa relació amb aquest partit: el 1926 havia estat secretari del Sindicat d'Autors i Escriptors i el 1930 havia estat nomenat acadèmic, per bé que no tenia el carnet del partit, que li fou compulsat el 1935. Les relacions amb el feixisme se li complicaren pel fet d'haver filtrat fins a «*900*» les polèmiques sobre Mussolini. El 1938 li foren suspesos tots els permisos per actuar professionalment i la targeta del partit li fou llevada per Persino Starace, artífex de la seva pertinença de Roma a Venècia, on passà els anys de la guerra. El 1948 fou elegit senador per la llista del Front Popular però l'elecció fou invalidada pel seu passat feixista. («Notizia sull'autore», *L'avventura...*, 1974², pp. V-VI, i s/a, «Massimo Bontempelli si è spento ieri a Roma», *Corriere della Sera*, Roma 22-VII-1960).

¹⁴ Marià Manent recull al seu assaig «El professor Garrod i la poesia» (*Notes sobre literatura estrangera*. Manresa: Faig Cultura-Parcir Edicions, 1992: 65) el concepte bergsonià de l'art, d'on, genèricament, arrenquen aquestes opinions de Bontempelli i, en gran mesura, les de Calders: «L'art no té altre objecte que apartar els símbols pràcticament útils, les generalitats convencionalment i socialment acceptades, és a dir: tot el que ens amaga la realitat com darrera una màscara, per posar-nos cara a cara amb la realitat mateixa». Manent fa del tot entenedor el pensament de Bergson i l'aproxima encara més als criteris sobre la realitat de Bontempelli i Calders: «Partint d'aquesta noció es pot afirmar que tot art veritable és realista, o, si voleu, sobrerrealista, perquè ens revela un món que s'enlaira damunt l'habitual esquema de la realitat elaborat per la raó lògica». Entén, en aquest sentit, que l'objectiu del «realisme màgic» és saber «donar a les coses familiars una novetat poètica tan acusada que assoleix de vegades la força mòrbida d'un somni o d'una al·lucinació».

en una penetració fonda de la realitat. Finalment, Bontempelli conclou que la màgia "è il parziale e temporaneo dominio che l'uomo può acquistare sopra forze ordinariamente a lui superiori", atès que revela algunes fórmules, mitjançant les quals la voluntat humana pot vèncer les forces naturals que la sotmeten: per això la màgia es troba al pol oposat a la tragèdia.

Eugenio Montale, bon coneixedor del narrador italià, n'interpreta aquestes bases teòriques i posà l'èmfasi en el fet que l'objecte de la fantasia bontempel·liana no és la vida com a sentiment,¹⁵ sinó la vida com a imatge, ja que en la seva narrativa fins les idees poden sorgir en imatges. D'aquí la definició que Montale donà de "realismo magico", en el qual, segons ell, la magia té "la facoltà di portare al calor bianco della lirica il gioco surreale delle mille riflessioni che la vita (la scacchiera) può assumere quando si moltiplichi e si rifrangano nello specchio (la fantasia)".¹⁶ Aquesta concepció recull la teoria clau de l'estètica de Bontempelli, portada especialment a la pràctica en les narracions de *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), on demostra que les experiències de la vida són originals i rares (com les imatges reflectides en un mirall, que duen una existència autònoma), però al relat allò que interessa és la idea que aquesta existència independent i singular és real. Montale insisteix en el fet que aquesta nova manera d'observar la vida, el "realismo magico", podria haver donat resultats desastrosos en mans d'un altre escriptor, però en Bontempelli l'art de mirar, sorprendre's i fer sorprendre era una segona naturalesa, i "era natura en ell aquesta inducció a la sorpresa i a la diversió a propòsit d'aquells aspectes del món modern que en altres produirien només angoixa i desolació" (Montale. *Ibid.* La traducció és meua).

La narrativa de Calders s'adiu també en gran mesura a la valoració de Montale a causa de la utilització literària que fa d'aquesta mirada generadora de sorpreses, amb la qual l'existència descobreix els seus aspectes més durs (mort, destí negatiu) mitjançant l'humor. A més, resulta, com Bontempelli, d'una constant i absoluta actualitat: sempre hi ha hagut i hi haurà lectors reals (els implícits hi són comptats) a qui caldrà desacostumar de les visions convencionals. Calders, en un dels articles teòrics del 1966 on ataca especialment el realisme entès com a empirisme històric i per tant negatiu (o sigui, relació crítica i descriptiva de desgràcies), es pronuncia també sobre la necessitat de descobrir la realitat pura (el que ja sabem que vol dir la "seva" realitat: el real de les coses en elles mateixes, sense les convencions dels humans) per la

¹⁵ En aquest sentit pren com a referència el *Zibaldone* de Leopardi: «il sentimento deve essere l'anima e non la materia del discorso»: «Protezione» (14-VIII-1936). *L'avventura...*: 187.

¹⁶ Montale, Eugenio. «Magia di Bontempelli». Roma: *Corriere della sera* (23-VII-1960).

via de la sorpresa i de l'humor: "el realisme, històric o no, acaba sucumbint a la temptació de completar l'inventari de la misèria física i espiritual de l'home; com que la llista és molt llarga [...] cal esmolar la inventiva per a afegir-hi noves ratlles. Per tal que això no aparegui com a simple delectança morbosa [...] es presenta com a protesta, de manera que el realisme és una rara protesta contra la realitat. I com que la rebel·lia, el crit, el compromís, etc., han d'ésser cada vegada més espectaculars, es comença per ignorar l'altra cara de la moneda, la *realitat agradable* i s'acaba condemnant-la" ("L'exploració de les illes conegudes. II. El paradís perdut": 29). El fet de defensar la imaginació i l'humor com a procediments d'aproximació a la realitat pot fer pensar en una actitud feble de compromís amb l'entorn personal i social, amb la "realitat" immediata. Calders mateix, però, s'ocupa d'aclarir aquesta qüestió prenent com a punt de partida la generació d'abans de la guerra, a la qual pertanyia malgrat ser dels més joves, que conreava la literatura provocadora i humorística i investigava nous camins expressius per la via de l'absurd, especialment en el cas de Trabal. Tot defensant aquesta actitud intel·lectual i creativa afirma la seva possibilitat d'harmonització –com de fet ocorregué amb ell mateix– amb un pensament sociopolític progressista: "aquella generació d'intel·lectuals d'abans de la guerra no va menysprear les inquietuds, les angoixes i les misèries del món que l'envoltava. Es van produir, simplement, separacions entre l'home i l'obra (això que ara torna a ésser moda de considerar impossible), i hi havia qui feia versos postsimbolistes, de plantejament metafísic, i quasi alhora signava manifestos cívics i prenia partit militant. Qui sap si això, fet i fet, no era més aferrat al realisme que no escriure poesia descriptiva i signar manifestos metafísics" (*Ibid.*).

Cal adonar-se, en comparar els pensaments teòrics que fonamenten les obres d'aquests dos autors, que hi ha confluències molt significatives entre ells: no es tracta d'una influència de Bontempelli sobre Calders, ni d'interferències històriques, sinó de criteris anàlegs sobre la concepció literària i estètica proclamats en contextos distints. Calders ataca amb duresa la consideració negativa de la crítica envers la literatura catalana de la postguerra sorgida sota l'herència del postsimbolisme, és a dir, la literatura que –diu irònicament– "tenia el estigma de menysprear "des de les altures divines" de la poesia pura, les angoixes i les misèries del món". Per acabar conclou que tot i que les coses fossin així "caldria escatir si [...] el fet de no enfonsar els peus a terra és, en l'art, una cosa reprovable" ("L'exploració de les illes conegudes. I. La llei del pèndol": 39). Doncs, Bontempelli utilitza pràcticament les mateixes paraules –extretes d'una carta del seu amic Ugo Ojetti– per teoritzar sobre literatura i art. Felix per la crítica que Ojetti li fa, "con la tua prosa riesci a staccarti da terra" arriba a dir-li: "Questo "staccarsi da terra" è l'unico scopo, l'unica giustificazione, anzi l'unica defini-

zione dell'arte". I un cop més insisteix en la necessitat de transformar literàriament la "humanitat" —llegeixi's realitat— en poesia i no en episodi empíric, com fa l'arquitectura —afegeix— que resol el sentiment en poesia pura ("Personalí, ma non troppo". *L'avventura...*: 284-85). Aquesta visió ha dut sovint la crítica, erròniament, a considerar buida la narrativa que s'hi acull: Bontempelli fou escarnit per un crític que titulà l'assaig on comentava els seus contes "Niente da dire", un tòpic que més d'un estudiós actual encara subscriuria. L'italià considera que és justament la mera anècdota realista (del realisme mal entès) la que està per sota del "qualche cosa da dire", en canvi el "realismo magico", idèntic a la poesia, hi sura molt per damunt. S'anticipa amb aquests plantejaments als pintors metafísics italians —De Chirico, Carrà...— que també utilitzaren l'estratagema de donar als objectes i figures humanes una situació desacostumada dins una pintura tradicional, en un intent de descobrir, tot seguint amb precisió les formes i els contorns exteriors, el secret funcionament del món. La confluència entre Calders i Bontempelli es produeix en la idea de mantenir-se per sobre del terra, en el punt en què es produeix aquella atmosfera espiritual que, paradoxalment, només la matèria exigeix: quanta més solidesa en els cossos, més tensió dels esperits. Alguns d'aquests conceptes foren també considerats per Bontempelli en tractar els pintors italians del Quattrocento (Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca, Ucello...), els veritables precedents, segons ell, del "novecentismo", arrelats en els dos mateixos termes del realisme màgic: la precisió realista de la pintura (dinamisme i plasticitat) i l'atmosfera màgica que aquesta suggereix (il·lusió de penetració en el quadre, expressió de sentiments universals i suspensió de les figures en els seus mateixos moviments).

Plasticitat, estatisme i manca de sentiments personals són també alguns dels trets que caracteritzen la literatura tocada per la fantasia del real de Bontempelli i Calders; tant aquestes constants com la utilització d'alguns temes i procediments comuns posen en relació les seves obres i demostren l'assumpció d'uns pressupòsits artístics anàlegs. Són els finals absurds o inesperats, el relativisme, les ambigüitats, l'escepticisme i l'humor freqüents en els seus contes; els escenaris com teatres, fires, cabarets, tavernes, carrers de ciutats i interiors domèstics; objectes com estàtues, robots, màquines (tren, ascensor) i miralls; personatges com esposes dominants o dominades, homes de bona fe, grisos i crèduls; animals i plantes que escolten i riuen o, decididament, parlen; esdeveniments inesperats i impossibles en el món on regeixen les lleis convencionals: morts que es filtren per les parets, qualitats portentoses (capacitat d'endevinar, de donar vida, de fer desaparèixer...), estàtues que respiren, miralls que rejuveneixen, models que cada cop s'assemblen més als seus retrats pictòrics; successió inacabable de desgràcies domèstiques, cataclismes mundials, causes i efectes

desacordats, gradacions imparables, contrastos i paradoxes (natura/artifici, art/ciència), coincidències impensables, paciències infinites, homes i dones conseqüents fins a la immolació, comunicació dels humans amb objectes, desdoblament de personalitats, desaparicions, desenganys de tota mena, destins coneguts d'antuvi pels qui els han de patir i, sobretot, un plantejament ambigu de realitat i ficció, entenent el primer terme en el sentit tradicional. No calen eufemismes assuaujadors, no es descriuen sentiments: per aquest motiu la Providència, el destí, l'atzar o la mort es presenten amb naturalitat en una casa: la seva visita és més real i fa més efecte en el lector que una escena tràgica perquè a la vida també s'esdevé així, arriben sense demanar permís. Hi tenen dret i tothom ho sap. El contrast, el desengany i la paradoxa —com en la mateixa vida— es compensen amb les capacitats desmesurades, els poders insòlits, els mites i l'humor desdramatitzador, adreçats a descriure la vida i els comportaments amb una lògica absurdament versemblant i amb més “realisme” que la pintura del natural.

Conseqüent amb aquest plantejament —i a tall d'exemple del dit fins aquí—, Bontempelli explica a *L'eden della tartaruga* com un home molt ric que havia aconseguit valuosíssimes col·leccions en va iniciar una de menes de fills: natural, legítim, adulterí, incestuós, putatiu... fins que es va adonar que li'n faltava un: el pòstum. No cal afegir que el final d'aquest conte (“L'uomo delle collezioni”: *ET*: 55-66), determinista com la mateixa vida (a desgrat del lliure albir humà i sempre segons la visió de l'autor), que porta aparellada la mort, es pot relacionar amb aquell de Calders, “La clara consciència”, on un altre home fatalista espera impertorbable —amb un presentiment clar— que li arribi la mort en forma de bomba. I li hi arriba. L'última frase planteja un mateix dubte vàlid per ambdues narracions: “Tenia dret a disposar així de la meua vida?”, que obre l'interrogant del destí predefinit de tots els éssers humans mitjançant la fal·làcia de la predestinació d'un personatge concret, però —com tots els bontempel·lians— deshumanitzat i esquematitzat, com un titella d'un guinyol grotesc i divertit, anàleg als personatges gràfics del ninotaire *Kalders*.

Entre Calders i Bontempelli hi ha unes confluències ideològiques i de procediment que s'inicien amb una mirada paral·lela envers l'entorn, dins el qual integren i descriuen els fets que tradicionalment s'han considerat impossibles, irracionals o il·lusoris. Ambdós s'allunyen per igual del gènere fantàstic entès en el sentit clàssic (tal com l'identifica Todorov) i utilitzen la naturalitat i la ingenuïtat com a recursos literaris (artificiosos i ficticis) per desemmascarar l'absurd, l'atzar i el somni, components del viure. L'art, fet d'imaginació i fantasia, posa en evidència en els contes dels dos autors la desconnexió, que reflecteix un viure incomprensible i incodificable, entre el real i l'irreal. Per Bontempelli l'aventura artística va adreçada a dominar la realitat i

aconseguir que l'ésser humà obtingui la seva infinitud en imposar sobre els objectes externs la força del seu ritme interior, la poesia. Es fa seguidor d'un cert arbitrarisme artístic —més personal que adreçat a la imposició d'un model literari— en forçar la imaginació per sotmetre la naturalesa a l'ésser humà i renunciar a descriure empíricament el real. Calders en aquest cas només comparteix amb l'italià el fet de constatar la part de fantasia que té la natura i delatar la incapacitat de les persones per governar aquesta realitat, però no es planteja cap mena de control o domini de l'entorn. Tanmateix, tots dos arriben a construccions literàries similars, on l'ideal està comprès en el real i on cal donar noms nous a les coses —enllà de tot verisme— per cercar-hi una altra dimensió. La "naturalitat kàfkaiana" —inversa a la vacil·lació del relat fantàstic clàssic— i el "realisme màgic", que imposa un menyspreu per les explicacions "naturals" (que, de fet, són les artificials) fonamenten les seves narracions des del punt de vista ideològic. Calders i Bontempelli donen una mateixa i immediata resposta a la deshumanització de l'art en proposar una funció predominant de la imaginació dins de la literatura, atès que la fantasia pot aprofundir en els aspectes més íntimament humans del viure: l'art és l'encanteri per explicar-se un mateix i per justificar l'existència de les coses i esdeveniments de l'entorn sense haver de recórrer a la tragèdia. La visió bontempel·liana i caldersiana del món genera sempre sorpresa, desvela els aspectes negatius de l'existència amb humor i ironia i n'elimina l'angoixa potencial. La diferència bàsica del pensament dels dos autors rau en l'arrelament sociopolític de les seves idees: mentre Bontempelli (fins al 1938) va creure molt idealment en un feixisme angèlic, Calders harmonitzà sempre la narrativa provocadora i humorística amb el seu credo esquerrà i progressista i maldà per demostrar la legitimitat d'una literatura desvinculada de l'empirisme i del "realisme històric". L'ambigüitat i el relativisme procedeixen en les obres dels dos narradors del seu desarrelament del terra i de la transformació de l'entorn immediat en poesia i no en una construcció naturalista: la solidesa dels cossos garanteix la tensió dels esperits que ha de procurar l'atmosfera espiritual suggeridora de la veritable natura de les coses. El relat —en l'obra dels dos autors— es fa autònom, tan vàlid per ell mateix com la realitat de què parteix, i s'estructura mitjançant una especial atenció a la sintaxi narrativa i a les actituds que pot provocar en el lector.

Calders, des del punt de vista històric, protagonitza un trencament amb les convencions de la literatura catalana, encara majoritàriament aturada en el realisme. La seva admiració pel grup de Sabadell,¹⁷ ja des-

¹⁷ «[...] fa prop de quaranta anys, l'anomenada escola sabadellenca fou una curiosa peonera entre nosaltres d'unes inquietuds tan actuals a Orient i a Occident»: «L'exploració d'illes conegudes. IV. Una infinita xarxa de camins». *Serra d'Or* 10 (15-X-1966): 56.

tacada per la crítica¹⁸ i visible en contes com “El principi de la saviesa” (CVO, 39-56),¹⁹ el situa en una línia de revisió del real que ja havia donat els primers fruits amb l'intervencionisme noucentista, concretat procedimentalment en literatura amb la “fal·làcia patètica” i la “capacitat negativa” carnerianes.²⁰ Bontempelli, tot i no ser surrealista—malgrat la qualificació que la crítica més superficial li ha atribuït en aquest sentit—, pel fet d'iniciar-se en la literatura durant els anys vint comparteix alguns trets del sentit rupturista i experimental de l'avantguardisme, en especial respecte a les relacions entre la realitat i la ficció (V. “Rapporti con l'avanguardia”. *L'avventura...*: 94-109). Arrelat en el classicisme, vol arribar a dominar les forces irracionals, però no es planteja de baixar fins al subconscient, el magma del pensament en brut abans de ser formulat en paraules. Calders subscriu amb la seva obra aquesta negativa a escorcollar el món ocult de la ment i, com l'italià, se centra en l'espai exterior, del qual, a la manera d'un mag, extreu a la superfície les visions i els fets més amagats.

L'allunyament del gènere fantàstic i el replantejament ideològic i estètic que comporta és la base de la narrativa caldersiana i el punt de confluència entre l'autor català i l'italià. Ambdós eliminen aquella sensació de vacil·lació del lector que—lluny de la incredulitat o de la fe absolutes en els fets “especials” que es narren—és la que garanteix, segons Todorov, la presència de la fantasia en el relat.²¹ És així com la realitat immediata, situada en els escenaris sovint domèstics dels contes de Calders i de Bontempelli (notablement invertits respecte als que emmarquen les vides tranquil·les i “normals” dels lectors), es fa receptora d'elements il·lusoris dins una nova concepció de normalitat: es trenquen els codis de la literatura fantàstica i dins aquesta visió integradora de la quotidianitat els esdeveniments sobrenaturals es fan creïbles i fins es transformen en anodins. L'inversemblant, l'imprevist, la sorpresa i l'acció previsible o constatada de la Providència entren a formar part de la vida de cada dia, alterant radicalment la concepció tradicional de la realitat i de la ficció i creant una sensació d'ambigüitat que obliga el lector a replantejar-se l'essència de la vida a partir d'aquests contes. No existeixen pautes per entendre el món, semblen dir-nos els dos escriptors: l'absurd, l'atzar i el somni són components vulgars del viure, que cal desemascarar amb un procediment literari

¹⁸ V. Aulet, Jaume. «Introducció», dins Calders, Pere. *Obres Completes 1*. Barcelona: Ed. 62, 1984: 17-18.

¹⁹ La hipèrbole que articula aquest conte, basat en el fet de perdre objectes, es pot connectar, per exemple, amb *L'home que es va perdre*, de Trabal.

²⁰ V. Sullà, Enric. «La capacitat negativa de Josep Carner», dins *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa, 1995: 223-39.

²¹ Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972: 41-47, especialment.

basat en una naturalitat i una ingenuïtat aparents (la famosa mirada de Calders que, erròniament, la crítica ha qualificat d'ingènua)²² i provocadors pel fet de no sotmetre's als principis lògics tradicionalment admesos, de ser l'excepció a la regla general i exterior. Ambdós autors es refereixen a l'actitud col·lectiva que ha generat secularment la mandra imaginativa i la manca de perspectiva mental, la mateixa que denunciava Carner en algunes proses de *Les bonhomies*, ben assimilades en els contes caldersians, com la titulada "Aigües minerals", on es remunta des de la crítica irònica a l'adopció adotzenada dels tòpics romàntics fins a la denúncia de la nul·la utilització que les persones fan de la seva llibertat, de la seva participació en l'essència divina. Aquesta visió globalitzadora de l'entorn, que inclou les situacions irracionals, posa en evidència la incapacitat de l'ésser humà per entendre i governar el seu propi viure, sempre, tanmateix, des d'una actitud desenfadada i antitràgica, potser la més escèptica de totes les actituds intel·lectuals. El destí forma part del dia a dia amb impudícia, i la fantasia i el factor sorpresa, en palesar la contingència i la manca de sentit de la vida, ocupen el lloc que la literatura existencial reserva a l'angoixa.

En la mateixa línia de pensament i amb un enfocament triomfalista i antropocèntric, Bontempelli concebé el *novecentismo* indetachablement unit al fet inversemblant però real, és a dir al factor màgic de la vida: "Questo è puro "novecentismo", che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose" (*L'avventura novecentista*. Article del 15-VI-1927: 36). No es pot oblidar el tarannà "presentista" del *novecentismo* —equidistant de les "palpitacions del temps" d'Eugeni d'Ors i de l'"antipassatisme" de Marinetti— que duu Bontempelli a menysprear el passat i el futur ("Non è interessante che il presente"; "Del Presente (Articolo di presentazione della rivista *Quadrante*)", II-V-1933. *L'avventura...*: 106) i a veure en la màgia la condició bàsica d'un present viscut amb plenitud per les persones ("Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia": *L'avventura*. 4-IX-1926: 19), significativament en plena febre feixista, per la qual es deixà subjugar. Dut per aquesta febre, creu en una humanitat que lluita per aconseguir la infinitud mitjançant el potencial control de l'entorn; cal recordar la consigna amb què obre *L'avventura novecentista*: "Il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio" (*L'avventura...*: 17).²³ Per bé que no participa d'aquest

²² Per trencar amb els prejudicis establerts per una crítica mal fonamentada i per entendre les bases teòriques (ideològiques i estètiques) de la narrativa de Calders, vegeu: Campillo, Maria. «La mirada de Pere Calders», dins *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996: 107-120.

²³ Més endavant (108) afegeix: «L'uomo non opera che per l'ansia di fermare se stesso nell'atimo in cui si sente. Quest'ansia è la sua porzione divina, e Dio non è altro che

entusiasme solar, un conte de Calders ("Visita periòdica":TA: 37-41) presenta a partir d'un joc còmic i distanciador la mateixa preocupació pel temps, vehiculada en aquest cas mitjançant la ironia desdramatitzadora: l'atabalament del jo narratiu –el solitari personatge-narrador dels relats de Calders i Bontempelli– davant la interpel·lació d'un Passat adolorit, d'un Present contingent i d'un Futur migrat posa en evidència millor que qualsevol reflexió teòrica el component inversemblant i atzarós del viure.

El fet de considerar la fantasia com un ingredient habitual de la quotidianitat transforma la literatura –basada sovint en referents reals– en una aventura arriscada, on cal emprar la imaginació, l'artifici i el truc per atènyer artísticament aquesta realitat, sovint inabastable i absurda. Lluny dels muntatges ideològics acceptats gregàriament i de la mimesi aristotèlica que tracten d'estructurar l'entorn amb lleis per tal de donar-li sentit, les narracions dels dos escriptors malden per evidenciar, amb la intervenció de la irracionalitat, la sort, l'imprevist, etc, la connexió entre la realitat i la irrealitat, que reflecteix la situació de l'ésser humà enmig d'un viure que no es pot codificar, ni definir, ni comprendre per la via lògica. Per aquests autors, l'art, com la vida, es basa en l'aventura i tampoc no admet racionalitzacions, per això Bontempelli demana una literatura fonamentada en la imaginació (*L'avventura...*: 19). No es tracta, però, de l'eclosió de l'arbitrarietat o de l'imprecís, sinó del que defineix com "Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta" (*L'avventura...*: 502). No es refereix, tampoc, a la imaginació ni a la fantasia tal com s'han entès habitualment –les faules assimilables a les *Mil i una nits*– ni a les narracions inquietants que Todorov descriu i classifica a partir dels conceptes d'"estrany" (les lleis de la realitat resten intactes i a la fi permeten explicar els fenòmens "anormals"), "meravel·lós" (noves lleis naturals racionalitzen el fenomen) i "fantàstic" (sensació pura de vacil·lació en el present) (Todorov. *Ob. cit.*: 53-72). La literatura genuïnament fantàstica parteix sempre, segons el rus, d'una transgressió del sistema de regles preestablertes i posa en dubte l'existència d'una oposició irreductible entre el real i l'irreal: és, de fet, el centre neuràlgic de la literatura perquè qüestiona les fronteres de la realitat i la irrealitat, i, al mateix temps, instal·la el lector en una insatisfacció perenne atès que no arriba a escatir la veritable naturalesa de la realitat ni de la literatura (Todorov. *Ob. cit.*:186-207).

Altrament, Bontempelli situa la fantasia –més que en l'estranyesa o

en la meravella— en l'aventura del viure diari (“la vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scamparne”): per aquest motiu creu que l'art ha de dominar les forces de l'irracional (les lleis de la natura) i en aquest sentit fonamenta la seva obra en la màgia i denomina la seva poètica (“l'arte nostra”) “realismo magico” (*L'avventura...*: 502). Conseqüent amb el seu vet al realisme literari tal com s'ha entès històricament,²⁴ creu que la natura ha de ser sotmesa per la imaginació per arribar a adquirir un valor artístic i atorga a aquesta imaginació solar la capacitat de transcendir el món exterior (“Che è tanto bello”) segons el ritme interior (“che è ancora più bello”) de l'artista (*L'avventura...*: 503). No s'han de descriure personalitats, ni s'han d'explorar consciències i per aquest motiu no experimenta amb el surrealisme, la base materialista del qual no harmonitza amb la filosofia espiritualista—molt llatina— que desprenen els seus textos.²⁵ Per Bontempelli la realitat oculta resideix fora de les persones i la literatura ha de proposar trames i moviments externs, notes líriques que esdevinguin història, objectes que modifiquin el món (*L'avventura...*: 26-28).²⁶ Bontempelli defensa un artífici que transforma els elements del real en descobrir els seus components implícits: l'home en heroi, la història en mite (*L'avventura...*: 275), la “inspiració” romàntica en mer truc de màgia i la realitat en fantasia (la que ja conté per ella mateixa): “la realtà, quando è fatta arte, è pura fantasia”.²⁷ Una actitud anàloga envers el realisme té Pere Calders quan assumeix com experiència pròpia tot allò que explica als contes, per rar i inversemblant que sigui: “Jo no escric res que, d'una o altra manera no m'hagi esdevingut. No ho retrato fidelment, és clar: si tingués la sensació que ho estic copiant, ho deixaria. Qualsevol cosa que succeeixi en aquest edifici, en aquest pis, en la meua

²⁴ *L'avventura novecentista* fa una crítica dura i raonada sobre la novel·la realista del vuit-cents. Per bé que en parlaré en algun moment, dono referència dels articles bàsics que teoritzen sobre la qüestió: «Avvertimenti» (8-VI-1930): 249-53; «Altri avvertimenti» (9-VIII-1931): 253-57; «Romanzo apocalittico» (11-III-1933): 261-64; i «Avanzi di una polemica» (12-III-1934): 264-67, entre d'altres que també hi al·ludeixen.

²⁵ V. Jacobbi, Ruggero. «Introduzione», dins *L'avventura novecentista*, 19742: X-XI. També: Sansone, Mario. *Storia della letteratura italiana*. Milà: Principato Editore, 19823: 626: «l'uomo [...] guardi alle cose con occhi intenti per scorgervi una soprarealtà, che non sia surrealismo, ma realismo magico».

²⁶ A l'entrevista de *Mirador* esmentada Bontempelli fa una defensa aferrissada de l'art revolucionari, que, per a ell, té com a objectiu «la modificació del món exterior».

²⁷ «In certi periodi sarà forse necessario a una generazione letteraria fare una cura di realtà. Oggi sarebbe piuttosto da insegnare agli scrittori a liberarsi da ciò che vedono e toccano, visto che non sanno farlo diventare fantasia [...] anzi non vi trovano che un impaccio, e l'incentivo a una prudente mediocrità», «Avvertimenti» (8-VI-1930). *L'avventura*: 251.

família em pot incitar a explicar-la als altres".²⁸ A l'inici del conte "L'instint de reproducció" repeteix aquesta mateixa afirmació des d'un punt de vista metaliterari, amb la qual cosa insisteix a donar al fet il·lusori la mateixa garantia legitimadora que al fet habitualment acceptat com a real: "Corro el risc de fer-me pesat, però no cesso de repetir que totes les coses que conto m'han passat de veres" (*EJ*: 92).

Sense el to programàtic i grandiloqüent dels principis de Bontempelli, les teories de Calders arriben, amb fonaments no sempre compartits amb l'escriptor italià, a conclusions paral·leles: els fets "fantàstics" i increïbles que passen als seus contes són narrats amb la mateixa naturalitat i l'identificació anodina de les situacions més comunes, aquelles que la convenció col·lectiva ha optat per considerar patrimoni oficial de la realitat. Denuncia així, amb murrieria, la incapacitat humana per acceptar que allò que tothom considera "real" és fruit d'un acord tan arbitrari com allò que és titllat col·lectivament d'"irreal". L'absurd rau en la convenció comunament acceptada, no en el caràcter que tenen els fets tal com es presenten. Aquesta denúncia converteix la narrativa caldersiana en un espectacle extern, on els éssers humans actuen no com a "individus concrets" sinó com a representacions de "comportaments estereotipats" que arriben a crear "una atmosfera de gran guinyol humà" (Melcion. *Ob. cit.*: 34). Bontempelli exigeix, al seu torn, buidar de significat les vides dels personatges, de tal manera que no puguin ser imaginats en altra actitud que l'adoptada en aquells actes i en aquelles vivències que ha escollit per a ells (*L'avventura...*: 252). Per aquest motiu alguns protagonistes de les seves narracions poden romandre en un gest determinat per sempre més i deixar el conte "inacabat", com aquells dos taxistes tan cortesos de Budapest, en el "Poema de la prudència" (*DS*: 19-23), que han quedat eternitzats en el gest de donar-se pas mitjançant les botzines respectives. Bontempelli, molt amic d'aquestes situacions absurdes –segons els plantejaments literaris tradicionals–, transfigura en ocasions els personatges en estilitzacions eternes d'ells mateixos: la causa és la seva incapacitat com a narrador per abandonar en un punt de la vida els homes i les dones que ha acompanyat en el relat i deixar-los evolucionar després de manera autònoma. Un zel literari tan extremat i un plantejament tan innovador envers la realitat i la ficció duu sovint els lectors, paradoxalment, a trobar absurda la situació i el conte inacabat. Calders també mena els seus personatges fins a la immobilització, en què vida real i vida literària obliguen el lector a un replantejament de les pròpies actituds envers la realitat: només cal recordar el final de "La ratlla i el

²⁸ Basualdo, Ana. «Pere Calders. Yo, cuando escribo, me divierto», entrevista al *Magazine* [dominical] de *La Vanguardia*, 1984 [la traducció al català és meua].

desig", on l'agrimensor resta paralizat dalt del cavall en la cruïlla dels camins turmentat per dos dubtes irresolubles que clouen la narració sense donar el final tancat i "lògic" que tothom espera: "¿fins a quin punt em sentia poeta o agrimensor? o bé ¿quina altra cosa podia ésser en el fons, que em pogués assegurar una tria afortunada?" (CVO: 23-32). Altres històries de Calders, com "La rebel·lió de les coses" deixen també el personatge en un gest glaçat, en aquest cas en l'intent d'escriure la darrera crònica informativa del caos final amb una màquina que es rebel·la (IS: 85-88).

La mirada de Calders, com la de Bontempelli, penetra en el fons del viure i demostra que res no té garanties de ser com diu la veritat oficial, que tot és relatiu i sovint no es deixa racionalitzar amb la lògica: l'escriptor està amatent a la "veritat oculta", que cal descobrir mirant: "Jo crec que la manera de mirar es porta dins –diu Calders–. No crec que s'esculli; crec que es té. El que apareix als contes és la meua manera de veure les coses. No sé dir com s'anomena aquesta manera" (*La Vanguardia*. Entrevista citada). Aquesta mirada elimina la pàtina de falsa objectivitat que defineix el quadre de costums i la novel·la realista del XIX –els fonaments de la narrativa moderna– i esdevé la clau de l'obra creativa de Calders i de Bontempelli, amatents a oferir els esdeveniments sense cap ordenació ni descripció de pretensions veristes, sovint sense altre narrador que el mateix personatge, que connecta amb el lector implícit mitjançant una nova complicitat basada en "un pacte de comprensió, des del distanciament irònic" (Melcion. *Ob. cit.*: 77-81). Ambdós obren nous camins a la significació dels fets convencionalment "fantàstics" en incitar aquest lector –per la via del bon humor i de la ironia– al joc de la mirada panoràmica i profunda, exempta de prejudicis sobre la versemblança, i a l'acceptació heroica de la vida tal com és. L'eliminació de les convencions narratives del gènere fantàstic tradicional –la vulgarització dels elements sobrenaturals i l'alteració de les relacions de proximitat habitual entre narrador i lector– crea una construcció literària aparentment artificiosa que, per contrast, permet albirar el fons absurd on batega la vida. Per l'autor italià la convenció de l'escriptura com a representació "realista" –el verisme– no és més que "una forma di positivismo applicato a l'arte", ja que ignora que l'ideal és part del real i coincideix en tot amb la veritable i superior realitat (*L'avventura...*: 263). Per la seva banda, i davant la imposició periòdica –segons el corrent realista dominant en els anys seixanta– d'haver de "dir les coses pel seu nom", Calders creu que "un dels aspectes apassionants de la literatura, com a repte a l'escriptor, és de buscar altres noms a les coses per veure si es poden expressar amb una altra profunditat o una altra dimensió" ("L'exploració de les illes conegudes. II. El paradís perdut". *Serra d'Or* 8 (15-VIII-1966): 29). I les paraules són sovint reveladores: des de la raresa i la incongruència dels

noms propis de terres exòtiques i de persona (sovint compostos, com els que apareixen en les proses de Carner) utilitzats dins l'àmbit quotidià,²⁹ dels termes científics i tècnics en contextos on no són necessaris, fins a la invenció de paraules que trenquen amb les expectatives convencionals de l'idioma i fins a les converses còmicament anodines amb animals, plantes, esperits i tota mena d'interlocutors inversemblants.³⁰ El vehicle i l'efecte d'aquests desequilibris lingüístics són la ironia i l'humor transparents, sempre al servei de la lucidesa. El valor creatiu de la paraula –dita o callada– dins el món bontempellià fou ja valorat en els anys vint pel crític i narrador Corrado Alvaro segons el qual el desenvolupament del text narratiu en Bontempelli depèn sovint d'una paraula trobada casualment o d'una il·lació suprimida que donen a la llum noves imatges construïdes sobre un acte mecànic del pensament. Res més lluny, però, de l'escriptura automàtica que aquesta prosa, feta d'un estil original que únicament pretén –a partir d'una total llibertat de la imaginació– trencar les falses pautes que regeixen a la superfície. D'aquí que Corrado Alvaro cregui que l'art de Bontempelli “parte da una vera e propria ispirazione e da uno stato poetico per svolgersi poi secondo lo stesso andamento delle parole. In essa anzi lo stile è parte essenziale del mondo che vuol essere creato”.³¹

Es pot recordar, com a mostra d'aquestes peculiars utilitzacions de mots, estructures i nivells lingüístics, la projecció –en un conte de Calders– de la personalitat del gris administratiu Emili Sobremunt sobre l'atractiu irresistible del nom “sonor” i “ple de possibilitats” de Federico Tetramonte, personatge dels seus somnis (“Traspàs de Federico Tetramonte”: *TA*: 86-92), i, amb un sentit més irònic, la laboriosa conversa –farcida de variats registres de llenguatge– entre l'obstinat jo narrador i el seu impertorbable cactus, en un conte (“El cactus”: *TA*: 107-13) comparable en el contingut aparentement absurd, en la càrrega irònica falsament ingènua i en el plantejament –també basat en la mirada escrutadora– a la narració “La força de voluntat” de Quim Monzó,³² on “l'home porfidiós” s'escarrassa a arrencar algun senyal comunicatiu de la pedra a què s'adreça. Bontempelli aconsegueix resultats paral·lels amb jocs lingüístics anàlegs: a “Racconto com molto pathos” (*ET*: 7-14) elimina tota possible vinculació emotiva del lector mitjançant la referència del títol –irònic i distanciador– a la incongruència

²⁹ Noms inventats per Calders a partir de composicions i derivacions, com Sobremunt, Tetramonte, Passans i Rodavi, Ezequiel Sasserra, Esteve Rodamitjana i Puigcerola i tants d'altres tenen el seu contrapunt en cognoms de personatges carnerians com Puigrafegut, Mateu Llistosella o el topònim Serrallobera (*La creació d'Eva*).

³⁰ V. Bath, Amanda. *Pere Calders: ideari i ficció*. Barcelona: Ed. 62, 1987: 219-21.

³¹ Alvaro, Corrado. «Bontempelli» [un perfil], dins Bontempelli, Massimo. *La donna del Nadir*. Roma: La Terza Pagina, 4, 1924: 9-10.

³² Monzó, Quim. *El perquè de tot plegat*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993: 153-57.

lingüística del protagonista, que vol convèncer la dona escollida per casar-se -vídua, com ell mateix- anunciant-li amb gran pompositat verbal el programa detallat de la seva futura convivència, sinistra fins en les situacions més íntimes, que haurà de viure davant el testimoni dels retrats i els records dels respectius cònjuges difunts.

Els relats de Calders i de Bontempelli s'allunyen sempre del "pat-hos", atès que l'objectiu darrer de la seva literatura no és arribar a la transcendència mitjançant una vinculació afectiva als objectes, situacions i personatges, ni, d'altra banda, únicament divertir el lector, ni predisposar els ciutadans de bons costums a la conformitat, com s'esdevé amb les proses carnerianes. Des del pol oposat al sentimentalisme i al sentit tràgic de la vida ambdós autors, amb tots els matisos ideològics que els singularitzen, dibuixen una normalitat integradora, un real que reflecteix i transmet totes les possibilitats de l'existència. La "naturalitat kafkiana" i el "realisme màgic" són els eixos d'aquest plantejament. Aquella vulgarització de la fantasia que destranscendentalitza els fets "anormals" succeïts en la quotidianitat coincideix amb el relat kafkià en el fet d'eliminar la vacil·lació del lector i de tractar el component irracional amb tota naturalitat, com si formés part del joc (de l'artifici, de la literatura).³³ S'inverteixen els termes: no cal postular una normalitat preexistent per poder-la combatre a posteriori, ja que el món descrit conté assimilats els elements fantàstics, als quals serveix de teló de fons. Tanmateix, el món kafkià obeeix a una lògica onírica o de malson que en el cas de Calders i Bontempelli queda substituïda per una lògica interior absoluta, que no admet ni tan sols les convencions inherents a la convivència social. La deshumanització és un pas previ, paradoxalment, per arribar al nucli de la vida humana, que jutja com inexplicable. Les situacions en aparença impossibles però acceptades amb naturalitat des de l'inici són presents constantment als textos de l'autor català i de l'italià; aquest darrer comença el relat "Mirar al sol" (*DS*: 67-72) amb un record del narrador ("Vaig viure durant un temps en una casa de camp en companyia d'una àliga jove i d'una sargantana") que es va dilatant amb detalls cada cop més sorprenents: "Era una concòrdia tranquil·la [...] Quan ens tornàvem a trobar tots tres, parlàvem ben poc, perquè entre amics que conviuen i s'entenen s'estima el silenci [...]". Malgrat no reproduir mai una conversa amb l'àliga i la sargantana, la qual cosa exclou en alguna mesura aquest conte del gènere fantàstic centrat en els missatges donats per animals, descriu amb gran objectivitat l'actitud de les bèsties per acabar amb una afirmació inversemblant però plena de coherència: "l'àliga es va

³³ Sobre la utilització de la fantasia en Kafka i en Calders a partir de la comparació dels seus procediments literaris, vegeu Arimany, Miquel. «Fantasia i realitat en l'obra de Pere Calders», dins *Vint-i-cinc novel·lats literàries*. El Pont 1-5. Barcelona: Ed. Arimany, s/d: 3-6.

aturar allà, va avançar una pota de costat i la va repenjar damunt del meu braç, que jo estava alçant, com per retenir-me; es va tombar cap a mi i es va posar a riure". Les paraules finals tenen una gran versemblança, obtinguda forçant la imaginació al màxim i partint de fets naturals: comunicar-se, parlar, riure. En aquest sentit el conte tradueix exactament la poètica bontempel·liana, atès que no només transcendeix les aparences sinó que les poetitza: "quando io dico "l'arte è immaginazione" non va inteso che la immaginazione *sostituisca* l'"umanità"; ma semplicemente ho nella immaginazione la *garanzia* che l'umanità è data come poesia e non come episodio empirico" ("Personalì, ma non troppo" (8-XI-1929), *L'avventura...*: 284).

Bontempelli proposa, doncs, com a resposta immediata a la deshumanització de l'art el domini de la imaginació, que descobreix, mitjançant una mirada interior profunda, allò que no es veu i posa així, "de debò", en evidència la part més humana de la vida. Alguns relats de Calders també juguen amb aquesta funció humanitzadora de la imaginació; entre d'altres i a tall d'exemple: "Problemes", on la senyora Magdalena rep amb la major normalitat el seu marit difunt, hi té un interessant report i l'acomia mentre ell es va filtrant per la paret, i "L'instint de reproducció" (*Ef*: 92-97), en el qual el narrador-protagonista, aficionat empedreït als escacs, retroba un cavall perdut sense remei i al final del conte justifica aquesta recuperació impossible amb arguments subscribibles metaliteràriament, en la fontera de la realitat i la ficció: "No podria ésser —dic jo— que el cavall hagués tingut una d'aquestes frisances que ens fan fer coses forassenyades a tots els mortals? Al capdavant, ¿què en sabem, nosaltres, del món interior dels objectes?" Les referències constants al fet de narrar i de donar testimoni real continuen fins a la interpel·lació al lector ("Costa de creure, però si algú ho veu més clar, li agrairé cordialment que m'ho faci saber") i fins a la conclusió que els objectes i les vides s'enxarxen i es fan autònoms de manera aliena a les persones: "Però també és cert que els escacs solen anar a la seva, sobretot pel que fa a mi". Amb aquestes paraules Calders es refereix a un món de realitat latent, només abastable a través d'una observació desproveïda de convencions i prejudicis mentals, on els fets i els esdeveniments obeeixen les seves pròpies lleis, alienes a les relacions lògiques establertes pels homes.

Un dels millors contes de *L'eden de la tartaruga*, "Grandezza e decadenza" (*ET*: 45-54), que recull una història cantada per la famosa Mistinguett³⁴ en els cabarets europeus dels anys vint —omnipresents en

³⁴ Dec aquesta informació al Dr. Josep M. Pujol, que em facilità també els noms dels autors del cuplet *Les barbus*: P. Chagnon, F. Pearly i Leo Lelièvre [fill], actualment recuperat per Núria Feliu. La lletra de la cançó al·ludeix com a «barbut» a Tristan Bernard, autor de peces còmiques dels anys vint, i a un polític —una figura genèrica— que es correspon en alguna mesura amb la personalitat del protagonista del conte.

la literatura bontempelliana—, apareix al·ludit en la narració de Calders “Les parets i les barbes”, la qual cosa fa pensar que coneixia el tema (probablement en la forma de cuplet). La referència anecdòtica de Calders en el relat —al marge de proporcionar una de les poques dades concretes que permeten parlar d’una confluència de Bontempelli i de l’autor català— sintetitza molt succintament el contingut de la narració: “Coneixeu la història de l’home de la barba? [...] —Vull dir la de l’individu que no pot aclucar els ulls des del dia que algú li pregunta si dorm amb la barba dins o fora dels llençols i acaba havent d’afaitar-se. Amb les parets mestres passa una cosa semblant que amb les barbes” (*DTM*: 47-55 i, especialment, 51). El fet narrat, que el personatge bontempellià comença per valorar com una “sciocchezza” sense importància i que, tanmateix, acaba destruint-lo en minar la seguretat en ell mateix, és un altra evidència del relleu de la imaginació, que planteja el valor dels fets quotidians. El final del conte proporciona una lliçó d’escepticisme lúcid però terriblement divertit perquè s’acompanya d’una reflexió plena d’humor càustic i de plasticitat, en convertir el prestigiós protagonista, reflex de tots els éssers humans, en una mena de titella desesperat a causa del seu dubte grotesc (“Ma per trent’anni, perdio, per trent’anni come l’avrò tenuta?”). La conclusió del relat, en el fons durament existencial, s’imparteix —per part de l’autor— sota el signe de l’absurd de l’entorn, rere la comicitat del qual estan a l’aguait el patiment i la buidor: “Non occorre dire che Federico non fu più amato dalle donne, non fu più rieleto deputato, e non ebbe più ragione d’essere nella vita. Non per questo morì, perchè si può benissimo vivere senz’averne nessuna ragione.”

Aquest tipus de narracions deixen sempre interrogants oberts sobre els límits entre el real i l’irreal: més que una barreja que els dugui a resoldre’s mútuament i a posar en joc el significat del món, els diversos graus de realitat i irrealitat cerquen de constituir àmbits autònoms i alternatius per tal de salvar tota la llibertat de l’art, de la ficció. El conte “La meva mort civil” (*DS*: 39-45) de Bontempelli, molt relacionable amb “Traspàs de Federico Tetramonte” de Calders, juga encara amb més intensitat amb aquests plantejaments: duu el lector a acceptar un nou pacte narratiu, unes noves regles del joc, “una “metafísica” senza enigmi della memoria e senza corrosione di oggetti”.³⁵ L’actor que protagonitza el film “La meva mort civil” sofreix de debò tots els patiments psíquics i físics del seu personatge cada cop que es projecta la pel·lícula: aquesta vivència de ficció acaba apoderant-se de l’existència del personatge fins que elimina totes les còpies i el negatiu del film. En definitiva: l’obra d’art esdevé tan autònoma que s’ha d’autodestruir

³⁵ Guglielmi, Guido. «Un romanzo-manifesto», dins *La prosa italiana del Novecento*. Torí: Einaudi, 1986: 209.

si no vol acabar amb la vida que interpreta, parodia o imita. Calders al relat on Emili Sobremunt –el gris oficinista– inventa un personatge de ficció, Federico Tetramonte, també imposa al lector l'esforç de trobar la frontera entre realitat i irrealitat a partir d'una història que transforma, amb un sentit plenament metaliterari, la creació literària en matèria narrativa. En aquest cas el fet fictici –la mort accidental de Tetramonte– també s'interfereix en la vida de l'autor-narrador de la seves aventures, que al seu torn és protagonista (però no narrador) del relat de Calders: la tensió entre realitat i ficció es fa gradual i alternativa fins arribar a un final resolt amb un anticlímax humorístic que n'elimina el sentit tràgic. L'invent literari de Sobremunt (Tetramonte) és tan real com la seva pròpia vida d'oficinista, ja que soluciona la possible sanció o comiat del treball gràcies al seu personatge; la pregunta, doncs, que s'obre al lector implícit és: l'engany literari de Calders (Sobremunt i les històries que imagina) pot interferir en el propi entorn d'aquest lector i dominar la realitat establerta? Les regles del "real" són febles i relatives i la ficció (la literatura) supera i s'allibera de la realitat: ambdós contes ho demostren. Molts altres, com "La dona dels meus somnis" (*DS*: 7-11) de Bontempelli i "Celestial exprès" (*TA*: 61-68) de Calders, plantegen sota altres formes i procediments aquesta mateixa tesi; en el primer, el personatge-narrador abandona el seu sentiment amorós envers la dona dels seus somnis des del moment que la veu grotescament deformada en un mirall de fira: la ficció venç la realitat i l'ex-enamorat, trasbalsat per la imatge –una realitat latent i impalpable– fuig de la dona de carn i ossos, de la realitat sensorial. En el segon, Calders presenta un malalt que, després d'haver estat declarat clínicament mort, recupera la consciència: per bé que ell coneix "allò" que hi ha més enllà, ha d'acabar acceptant el tòpic generalitzat de la llum al final del túnel: també la ficció –l'explicació falsa que ningú no es molesta a posar en dubte– s'imposa a la realitat.

Els marits i mullers que tenen la vida en comú marcada per una rutina quotidiana que els fa viure immersos, sense adonar-se'n, en un entorn condicionat pels cànons de la normalitat, són personatges i víctimes habituals de Calders i de Bontempelli: els desastres domèstics –incendis, trencadissos, aparicions, esdeveniments anormals, etc– posen en evidència el caràcter estantís d'aquest món consuetudinari i palesen les altres realitats que el poden poblar i legitimar en algun grau. En aquesta línia, "Memorie d'un impiegato abitudinario" (*ET*: 83-92) és un conte humorístic que explota al màxim el procediment de la concatenació i la gradació de desgràcies a la llar: totes originades el vespre en què el marit trenca l'hàbit d'anar al cafè. El relat fa sorgir grotescament i amb violència totes les possibilitats que un costum tan comú i civilitzat té retingudes. Calders planteja, amb un sentit paral·lel, una munió de desgavells encara més amplis –una veritable hecatombe involutiva– a "La

rebel·lió de les coses", i desastres que desvelen noves realitats a "Regal d'aniversari", "Un estrany al jardí" i a moltes altres narracions.

Tanmateix, en considerar la capacitat renovadora d'aquests contes des dels seus fonaments ideològics es fa evident de manera immediata el seu potencial destructiu, l'enderrocament que duen a terme del model narratiu "realista" convencional, especialment en el cas dels textos de Bontempelli. Partint del principi que Sklovskij exposa a la seva *Teoria de la prosa*, segons el qual "el contingut d'una obra literària és igual a la suma dels seus procediments estilístics"³⁶ cal llegir també en clau narratològica –constructiva o deconstructiva– alguns contes d'ambdós escriptors per arribar al seu significat complet. De fet, és el mateix narrador qui exposa el revers de les narracions, especialment quan més que contar un fet s'ocupa de la gramàtica del relat. Hem vist com el nivell metanarratiu forma part tàcita de molts textos i apareix tot sovint explícit per tal d'obtenir els efectes desitjats pel "realismo mágico". L'element irònic o còmic sorgeix sovint d'aquest nivell metanarratiu més o menys palès: l'acció causant de la hilaritat –maldestra o grotesca– és un efecte d'aquest joc formal on el contingut ve condicionat per la tècnica. "Racconto con molto pathos", de Bontempelli, té un títol metanarratiu que aporta comicitat pel contrast que crea entre l'angoixa que indica i l'actitud antitètica del protagonista, del tot racional malgrat voler demostrar un sentiment apassionat. S'enganya ell però no pot enganyar la coprotagonista ni –molt menys– el lector. A "La cura comodíssima" (*DS*: 25-31), el jo narratiu, metge, guareix una pacient a distància mitjançant l'examen de l'escultura de cera que reproduïx el seu cos, i ho fa mentre al·ludeix constantment al fet que està escrivint i recorda al lector que allò és una "història" i que el protagonista al capdavall és ell, disposat a donar totes les proves del que conta. Aquest distanciament transforma el relat en primer grau dels fets (la cura) en relat de segon grau (l'explicació de la cura al lector), atès que les referències al codi i a les seves transgressions passa a primer terme. El narrador vol abolir la transcendència dels fets i per aquest motiu elimina els continguts descriptius i anecdòtics: és un camí per interessar el lector en la lírica de la narració, en el relat, més que en la matèria dels episodis, en allò que tenen de crònica negra. Potser per això Bontempelli castiga en certa mesura el lector implícit de "Jo a l'Àfrica" (*DS*: 111-16) quan li diu: "Ja sé que els lectors estarien contents si jo explicava amb més detalls algun episodi i algun incident de joc, perquè es diverteixen amb aquestes ximpleries. Però no escric pas per divertir, escric per allisonar". Aquest objectiu moralitzador és una altra fal·làcia: allò que interessa a l'autor és –via narrador– conscienciar el lector de l'artifici i de l'art, i no abandonar-lo a un únic compromís amb l'enjòlit de la història. Guido

³⁶ Sklovskij, Victor. *Teoria della prosa*. Torí: Einaudi, 1956: 273.

Guglielmi defensa en el seu assaig sobre Bontempelli dins *La prosa italiana del Novecento* que la transcendència dels relats que confegeixen la novel·la *La vita intensa* no recau en els fets sinó en els “destinatori e destinatari”, perquè “Il personaggio in rivolta di Bontempelli significa appunto la rivolta dell’arte contro romanzieri e lettori. Esso riprendere un topos pirandelliano (ma i *Sei personaggi* sono opera posteriore)” (*Ob. cit.*: 198-210). Els personatges bontempel·lians, com els de Calders, malden per desrealitzar-se, no tenen força psicològica i, en canvi, volen restar disponibles per a d’altres narracions. Aquests elements metaliteraris i la trivialització dels *topoi* narratius més habituals són molt freqüents en els relats de Calders (i també en Bontempelli: “Vera storia del mondo”: *ET*, pp. 23-28),³⁷ per bé que és menys donat a l’art *destruens* que l’italià. L’escriptor català segueix les noves regles del joc, el pacte narratiu amb el públic amb inicis com “Ja no em puc aguantar més. He d’explicar una cosa que em va ocórrer fa molts anys, però per a mi és com si fos ahir” (“Encàrrec de compromís”, *EJ*, pp. 38-43) o “Per molt que s’estimi la brevetat, a vegades cal començar pel començament” (“El planeta In”: *TA*, p. 48-60).

En definitiva, l’aparent superficialitat del pensament en les narracions de Bontempelli desapareix davant el rigor del seu corpus teòric, que obliga a connectar la seva obra amb la de Calders, més preocupat en principi per “buscar les coordenades lògiques del món autònom que ha creat” (Jaume Aulet, *ob. cit.*, p. 20). Ambdós coincideixen a replantejar-se el fet narratiu, tant la relació de la ficció amb el real del qual creu partir com el trencament de les formulacions narratives, amb el predomini del relat i del lector per damunt de la història, del “realisme” descriptiu, del romanticisme i del surrealisme, que tampoc no professen. Coincideixen a tenir un protagonisme com a innovadors dins la història de la literatura, però, per sobre de tot, manifesten una mateixa genialitat en abandonar el compromís inveterat amb la còpia o amb la fugida del real, en una actitud literària innovadora que continua essent-ho avui, subscrita per escriptors com Quim Monzó, entre d’altres. I, sense vincular-se a cap escola avantguardista ni experimental, aconsegueixen separar-se del contacte amb el terra: “staccarsi da terra”, l’única possibilitat –segons el seu criteri– d’arribar a la veritable creació artística.

MONTSERRAT CORRETGER
UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

³⁷ «Credo interessante, anzi che raccontare aneddoti o far del colore intorno al mio viaggio, esporre in breve quelle teorie. Avverto che io per conto mio mi sono perfettamente convinto della loro verità, e le ho abbracciate in pieno».