

**ALFONS GREGORI**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Lengua, literatura y fantasticidad en dos relatos de Pere Calders\*

**Palabras clave:** Pere Calders — literatura contemporánea catalana — lo fantástico — lengua literaria.

### 1. Introducción

Pere Calders (1912–1994)<sup>1</sup>, uno de los escritores catalanes contemporáneos más traducido a otras lenguas<sup>2</sup>, también es uno de los que ha recibido una mayor atención crítica sobre su obra. Sus cuentos y novelas han suscitado páginas y páginas acerca de la naturaleza de aquella parte de su prosa que contiene elementos sobrenaturales, catalogándola sin ninguna precisión dentro del realismo mágico, de lo maravilloso, de lo meramente fantástico, o incluso de lo que se puede leer como neofantástico. Aparte de este aspecto teórico, se han producido confusas y dudosas interpretaciones sobre el uso caldersiano de la lengua, y más en concreto sobre su modelo de lengua literaria<sup>3</sup>. En realidad, la manipulación ejercida por Calders sobre ella resulta un elemento imprescindible para entender la fantasticidad de su obra, por

---

\* El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación “El componente ideológico en la literatura fantástica”, financiado por el *Narodowe Centrum Nauki* (Centro Nacional de la Ciencia) de Polonia en base a la decisión DEC-2011/01/B/HS2/03615.

<sup>1</sup> Quisiera dedicar el presente trabajo a las personas que me dieron a conocer la genialidad de Calders en aquella infancia veraniega de Juncosa: Miquel y Tito.

<sup>2</sup> En español, *Antología de los cuentos de Pere Calders* (1969), traducidos por Fernando Gutiérrez, y *Ruleta rusa y otros cuentos* (1984), con la traducción a cargo de Joaquim Jordà.

<sup>3</sup> Ciertamente Ortín realiza una acertada crítica sobre la incompreensión respecto a la lengua literaria caldersiana, puntualizando que la intercalación regular de fragmentos alejados de lo coloquial responde al contraste irónico y la parodia, aunque el grueso de su estudio discurre alrededor de cuestiones normativas e históricas de la lengua literaria catalana, con ejemplos extraídos de la cuentística de Calders. M. Ortín, “Sobre l’estil de Pere Calders: quatre notes a propòsit d’un malentès”, *Catalan Review*, X 1–2, 1996, p. 303.

lo cual resultará interesante un análisis teórico que contribuya a perfilar su papel, considerándola como concreción particular del lenguaje. Para ello recurriremos a dos narraciones de colecciones que han sido valoradas muy positivamente dentro de su obra: *Demà, a les tres de la matinada* (1959) e *Invasió subtil i altres contes* (1978)<sup>4</sup>.

En una monografía muy reciente, Carme Gregori Soldevila ha puesto sobre la mesa algunas cuestiones importantes respecto a la función del lenguaje, el humor y lo sobrenatural caldersianos, partiendo de los estudios más rigurosos sobre la obra de este autor y poniendo orden en una serie de malentendidos e imprecisiones que habían sido asumidos acríticamente. En su trabajo, que desbanca claramente otras obras monográficas anteriores sobre Calders<sup>5</sup>, defiende la centralidad del lenguaje en la narrativa de este, frente a otras interpretaciones bastantes más simplistas e inexactas<sup>6</sup>. Para Gregori Soldevila la voluntad de captar un orden del mundo en su obra opera tan sólo a nivel del lenguaje, con una manifiesta conciencia textual que pone al descubierto la ficcionalidad del texto, por lo que el modelo de verdad que domina en su universo remite explícitamente a la tradición literaria y cultural, siendo lo fantástico una herramienta para comprender la condición humana<sup>7</sup>. Igualmente, la denuncia del artificio de la ficción y la autoconciencia textual explicitan la intención paródica de un Calders que esquematiza los elementos vinculados a lo fantástico, los tópicos de lo fantástico, convirtiéndolos en puras fórmulas lineales en un sistema de signos plenamente normativizado: “Calders estableix un joc de tensions —una proposta original de sentit— entre la convenció assimilada de l’estereotip i la interrogació que sorgeix de la seva subversió”<sup>8</sup>. Además, al parecer de esta autora lo fantástico en Calders tan solo es un “vehículo” o una “herramienta” para introducir un complejo entramado paródico e irónico, con una fuerte carga metaliteraria: “El resultat imposa una perspectiva relativitzadora sobre l’instrument mateix d’aprehensió del món i, en conseqüència, obliga a repensar-lo i el dota d’un sentit nou”<sup>9</sup>.

Sin estar en desacuerdo con unos razonamientos tan bien argumentados, caben un par de reflexiones al respecto, antes de pasar al análisis de los relatos seleccionados. La categorización dentro de lo paródico, aunque matizada,

<sup>4</sup> En adelante serán mencionados mediante las siglas DTM e IS, respectivamente.

<sup>5</sup> Se trata, principalmente, de la monografía de Amanda Bath, según la cual (entre otros desajustes) pertenecen al realismo mágico las prosas en las que el protagonista principal acepta el fenómeno fantástico y el resto de personajes no, o a la inversa, o que existe entre “los comentaristas” un acuerdo sobre los rasgos esenciales de la literatura fantástica, citando para demostrarlo a cuatro de los autores más distantes entre sí: Todorov, Cortázar, Lem y Lewis. A. Bath, *Pere Calders: ideari i ficció*, Barcelona, 1987, pp. 151–153.

<sup>6</sup> Por ejemplo, la siguiente afirmación de Bath: “ha estat la seva ambició lingüística el fet d’usar el llenguatge funcionalment, ço és, d’una manera concisa i immediata en el seu impacte”. *Ibidem*, p. 241.

<sup>7</sup> C. Gregori Soldevila, *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, 2006, pp. 274–275.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 276–277.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 278.

combinada con la concepción generalizada de Calders como un autor meramente “divertido”, conduce a un empobrecimiento en la comprensión de su obra. El término “parodia” goza de una mala fama que algunos críticos (como Genette) han querido reinterpretar. Sin embargo, el peso de los significados y de las significaciones nos arrastra. La comicidad por la comicidad niega la obra de Calders. Por ejemplo, se le ha aplicado abundantemente el concepto de “juego de palabras”, que remite directamente a lo lúdico y a la falta de responsabilidad en la acción emisora del enunciado verbal en cuestión<sup>10</sup>. Por otro lado en las lecturas de su obra resalta la insistencia en la falsedad de lo obvio, o sea, del sistema de convicciones y definiciones<sup>11</sup> integradas en concepciones ideológicas y conformadas en un artefacto singular. No debemos olvidar que el lenguaje es la matriz que define ideologías, igual que las convenciones, y que las ideologías no se quedan en la reflexión, sino que de manera directa llaman a la acción. Es decir, la reflexión establecida anteriormente alrededor de lo metaliterario en Calders supone el apoyo fundamental para los estudios rigurosos de su obra, algo imprescindible y hasta hace poco ausente en la bibliografía catalana, aunque constante referente en el análisis que vendrá a continuación. ¿La banalización paródica ejercida en la obra del catalán no va más allá de una crítica costumbrista, de una exposición de cosmovisiones paródicas y de una cosmovisión autorial propia, alejada del común de los mortales? ¿Qué encierra el contraste permanente entre lo que se ha definido como lengua coloquial y los ejemplos más que evidentes de lengua hiperformalizada en la obra de Calders?

## 2. Análisis de los relatos

El relato “El batalló perdut” (DTM) se distingue dentro de la obra del catalán por adoptar un tono y una estrategia que lo acercan en gran medida a lo fantástico tradicional a través de la voz y la focalización de un narrador homodiegético<sup>12</sup>, aunque una serie de rasgos típicos de lo metaficcional caldersiano impiden su incorporación a lo fantástico *tout court*. En él se narra la suerte de dos soldados que descubren un misterioso claro del bosque, lo que

<sup>10</sup> Joan Melcion, uno de los críticos más reputados de la obra de Calders, destaca su vertiente humorística del modo siguiente: “de nou l’ambigüitat, la subtil ironia i un domini evident de les formes expressives, molt patent en els increïbles diàlegs d’alguns contes. [...] La negror [del punt de vista] queda, però, esmorteïda pel distanciament que implica l’irrealisme de les situacions i el paradoxal sentit de l’humor amb el qual ens són presentades”. J. Melcion, “Pròleg”, en: P. Calders, *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, 1979, p. 14.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>12</sup> En general, se puede establecer esta vinculación por la importancia que presentan en el texto las señales y otras muestras sensoriales, que remiten a los “índices” que Jordan empleó para definir el tipo de fantástico tradicional como fenómeno de la percepción. M. Erdal Jordan, *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main–Madrid, 1998, pp. 93–95.

parece un lugar de tránsito en que conviven caídos y seres sin esperanza de los dos ejércitos enfrentados. En el texto destaca el protagonismo que adquiere la visión, es decir, el hecho de ver y de captar mediante la vista los distintos elementos narrados. El conflicto bélico toma forma de antiespectáculo, puesto que ni se trata de un entretenimiento ni posee atrayentes rasgos de belleza estética. Ya al principio de la historia, el narrador arguye que la tendencia bélica de esa primera mitad del s. XX se debía a un gran amor por “los puntos de vista”, y caracteriza las grandes guerras como “obras maestras del género”<sup>13</sup>. Así, ese antiespectáculo visual de lo bélico se objetiva en dos frentes que irán confluyendo: el arte, artificioso y desenmascarado por lo ficcional, y la naturaleza, escenario del relato. A medida que este avanza, observamos un tratamiento muy estético de los elementos relacionados con la tragedia de la guerra, tomando un papel especial en todo ello la sangre, símbolo a menudo de la vida, pero también de la muerte, cuando cubre pedazos de nuestro campo visual fuera de los conductos del cuerpo: “[...] la sang, saviament repartida per boscos i carrers”<sup>14</sup>. La sangre se funde con la naturaleza del paisaje a partir del contacto físico (los restos de la batalla) y del uso figurado del lenguaje, en un cuadro de una plasticidad que evoca el arte abstracto. La niebla resulta el elemento propio de la transposición intertextual que define el espacio de lo desconocido o la frontera hacia lo Otro, y se aprovecha para verbalizar la condición textual, ficcional, finita, de los personajes, que se pierden en ella. El barro, metáfora bíblica del surgir de la vida, adquiere en el texto una función gráfica de contenedor de la muerte, al situar la mayoría de los cadáveres encontrados en el camino en íntima relación con el barro o con el barro solidificado<sup>15</sup>. La culminación en el relato de la dialéctica entre sangre, niebla y tierra (barro) se produce en el siguiente fragmento, justo antes de descubrir el misterioso claro en el bosque, situado en un valle: “ens sentíem com uns minaires dins el boirat, descobrint una vena de pau, però temorosos i estupefactes, perquè no era allò el que buscàvem”<sup>16</sup>.

En la narración la importancia de lo visual acarreará que el tiempo también se defina a partir de términos relativos a una objetivación del espacio. Así, el compañero del narrador, Almós, “[...] *assenyalava* la seva vida passada i la previsió de futur amb *fites* que *anaven* de Nadal a Nadal”<sup>17</sup>. Hay que tener en cuenta que la función que desempeñan estos dos militares en la guerra no resulta en absoluto ajena a este *mapping* de la realidad, ya que se dedican a fijar en mapas los cambios de posición de las unidades en el frente: “Era una

<sup>13</sup> P. Calders, *Demà, a les tres de la matinada*, Barcelona, 2002, p. 31.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 34–35. Se rompen de esta manera las evocaciones primeras de diversos símbolos judeocristianos.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 36. La vena remite a la imagen de la sangre, en este caso solidificada en la tierra, dentro de un contexto de paz aparente, falaz, porque en verdad se trata de un espacio entre la vida y la muerte. Los mineros nos conducen al concepto del Infierno, de la muerte, a partir de un juego de metonimias.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 32. La cursiva es nuestra, también en adelante.

insòlita ocupació aquella de calcar la mort damunt un mapa [...]”<sup>18</sup>. Mediante el uso de la expresión “quedar una impresión en el espíritu”, el narrador aplica un enlace entre lo visual y su alma, su interior, sugiriendo además algo que constituirá el motivo de duda a lo largo del cuento: si él y su compañero están muertos o no, es decir, si son meros “espíritus” o si continúan con vida. En diversas ocasiones aparecen formulaciones que aparentemente reproducen una situación, pero que analizadas atentamente muestran la posibilidad de lo “fantástico” gracias a una lectura más literal. Así, cuando Almós expone lo que él considera que en su ausencia sucederá en casa durante el día de Navidad, siendo la vida algo propio y actual para los reunidos, pero dudosamente para él: “[...] la *portaran a dins [la vida] veient-la des dels Nadals coneguts i els que esperem. La mare posarà plats per a mi i per a l’Ernest [...] i ens tindrà presents com si no ens haguéssim mogut de casa*”<sup>19</sup>. Es decir, los familiares llevan la vida dentro, no se ha escapado en esos flujos de sangre que abundan en las guerras, y además para la madre ellos se sitúan en el presente, percepción subjetiva a fin de obviar su muerte en combate. La comprensión inconsciente de estas palabras, o la incapacidad de eludir su comprensión, afecta al narrador, despertando en él lo que quizás sea el dolor de su herida mortal: “Les paraules de l’Almós em feien mal, despertaven alguna cosa que jo obligava a dormir dins el pit amb una gran punya, perquè quan es deixondia em pujava per la gorja ocasionant-me ofec”<sup>20</sup>. Esta sensación, expresada con el uso ambiguo del concepto de espíritu, se reafirma al final del texto cual función psicosomática post mórtem: “De vegades, un canvi d’esperit i no de temps em fa sentir el mal de la carn oberta”<sup>21</sup>. Por otro lado, la muerte, objetivada en cadáveres de otros soldados, asume el cariz de espectáculo antes aludido, actuando este además como espejo del supuesto estado de los protagonistas, porque ver a un muerto con el mismo uniforme es como verse a sí mismo. Este motivo del doble, proyección de lo real, se sutaliza con expresiones referidas en su literalidad a lo doble<sup>22</sup>.

La voz narrativa define bien la espacialidad de lo fantástico, sobre todo si observamos la focalización sobre la materialidad del lenguaje (“La nomenclatura d’una guerra és variada, per tal de donar un nom a cada forma de servitud”)<sup>23</sup> o cómo el registro literario se sitúa en unos niveles de abstracción que reflejan la no-realidad del contexto descrito (“Aquella quietud somorta que s’estenia a flor de terra no semblava pertànyer al món que ens disputàvem

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>22</sup> Así, sobre uno de los cadáveres, afirma: “potser també trobarà la manera d’*apariar-se* un futur a base de nades”; o emplea el prefijo *re-*: “el ressò de la seva veu”, “el reviurà net de tota culpa” *Ibidem*, p. 34.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 37.

amb tanta pugnacitat”<sup>24</sup>. La pragmática del discurso enunciado nos conduce más allá de lo real, también como profunda ironía antibélica de la capacidad humana de abstracción, que permite (entre otros) tratar a los soldados como números y no como entidades de existencia singular. La actitud satírica hacia la tendencia humana a fijar lo abstracto en convención se convierte en sarcasmo al tratar del espacio familiar de la vida con una cosificación del amor durante el rencuentro navideño: “és una mena d’amor parat com la taula del qual es van servint els comensals, passant-se’l gentilment de l’un a l’altre”<sup>25</sup>. Tal vertiente desautomatizadora de la escritura caldersiana adquiere un matiz autoreflexivo cuando se produce una discusión dialéctica entre Almós y uno de los soldados de ese misterioso espacio de clasificación y espera en el valle. El compañero del narrador se resiste a considerar alguna posibilidad más allá de las convenciones del lenguaje, que configura como herramienta referencial dentro de la metafísica de la verdad y como insustituible medio de intercomprensión: “No pot ésser que es prescindís tant dels valors entesos. [...] Per molt que s’hi especuli el nom fa la cosa o almenys ajuda a indicar-la amb una gran aproximació”<sup>26</sup>. El soldado anónimo, en cambio, plantea algunos argumentos más acordes con la hermenéutica mayoritaria sobre los textos de Calders. De esta manera, asegura que con la actitud de aceptar lo que ignoramos se abriría “un món molt més ample”: “per què no pot haver-hi una vall com aquesta, i d’altres, on els morts i els vivents tinguin ocasió d’exposar les seves diferències tot caminant?”<sup>27</sup>.

El silencio, la paz aparente, los rastros de la sangre derramada y la sensación gris de una muerte en vida, elementos principales en el espacio fantástico de este relato, no pueden sino remitirnos a los tiempos posteriores a la Guerra Civil española, sin que esta sea nombrada o aludida ni una sola vez en la narración. Desde el exilio mexicano, Calders pudo haber deseado recrear en ella su Cataluña bajo el franquismo, un régimen de censura en el cual la propaganda proclamaba una *pax romana* a lo fascista, la memoria histórica de las víctimas republicanas resultaba mera ciencia ficción y la mayoría de la ciudadanía existía en una gris mediocridad de miseria e hipocresía. Es esa “grisa multitud” que espera sin esperanza algo, mientras que los dos protagonistas se resisten a ser descubiertos<sup>28</sup>. Cabe destacar que el posible significado de los discursos empleados en la narrativa de Calders depende del contexto interno del relato y de su desarrollo textual, impidiendo que la dialéctica discursiva, creadora de nuevas posibilidades interpretativas, se fundamente en simplifi-

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 35. O como en el uso de la expresión “terra de ningú”, *ibidem*, p. 37. En lo literal, ésta sacude al lector y lo sitúa de golpe en lo fantástico, en una reafirmación agnóstica de la voz narrativa: esta tierra no pertenece ni puede pertenecer a nadie.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pp. 35–36.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 36–37. En este caso tendríamos que identificar como republicano al autor implícito.

caciones unidireccionales. Esta es una de las vías de escape de la virtuosidad caldersiana. Ahora bien, vale la pena remarcar una oposición conceptual clave en la narrativa de Calders, entre dos limitaciones humanas, es decir, las éticas y las cognoscitivas<sup>29</sup>. Su obra nos revela que ambas se dan a menudo a la vez porque se encuentran unidas por fuertes cadenas, pero que existe una relación proporcional que puede romperlas: cuanto menor limitación cognoscitiva, mucho menores serán también las limitaciones éticas del ser humano.

“La rebel·lió de les coses” es uno de los relatos que integran el volumen *Invasió subtil i altres contes*. En esta ocasión, el título del texto traiciona de manera transparente: los objetos elaborados por el ser humano adquieren inesperadamente una autonomía que les independiza de la voluntad de sus creadores. La voz narrativa aprecia inicialmente casos de arbitrariedad en la actuación de alguno de los objetos, pero enseguida el escalonamiento de los hechos parece negar la ausencia de una dirección clara de su despertar. Justamente sobre esta antítesis se construye la fantasicidad del relato, puesto que la arbitrariedad se relaciona con la *contingencia* (también aludida por el narrador) de cada uno de estos actos por separado, mientras que el escalonamiento de los acontecimientos indica un proceso catastrófico *necesariamente* general. Así, los hechos puntuales que no habrían creado ni estado de alarma ni pánico social, sino “diminutes tragèdies ja conegudes per tothom”<sup>30</sup>, se reproducen en masa para convertirse en algo sustancial al mundo, una nueva ley que transforma la naturaleza del ser humano, como veremos. Evocando a Aristóteles, lo particular resulta contingente y no puede aspirar a la poeticidad (literariedad, se diría en el s. XX), pero aquello que constituye una necesidad por su carácter genérico alcanza el valor de obra con valor artístico. En el marco aristotélico del subtexto del relato, los accidentes se suceden hasta transformarse en sustancia literaria.

Ahora bien, la elaboración literaria de Calders, presentada de modo esquemático y mordaz, no es una muestra de erudición o culteranismo gratuitos, sino que entronca con la actitud literaria del autor ya desde sus inicios, como revuelta ante la mimesis entendida en sentido aristotélico, es decir, como una representación de la realidad, filtrada a través de los fundamentos de la retórica, no sólo mediante la focalización en lo genérico, sino sobre todo mediante el respeto absoluto a la propiedad de las correspondencias de los estilos, los caracteres, los registros, etc. Es bien sabido que Calders, siguiendo la línea del Grup de Sabadell, rompe con cualquier concepción de conveniencia: el

<sup>29</sup> Retomando el tema del doble, una interpretación plausible de la marcha de Almós radica en su carácter de doble del narrador, encarnando la personalidad inicial de este, incapaz de aceptar una explicación “abierta”, fuera del *logos*. El narrador se desprendería entonces de la última resistencia para aprehender una verdad psicológicamente compleja, y tomarían relevancia las frases de despedida: “«de tu depèn que visqui en el record —digué [Almós]—. Evoca’m, almenys, cada Nadal, i aconsegueix que els meus ho facin». / «Però tu vius, Almós! —vaig contestar-li—. Camines, et toco amb les mans i puc sentir-te [...]». *Ibidem*, p. 41.

<sup>30</sup> P. Calders, *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, 1987, p. 73.

gusto por lo inapropiado y la inconveniencia será su tarjeta de visita literaria<sup>31</sup>. Además, de acuerdo también con el Grup, en este relato el creador de la historia parece ser el mismo discurso, o sea, el discurso del narrador se revela como el motor de lo narrado en un logrado ejercicio metaficcional. La base lingüística que da pie a este efecto se halla en la frase “la força que dóna la unió”<sup>32</sup>, una transformación del dicho popular ‘la unió fa la força’: tal configuración tradicional de la lengua, además del esfuerzo de materialización en cada uno de sus relatos<sup>33</sup>, funciona como eje literario de esta historia, que trata de una acumulación de débiles contingencias, las cuales, uniéndose, consiguen la fuerza necesaria para derrumbar al ser humano.

Pero más importante todavía que la exposición pública del engranaje ficcional es la caracterización de la revuelta por parte de la voz narrativa como un movimiento, es decir, una unión de objetos con propósitos definidos e intereses comunes. Significativamente, a partir de este nuevo marco lingüístico, el narrador decide asignar a las máquinas verbos referidos habitualmente a sujetos de persona. El primer verbo a destacar en este proceso tiene que ver tanto con el movimiento iniciado por los objetos como con la acumulación de contingencias anteriormente comentada: “les aixetes, els taps i les càpsules metàl·liques dels envasos *es van sumar* al moviment [...]”<sup>34</sup>. Paulatinamente, aparecen otros: ‘retenir’, ‘condemnar’, ‘deixar caure’, ‘secundar’, ‘buscar’, etc. Se explicita incluso que el ser humano confía “misiones” a los objetos creados, que la actuación de los objetos se ajusta a un convenio contractual o que algunos de ellos ceden su poder (en aras de la revolución)<sup>35</sup>.

En contraposición con todo ello, cabe indagar qué sucede con los humanos. Durante los primeros momentos de la rebelión, destaca su presentación en base a las partes del cuerpo: “carn rosada”, “crani”, “mans”, “aixelles”<sup>36</sup>. Se trata de un proceso de fragmentación para mostrar igualmente su materialidad, frente al auge subjetivo que tiene lugar en el seno de las máquinas

<sup>31</sup> Aunque Bath utilice el concepto de incongruencia para analizar el humor caldersiano, se limita a exponer técnicas de lo paródico, sin atender a otras paradojas más complejas ni al factor metaficcional. A. Bath, *op. cit.*, pp. 206–235.

<sup>32</sup> P. Calders, *Invasió subtil...*, p. 74.

<sup>33</sup> La tendencia al uso literal del lenguaje se observa, por ejemplo, en el fragmento: “[...] els fumadors [...] tenien l’aire d’una extremada indefensió”. *Ibidem*, p. 73. La forma “aire” se relaciona directamente con el contexto del fumador, invadido por el humo del tabaco. La paradoja planteada aquí, que denuncia la agresividad de los fumadores hacia las personas que les rodean, consiste en otorgarles un “aire” de indefensión, que es el que corresponde normalmente a las personas cercanas que sufren el humo.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>35</sup> *Ibidem*. De hecho, la autonomía latente de los objetos se representa al inicio del relato por medio del verbo ‘sujetar’ (‘subjectar’, *cat.*): “[...] Els cinyells i les tires elàstiques que subjectaven les peces al cos declinaven de sobte la seva funcionalitat [...]”. *Ibidem*, p. 73. Tal forma se relaciona con el sustantivo ‘sujeto’ (‘subjecte’, *cat.*), indispensable en una definición del ser humano autónomo: si algunas piezas de ropa tienen la función de “sujetar”, en cualquier momento pueden desarrollar ese “subjetivismo” (‘subjectivisme’, *cat.*).

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 73.



y objetos. La cuestión culmina con una satírica digresión del narrador a la hora de tratar sobre partes del cuerpo de carácter más íntimo: “tothom va sortir al carrer, [...] aguantant-se la indumentària amb les mans per no ensenyar *les estructures* que una falsa modèstia qualifica de misèries”<sup>37</sup>. El eufemismo utilizado para hablar de las partes pudendas cosifica el cuerpo humano de manera evidente, por lo que va más allá del mero eufemismo para integrarse en la red de significación textual del relato. En el camino de retorno de los humanos a la naturaleza, se subraya, siempre mediante un lenguaje literalizante, que estos guardaban ya un *instinto* de retorno. La naturaleza, por su parte, inicia la invasión de lo civilizado, con el mismo procedimiento: “els aeròdroms eren deserts, les estacions buides, les carreteres sense vehicles”<sup>38</sup>. Pero todo esto no significa que la “reincorporación” sea un éxito, ya que el ser humano ha perdido los hábitos de la vida salvaje, produciéndose muchas defunciones. La mayoría las atribuye a la “selección natural”, por lo que, a pesar de los problemas iniciales con la naturaleza, lo civilizado entra en una fase crítica.

Tras este proceso de semianimalización discursiva, la lengua empleada nos revela unos seres humanos con cada vez menos rasgos de seres. Es decir, sus acciones son descritas a través de formulaciones que los equiparan con las máquinas, los objetos que se alzaron contra ellos. Se trata de la conjunción de tres formas relacionadas con lo maquinal, y más en concreto con los vehículos: “bòlit”, “arreglar” y “conducta”. La primera se integra en la expresión “anar de bòlit” (ir de prisa, sin pensar), pero es homófona de ‘bòlid’ (‘bólide’): “l’instint de conservació de l’espècie ens farà anar de bòlit”<sup>39</sup>. Según la voz narrativa, los humanos, ante la nueva situación, tendrán tiempo de “arreglarse” unas leyes que amparen su “conducta”, sea cual sea. Obsérvese que el verbo “arreglar”, empleado habitualmente al hablar de máquinas estropeadas, no acaba de encajar al describir “leyes”. El objetivo es desautomatizar la lectura y observar como la lengua reescribe al ser humano. En el caso de “conducta”, no hay que decir más que se vincula formalmente con el verbo “conducir”. En síntesis, al haber asumido este nuevo estado, lejos de la civilización y la alta cultura, y al haber integrado rasgos propios de los objetos que les han abandonado, ya no les echan de menos. Quizás nos sugiera el autor del texto que la raza humana contiene en su esencia el proceder maquinal que le llevó a la fascinación tecnológica, al mismo tiempo que le condena *in eternum* a no superar un cierto estado evolutivo.

En suma, las cosas manufacturadas por el ser humano y el relato, también elaborado por un ser humano, se rebelan al mismo tiempo, tomando conciencia de sí mismas, pasando a ser sujetos de la acción y entes más allá de lo

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 75. En este fragmento se aprovecha la ambivalencia de “desierto” como forma adjetiva y sustantiva, siendo esta última la que toma el control para dar coherencia al texto: el aeropuerto es ahora un desierto.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

ficcional. La culminación simbólica de esta interesante convergencia surge al final del mecanoscrito que deja un empecinado cronista: tras las letras bien formadas de su discurso descriptivo de la situación, las teclas proceden a la rebelión, imprimiendo caracteres y grafías en un estado de completa arbitrariedad. Se cierra, así, el cuento en círculo y se remarca la acción conjunta del texto, que se libera de su carácter ficcional, y de los objetos, situados en la bella encrucijada de la autonomía.

### 3. Conclusiones

El tratamiento de lo fantástico a partir de un modelo no referencial, de transposición intertextual, acerca a Calders a otros autores catalanes posteriores, como Joan Perucho. La originalidad de Calders radica en la expansión de los límites del lenguaje a diversos niveles: el semántico, el sintáctico, el pragmático. Se trata de una ampliación que busca la indefinición de los límites de lo que se considera real, creando ambigüedad en el límite entre la capacidad referencial de la lengua y la capacidad creadora del manipulador lingüístico, es decir, el narrador, el hombre-orquesta de los relatos de Calders. De esta manera, la escritura caldersiana no consistiría únicamente en la búsqueda de un enriquecimiento de la lengua literaria, sino en el aprovechamiento máximo de las potencialidades de una lengua, sobre todo en un ámbito cercano al mundo poético y repleto de simbolismos: la literatura fantástica contemporánea.

Paralelamente, en Calders cuajan una serie de campos semánticos vinculados a la orientación fantástica, empleando un vocabulario que en una apariencia de literalidad podría pertenecer a dicho campo, pero una vez inscrito en el texto se aleja del mismo. El arte caldersiano teje en los relatos redes significativas otorgándoles un valor añadido de alta literatura. La constante literalización de expresiones figuradas para conformar la significación de esta red textual conlleva una reflexión posterior. En efecto, evocando la importancia de la dualidad literal/figurado establecida por Bravo en relación con la génesis discursiva de lo fantástico y con la percepción heideggeriana de lo metafísico<sup>40</sup>, ¿no podríamos señalar que el planteamiento literario de Calders supone una especie de sutil invasión de lo irreal por parte de lo real, es decir, la ocupación transgresora de esa irrealidad ficcional caracterizada por lo paródico por parte de aquella realidad que nos acecha, que nos tortura y que, además, lo hace en nombre de la razón y la verdad? Por último, y dejándolo en puntos suspensivos, quizás deberíamos ver la obra de Calders como una parodia de la parodia, es decir, un retrato cómico de lo paródico que resulta de las convenciones cotidianas del lenguaje y también de la parodia en sí, como concepto

---

<sup>40</sup> V. Bravo, *Los poderes de la ficción*, Caracas, 1993, pp. 61–62.

que no ayuda a entender la complejidad del mundo, ni el actual ni el histórico, porque, con su cariz peyorativo, dificulta actuar sobre él y transformarlo.

## Referencias bibliográficas

BATH A.

1987 *Pere Calders: ideari i ficció*, trad. de J. Fernando, Barcelona, Edicions 62.

BRAVO V.

1993 *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila.

CALDELS P.

1987 *Invasió subtil i altres contes* [IS], Barcelona, Edicions 62.

2002 *Demà, a les tres de la matinada* [DTM], Barcelona, Edicions 62.

ERDAL JORDAN M.

1998 *La narrativa fantástica: evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.

GREGORI SOLDEVILA C.

2006 *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantástica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MELCION J.

1979 "Pròleg", en: Calders P., *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, Edicions 62, pp. 5–15.

ORTÍN M.

1996 "Sobre l'estil de Pere Calders: quatre notes a propòsit d'un malentès", *Catalan Review*, X 1–2, pp. 291–304.

## Language, literature, and fantasicity in two Pere Calders' short stories

**Keywords:** Pere Calders — Catalan contemporary literature — the fantastic — literary language.

### Abstract

Pere Calders is one of the most recognised contemporary Catalan authors, especially on account of his uses of humorous and fantastic motives. In the present article two of his short stories are analysed as samples of involvement between fantasicity, on the one hand, and literality, meta-fiction and discourse construction on the other. It is showed how the narrative voice manipulates language semantically, syntactically and pragmatically in order to create ambiguity and, therefore, enlarge the limits of reality. If narrator's parody strategy is seen as the representation of the unreal in front of everyday life, and reality as what certainly tortures and strongly worries people in the name of reason, we can conclude that in Calders' short stories unreality is subtly invaded by the real, producing at the same time a parody of a parody in itself.