



**Universitat de les
Illes Balears**

**Títol: Anàlisi de la ironia en les novel·les inacabades
de Pere Calders: el lloc que ocupen en el conjunt
novel·lístic caldersià**

NOM AUTOR: August Darder Moll

DNI AUTOR: 43119426 S

NOM TUTOR: Pere Rosselló Bover

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau de Llengua i Literatura Catalanes

Paraules clau: Pere Calders, novel·lística, teoria de la novel·la, literatura catalana de postguerra, ironia en literatura

de la
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs acadèmic 2014-2015

En cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marcau la següent casella:

ÍNDEX GENERAL

<u>Continguts</u>	<u>Pàgines</u>
Introducció	3
Descripció de les obres	6
Desenvolupament de l'anàlisi	9
—Aspectes contextuals (familiars, laborals).....	9
—Context polític i influències culturals en la producció i recepció de l'obra caldersiana.....	14
◦ Preguerra.....	14
◦ Exili.....	15
◦ Retorn.....	16
◦ Context polític-cultural.....	17
—Aspectes literaris (amb especial referència a la ironia).....	21
◦ Apartat teòric.....	21
◦ Ironies de contrast en el text.....	22
◦ Ironies de contrast entre el text i el seu context comunicatiu.....	23
◦ Ironies de contrast entre el text i altres textos.....	23
◦ Aplicació a les novel·les.....	24
<i>La Glòria del doctor Larén</i>	24
<i>Gaeli i l'home déu</i>	28
<i>Ronda naval sota la boira</i>	32
<i>L'ombra de l'atzavara</i>	35
<i>Aquí descansa Nevares</i>	38
<i>La ciutat cansada</i>	39

<i>La marxa cap al mar</i>	43
<i>Sense anar tan lluny</i>	46
Conclusions	49
Bibliografia	53

INTRODUCCIÓ

L'objectiu d'aquest treball és dur a terme l'anàlisi d'una sèrie de novel·les de Pere Calders que no van ser publicades en vida de l'autor però que han estat recuperades i editades recentment, tot i que van romandre inacabades. Aquestes obres són, concretament, *La ciutat cansada*, *La marxa cap al mar* i *Sense anar tan lluny*. La nostra intenció és que l'anàlisi d'aquestes obres ens permeti situar-les en relació a la resta de l'obra novel·lística de Calders, ja que, tot i estar inacabades, el contingut dels fragments que ens han arribat són força interessants i mostren les característiques literàries del nostre autor. Al mateix temps, és possible que puguem esbrinar els motius que dugueren l'autor a abandonar aquestes obres.

Per a dur a terme aquests objectius, ens fixarem en diversos aspectes:

1) les circumstàncies en què es va dur a terme la redacció, àmbit que inclouria la situació personal de Calders, els aspectes històrics i socials del moment, etc.;

2) l'anàlisi de les novel·les, tant les que són objecte del nostre estudi com les que foren acabades i publicades per iniciativa de Calders, de manera que ens sigui possible establir quines semblances hi ha entre unes i altres i si es poden classificar seguint alguns patrons específics.

Les característiques de les edicions recents de les tres novel·les objecte d'estudi, amb les quals he treballat, són les següents:

La ciutat cansada fou publicada per Edicions 62 el setembre del 2008 a la col·lecció «El Balancí», número 591, i el novembre del mateix any ja se'n va fer una tercera edició. La novel·la porta un pròleg de Joan Melcion, i la presentació i edició són de Jordi Castellanos.

La marxa cap al mar fou editada pel Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, a la col·lecció Gabriel Ferrater, número 50, el mateix 2008, amb una presentació de Jordi Castellanos i un estudi i edició crítica de Carlos Guzmán Moncada. El text de la novel·la va acompanyat de notes explicatives sobre diferents aspectes, com pot ser l'aparició de paraules mexicanes desconegudes a Catalunya. D'altra banda, les línies estan numerades de cinc en cinc, cosa que pot facilitar la comparació amb l'original i, en tot cas, la fàcil ubicació en el text a l'hora d'estudiar-lo.

Sense anar tan lluny també fou publicat pel Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, a la mateixa col·lecció Gabriel Ferrater, número 51, el 2008, amb una presentació de Jordi Castellanos i un estudi i edició crítica de Valentí Rossell i Riera. El text porta notes explicatives, fins al punt que s'especifica quan s'ha fet servir el manuscrit i quan la part mecanografiada en la redacció del text editat. Les línies estan numerades de cinc en cinc.

Aquestes edicions s'han pogut dur a terme arran del material recollit en el fons Pere Calders de la Universitat Autònoma de Barcelona, creat a partir de la documentació que l'escriptor va llegar a la Universitat. Tant la filla petita de Calders, Tessa, com el fill major, Joan, van prendre part en la cessió dels papers (Castellanos 2003: 25-26). Entre aquests n'hi havia també de Vicenç Caldés i Arús¹, el pare del nostre escriptor (2003: 27). Els materials sobre Pere Calders abasten pràcticament tots els períodes de la seva vida, i entre ells s'han localitzat algunes obres inacabades, com les tres ja esmentades o *L'amor de Joan*, novel·la fragmentària de joventut. La novel·la *La cèl·lula* —suposadament desapareguda dins un bagul en el viatge de retorn de l'exili mexicà, però que Calders va afirmar que estava en possessió del seu fill Joan, cosa que no era així— no fou trobada (de fet, la recerca d'aquesta obra ajudà a la cessió dels papers per part de Calders) (2003: 25).

Una altra novel·la de la qual considero que és important parlar, tot i haver estat publicada en vida de l'autor, és *Gaeli i l'home déu*. La seva rellevància resideix en el fet que fou escrita abans de la guerra, però no fou publicada fins molt

¹ Efectivament, el cognom de la família era Caldés; Pons diu que, quan Pere Calders tenia quinze anys, va participar a la revista *La mainada*, editada per Avel·lí Artís Balaguer, el pare de Tísner, en la qual el nostre autor va publicar uns dibuixos tot signant Pere d'A. Caldés (1998: 61). Pons diu també que la família de l'escriptor guarda unes medalles de l'època que Calders era estudiant a l'Escola de Belles Arts (1929-1934), a la primera de les quals està escrit: «Tècnica i Història de les Arts Industrials a Pere Caldés Rusiñol 1931-1932. Academia de Bellas Artes. Barcelona», i a la segona: «Academia de Bellas Artes. Barcelona. Perspectiva. D. Pedro Caldés Rusiñol». Pons mateix assenyala que una informació que ens donen aquestes medalles és «que Pere Calders, el 1931, encara no havia regularitzat el seu cognom» (1998: 63). D'altra banda, Castellanos, tot parlant del fons Pere Calders de la Universitat Autònoma de Barcelona, diu: «trobem molts escrits de caràcter literari o assagístic, en general fragmentaris i molt difícils de datar, bé que hi ha un petit element que ens pot permetre distingir entre els més antics i els més recents segons si signa Pere d'A. Caldés o si ho fa com a Pere Caldés, en el ben entès que el nom regularitzat no apareixerà fins entrada la guerra, cap a finals de 1936» (2003: 31). Finalment, sabem que Jordi Parunella, fill del mestre de Pere Calders Josep Parunella, conserva un exemplar d'*El primer arlequí* dedicat al seu pare: «Al meu mestre Josep Parunella, el record del qual voldria posar sempre com a guia dels meus actes. Afectuosament, Pere Calders, 19-v-36» (Pons 1998: 56). Per tant, si les dades són correctes, Calders havia regularitzat el seu cognom ja abans de la guerra.

després del retorn de Calders de l'exili. Aquesta obra fou escrita el 1938 i presentada al premi Crexells del mateix any, on —segons Bath i Vallverdú— va quedar finalista, però Pons en dubta, perquè aquesta dada no ha pogut ser confirmada (1998: 138-139). La novel·la fou publicada per Amanda Bath el 1986 (Castellanos 2003: 36). Com a curiositat, mencionaré que a la introducció a *Ronda naval sota la boira* de la MOLC s'afirma que «D'entre les obres corresponents a aquests anys destaquen *Gaeli i l'home déu*, que va quedar finalista al premi Crexells de 1938, i que no fou publicada fins a l'any 1986, en què va guanyar justament el premi Crexells.» (Arnau 1994: 6), dada que Pons confirma: «[L]a novel·la és editada el 1986 [...] Ara la crítica s'abalança sobre tot el que publica l'escriptor [...] *Gaeli i l'home déu* guanya el premi Crexells de l'Ateneu —el primer premi de novel·la que es va instituir a Catalunya i que havia estat suspès l'any 1939— i guanya el premi Ciutat de Barcelona de narrativa» (1998: 332).

Els motius de l'endarreriment en la publicació de la novel·la s'han de buscar, segons Bath, en la guerra: «Amb els daltabaixos de la guerra, però, el manuscrit de la novel·la va desaparèixer i per molts anys se'l va creure perdut fins que, el 1969, després de la mort de Vicenç Caldés, fou trobat entremig dels seus papers» (1987: 43). Contrastant amb aquesta opinió, Castellanos diu que el 1947 Vicenç Caldés guardava *Gaeli i l'home déu* i *La cèl·lula* (2003: 38). Aquesta afirmació sorprèn, sobretot pel fet, ja esmentat més amunt, que *La cèl·lula* suposadament es va perdre en el viatge de tornada de l'exili. Però aquestes incerteses volten també la novel·la que ara ens ocupa: «Calders va ser refractari a publicar-la —durant força temps va mantenir que l'havia perduda— fins molts anys més tard» (Melcion 2003: 57). Sobre tot això, Pons dóna informació interessant:

L'exili, els successius canvis de domicili, les dificultats materials que havia passat durant els primers temps de la seva estada a Mèxic i el seu propi tarannà havien comportat una notable dispersió dels seus originals, fins al punt que sovint és ell qui demana informació al seu pare. En una de les cartes, afirma tenir una idea molt remota del contingut de la novel·la *Gaeli i l'home déu*, escrita a Barcelona durant la Guerra Civil i que s'havia quedat a la capital catalana, i li demana al pare que la copiï, capítol a capítol, i la hi vagi enviant afegida a les cartes que regularment li escriu. I el pare ho fa, setmana rere setmana, numerant els fragments, que sovint no coincideixen amb els que Calders rep perquè el correu es

retardava, les cartes es perdien i potser la censura feia de les seves. (Pons 1998: 220)

DESCRIPCIÓ DE LES OBRES

En aquest apartat duré a terme una anàlisi de les novel·les no publicades per Calders —incloent-hi *La cèl·lula* i *L'amor de Joan*— a partir dels materials que s'han conservat, l'argument, la focalització i el context en què foren escrites.

Sobre *La cèl·lula* només tenim informació indirecta: era una novel·la de guerra que tractava sobre una cèl·lula del PSUC, i fou presentada al Premi Crexells del 1937.² L'estiu del 1938 la novel·la havia estat lliurada a la impremta, segons el setmanari *Meridià* (22-VII-1938, pàg. 6), però no va arribar a publicar-se a causa de l'evolució de la guerra (Ollé 2003: 101). Segons Bath, aquesta novel·la va guanyar una competició organitzada per la revista *Mirador* l'any 1937 (1987: 41); en canvi, Pons, a la seva biografia de Pere Calders, afirma:

[...] en una de les cartes enviades per Calders, des de l'exili, a Joan Triadú, l'escriptor afirmava haver guanyat amb *La cèl·lula* un concurs de novel·la de guerra «organitzat per la revista *Meridià* que dirigia Artur Perucho». Però Perucho mai no va dirigir *Meridià* sinó que va ser el director del *Mirador* confiscat. Aquesta confusió —que l'escriptor havia de repetir de viva veu— és la que porta Amanda Bath a afirmar que Calders va guanyar, amb *La cèl·lula*, un premi literari que hauria organitzat la revista *Mirador*. Però *Mirador* mai no va arribar a concedir-ne cap, de premi. (1998: 128-9)

Castellanos també considera que la informació que dóna Bath sobre aquest punt és errònia (Gregori 2006: 96).³

Una novel·la inacabada i que resta inèdita, atès el poc material de què disposem, és *L'amor de Joan*, de la qual es conserven 101 quartilles mecanografiades amb buits, datable entorn de 1930 (2003: 33, 40). Segons diu

² Universitat Autònoma de Barcelona. Dipòsit digital de documents de la UAB. [en xarxa]. <<http://ddd.uab.cat/record/48834?ln=es>> [consulta: 24/02/2015].

³ El motiu de la confusió és que *Mirador* i *Meridià* són una mateixa publicació; amb el nom de *Mirador* fou fundada a Barcelona per Amadeu Hurtado el 1929 i versava sobre literatura, art i política. Sortí fins al 13 de juliol de 1936, en què fou requisat pel PSUC. El dirigí Artur Perucho fins al 1938, en què fou substituït per *Meridià*. (*GEC*, s. v. *Mirador*) Amb el nom de *Meridià* i el subtítol *Tribuna del Front Intel·lectual Antifeixista*, fou dirigit al principi per Antoni Fuster i Valldeperes i els darrers números estigueren a càrrec de Manuel Valldeperes. S'edità entre el 14 de gener de 1938 i el 14 de gener de 1939. (*GEC*, s. v. *Meridià*)

Castellanos en el pròleg a l'edició que la revista *Els Marges* va fer d'aquesta obra, «Es tracta d'un dels seus [de Calders] primers textos narratius i, per les referències als museus i als elements artístics, s'hauria de situar en el seu període d'estudiant de Llotja, entorn de 1930, per tant, quan Calders tenia 18 o 19 anys.» Castellanos afegeix, en referència a la falta de maduresa que el text palesa, que «és una novel·la d'un aprenent d'escriptor, una peça que, si hagués arribat a veure la llum a l'època, hauria estat sotmesa a revisions diverses que indubtablement l'haurien canviada.» Finalment, «[a] diferència de les altres novel·les inacabades (*La ciutat cansada*, *La marxa cap al mar* i *Sense anar tan lluny*), totes elles sortides de la mà d'un escriptor ja en plena maduresa, aquesta [*L'amor de Joan*] ens proporciona poc més que un document. [...] En la seva simplicitat, doncs, aquesta narració conté ja múltiples elements que apunten cap al que serà la seva obra de maduresa» (2008: 89-90).

El que resta de *L'amor de Joan* és bastant unitari, cosa que permet seguir l'argument tot i els buits: el protagonista, un jove d'edat indeterminada, decideix anar a passar una temporada al camp, a casa de la seva àvia, en companyia d'un amic, en Pau, amb la finalitat de descobrir alguna cosa sobre un avantpassat seu, el Joan que dona títol a la novel·la. A casa de l'àvia descobreixen que la persona que fou l'amor de Joan era una veïna, Adelina, de la qual l'avantpassat del protagonista s'enamorà i amb qui acabà fugint, ja que ella era casada. Els dos joves protagonistes coneixen la Maria, una noia que viu a la casa on en altre temps va viure Adelina, a la qual s'assembla molt. Quan el personatge narrador es pensa estar conquistant-la, s'assabenta que en Pau i la Maria han fugit junts —tot i que no hi havia cap raó per fugir—. A partir d'aquí la narració esdevé més fragmentària, fins a quedar interrompuda.

La ciutat cansada és una novel·la iniciada el 1944, quan Calders ja es trobava a l'exili mexicà, i que fou abandonada alguns anys després, el 1952, després d'un intent de reprendre-la (Castellanos 2003: 40). El material conservat al fons Pere Calders de la Universitat Autònoma de Barcelona consisteix en cent cinquanta folis mecanografiats i notes manuscrites. D'aquesta obra se'n va publicar un capítol a la revista *Lletres*, el 1947. Quan en va interrompre la redacció, Calders en tenia escrits onze capítols (Melcion 2003: 44).

L'argument de la novel·la es desenvolupa a partir de la decisió d'una empresa d'adquirir uns terrenys, cosa que provoca el desnonament de la gent que

viu en una finca situada en la zona adquirida per la dita empresa. Alguns dels veïns no estan disposats a anar-se'n, i un d'ells aconsegueix convèncer els altres d'abandonar la ciutat i anar als afores per començar una nova vida en harmonia amb la natura. Ja des del començament es veu que els punts de vista que els diferents components del grup inicial tenen sobre aquest viatge són prou divergents, i abans de partir s'ajunta tota una multitud disposada a unir-se a l'empresa, recolzada pels sindicats que s'oposen a les maniobres empresarials. El grup es posa en moviment, però no fa més que donar voltes per dins la ciutat, aplegant cada cop més gent i augmentant així l'heterogeneïtat del moviment, que presenta un caos intern considerable. Aquesta desorganització es materialitza en tot un seguit d'històries de diferents personatges que prenen part en l'èxode.

La marxa cap al mar és una novel·la de temàtica mexicana que Calders va començar a escriure a principis dels anys 60, de la qual es conserven 64 holandeses manuscrites (Castellanos 2003: 40-41; Calders 2008b: 15; UAB⁴). Fou escrita als moments anteriors al retorn de l'exili i restà entre els papers que Calders va traslladar des de Mèxic en tornar definitivament a Catalunya. Castellanos n'oferí les primeres notícies (Calders 2008b: 14). Segons Melcion, se'n conserven uns 130 folis manuscrits (2003: 45).⁵

L'argument de *La marxa cap al mar* parteix de la voluntat del govern mexicà de centralitzar el poder estatal fent-lo arribar fins a les zones costaneres del país, per a la qual cosa pretén organitzar d'alguna manera que resulti eficient els improductius indis que habiten la costa. Amb aquesta intenció envia una caravana els components de la qual són, entre altres, un nord-americà, una especialista en alimentació a base de peix i un orador de la ciutat. Els nouvinguts malden per fer entendre als indígenes alguns conceptes bàsics sobre la pesca i altres aspectes de vida «civilitzada», que són rebuts amb divertiment i indiferència per part de la població local, que ja viu bé amb el que té. Tot plegat origina situacions còmiques que inclinen el lector a sentir simpatia pels indis més que no pas pels «colonitzadors». Pel que fa al tema de l'indi, hi ha una opinió de Pere Calders que s'adiu perfectament amb la situació que planteja en aquesta novel·la:

⁴ Universitat Autònoma de Barcelona. Dipòsit digital de documents de la UAB. [en xarxa]. <<http://ddd.uab.cat/record/48888?ln=ca>> [consulta: 17/04/2015].

⁵ A falta d'altres informacions referents a l'existència d'aquest material, ens inclinem per suposar que Melcion diu «folis» on voldria dir «pàgines»; així, les 64 holandeses donen 128 pàgines.

Al país encara hi ha tribus que no tenen el concepte de la nacionalitat tal com s'ha format modernament, eh? El seu punt de vista encara és tribal... Pensa que a Mèxic hi ha una gran quantitat de gent que parla l'espanyol amb moltes dificultats... Zones molt extenses s'entenen, encara, en els idiomes indígenes. De manera que és molt complex, el problema... Els han posat una mica un vestit que no els ve prou a la mida. Una frontera, una bandera, un himne nacional, un exèrcit, una organització estatal... Això, em sembla, que és una cosa que l'home blanc ha fet malament [...] (Torres 1973: 22-23)

Sense anar tan lluny fou escrita entorn del 1966, ja a Catalunya, amb posterioritat al retorn de Calders de l'exili a Mèxic. Se n'han conservat dues versions: una de manuscrita, en quatre quaderns, en els quals manca l'inici, però que contenen un capítol més que l'altra versió, composta per uns 160 folis mecanografiats (Melcion 2003: 45).

En aquesta novel·la, l'argument té elements pròpiament fantàstics, almenys en el plantejament, ja que tot i que en el material que ens ha arribat els esdeveniments giren sempre al voltant de fets de la vida quotidiana, estan emmarcats entorn del projecte científic que vertebra la narració. El fil conductor és que una empresa propietat d'un multimilionari ha descobert que el temps no és real, sinó que tot coexisteix —aquesta nova condició de la temporalitat rep el nom de «Cronopur»—, i amb l'objectiu de demostrar-ho vol muntar una ciutat artificial, dividida en passat, present i futur, on s'instal·laran ciutadans voluntaris per a fer l'experiment. A partir d'aquest fet —l'element fantàstic esmentat— assistim a la vida i misèries del protagonista i dels altres aspirants a aconseguir una plaça en aquesta ciutat. L'enfocament que aquests darrers donen a l'assumpte és completament prosaic, i això fa que els punts de vista d'uns i altres resultin xocants i divertits per al lector.

DESENVOLUPAMENT DE L'ANÀLISI

Aspectes contextuais: familiars, laborals

L'activitat literària de Calders està condicionada per una sèrie de factors que, així com li permeten dur a terme unes determinades obres, també pogueren

influir en la interrupció d'unes altres. Mirarem d'esbrinar el pes que tingueren aquestes circumstàncies, de les quals les més rellevants foren: les preocupacions familiars, el treball que duia a terme a Mèxic per tal de guanyar-se la vida, les condicions socials i polítiques que hi havia a Espanya en aquella època i la manca d'afinitat entre la pròpia obra i les tendències literàries que predominaven a Catalunya.

Pel que fa als primers factors esmentats, hem de tenir en compte que participava en diverses revistes i feines i tenia els deures familiars (matrimoni amb Rosa Artís, del qual nasqueren tres fills: Raimon, el 1947; Glòria, el 1949; i Tessa, el 1950) (Pons 1998: 208). S'havia de llevar molt prest per tenir temps per escriure, i Pons assenyala que és a partir del casament amb Rosa que Calders adopta aquest costum: s'aixeca a quarts de cinc del matí per tal de poder escriure dues o tres hores diàries, sense sorolls ni interrupcions. Pons concreta: «A Mèxic, Calders manté aquest costum malgrat el progressiu augment de les obligacions familiars, els ja consignats canvis de domicili i les preocupacions laborals que, de fet, no van cessar durant tots els seus anys d'exili» (1998: 208).

Pel que fa a les ocupacions laborals de Calders en aquesta època, són molt variades. Quan arribà a Mèxic i amb l'ajut de Carner, aconseguí treball a l'Editorial Atlante, que havia estat fundada el 1939 per dos refugiats militants del PSUC arribats a Mèxic recentment: Joan Grijalbo i Estanislau Ruiz Ponseti (Pons 1998: 187). Més endavant, el 1943, Ruiz Ponseti li oferí d'entrar a UTEHA (Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana), on ell mateix havia passat a treballar. Calders va acceptar i exercí de grafista i dibuixant tècnic (Pons 1998: 199-200).

És important destacar que, amb els ingressos que obtenia de UTEHA, Calders en tenia prou per menar una vida digna, però no per fer diners, cosa que li interessava, entre altres motius perquè tenir diners estalviats era l'única manera de poder retornar a Barcelona (Pons 1998: 203-204).

El 1947 el trobem fent feina, a més d'UTEHA, a Publicistas Mexicanos S. A., on Tísner li havia ofert d'entrar (Pons 1998: 204).

A part d'aquests llocs de feina, s'han de tenir en compte les nombroses participacions en revistes: a *La Revista dels Catalans d'Amèrica*, la primera publicada a Mèxic pels catalans exiliats, va publicar el relat «Prats de Molló» (Pons 1998: 189). A l'octubre del 1941 comença a col·laborar en el *Full Català*, revista dirigida per J. M. Miquel i Vergés, de la qual surten quinze números. Calders hi

col·labora tant amb contes («Un crim» i «Raspall») com amb articles de temàtica variada: «Els pintors europeus i la guerra», «Stalingrad i la “V”» o «L’home d’Anglaterra» (Pons 1998: 196).

Calders també va publicar a *Quaderns de l’Exili*, revista fundada per Joan Sales el 1943. Hi aparegueren tres articles sobre temes relacionats amb la Segona Guerra Mundial. A la revista *Catalunya* de Buenos Aires hi aparegueren, només el 1942, sis contes i un article llarg sobre l’humorisme català durant la guerra (Pons 1998: 197). També participà a la revista *Lletres*, que havia estat creada el 1944 i durà fins el 1948. La dirigia Agustí Bartra amb l’ajut de la seva dona, Anna Murià, i de Pere Calders, que hi publicà tres relats, tres articles i un fragment de *La ciutat cansada*, com ja hem esmentat. A *La Nostra Revista* hi publicà un relat, «L’home i l’ofici» (Pons 1998: 203).

El 1947, Calders publica el conte «La ratlla i el desig» a la *Revista de Catalunya*, a petició de Carner i de Fabra, que s’ocupaven del relançament d’aquesta publicació en la seva tercera etapa (Pons 1998: 208-209). En aquesta època, «els contes de Calders eren demanats, cada vegada amb més insistència, per la majoria de revistes que es publicaven a l’exili i per les incipients editorials que a Catalunya intentaven tornar a publicar en català» (Pons 1998: 209).

A part de totes aquestes activitats, al començament de l’estada a Mèxic, Calders va mirar de muntar alguns negocis, juntament amb Agustí Bartra i Lluís Ferran de Pol. Bartra i Calders treballaren com a publicistes, i més endavant, juntament amb Ferran de Pol, com a industrials fusters —val a dir que sense èxit— (Pons 1998: 198-199).

Calders també va emprendre activitats pel seu compte; Pons diu: «Durant l’any 1948, Pere Calders va estar enderiat en un invent relacionat amb la reproducció fotogràfica. L’invent consistia en la possibilitat de poder disposar d’un nombre pràcticament il·limitat de combinacions de trama a un cost ínfim.» I afegeix:

Al novembre de 1947 Pere Calders havia patentat l’invent davant el corresponent oficina mexicana. D’acord amb la normativa internacional, disposava d’un any per estendre la patent a qualsevol país. Però un cop transcorregut aquest període, l’inventor perdia els drets en tots aquells països on no hagués acudit al

registre de patents i qualsevol empresa podia legalment comercialitzar el nou procediment. Per això, Calders té pressa. (Pons 1998: 206)

El 1949, mentre Calders fa feina per a UTEHA, on, amb paraules de Pons, «no s'hi veu de feina, fins al punt que compta permanentment amb dos o tres ajudants» (1998: 215), li fan l'oferiment d'una impremta, que li regala el propietari, un tal senyor Fernández. Després d'assessorar-se, Calders accepta, i en el dia a dia es donen les circumstàncies que posteriorment descriurà a *L'ombra de l'atzavara*: el xoc de cultures i les diferents visions del món que tenen mexicans i europeus crea conflictes a l'hora de treballar i de conviure. L'associació amb Fernández es denominà Cal-fer (Calders-Fernández) i, per sort per a Calders, s'acabà aviat i pogué tornar a UTEHA, on participà en el *Diccionario enciclopédico UTEHA*, que constava de deu volums (Pons 1998: 215-217).

Sobre això, cal tenir en compte que el 1951 va aparèixer l'obra *Antologia de contistes catalans (1850-1950)*, de Joan Triadú, que recollia quatre contes de Calders: «La ratlla i el desig», «L'Hedera Helix», «Una curiositat americana» i «La consciència, visitadora social» (Pons 1998: 211). Abans de la publicació de l'*Antologia* de Triadú, Calders estava molt desmotivats. A la correspondència amb el seu pare l'any 1951 es percep aquest estat d'ànim i l'efecte que té en l'escriptura: «No escric gens, o gairebé gens, potser perquè al faltar l'estímul de les possibilitats de publicar o bé (per dir-ho d'una manera menys crua) la falta de contacte amb els lectors que jo desitjaria, fa que les obres en curs i els projectes s'allarguin indefinidament» (Calders; apud Pons 1998: 214). És interessant remarcar que en aquesta època estava escrivint *La ciutat cansada*.

La notícia de la inclusió dels seus contes a l'*Antologia* li retorna les ganes d'escriure, tal com diu en una carta al seu pare: «Etic contentíssim i sota els efectes d'aquella esperada circumstància que, com li deia en una carta anterior, havia de tornar-me l'impuls d'escriure. El criteri d'en Joan Triadú, un dels valors més apreciats de les recents promocions del nostre país, és, per a mi, inestimable» (Calders; apud Pons 1998: 214-215). També Melcion remarca la rellevància del fet:

L'estímul de Joan Triadú és, en aquest sentit, importantíssim. No solament pel fet d'haver-lo inclòs en la seva *Antologia* i d'intervenir en l'edició de

Cròniques de la veritat oculta, sinó pel fet que Calders troba en Triadú, a qui considera un crític literari de primer ordre, un representant d'una nova generació d'intel·lectuals i un interlocutor d'autoritat que el referma en els seus plantejaments literaris. (Melcion 2003: 48)

D'altra banda, la novel·la que acabà en aquesta època, *Ronda naval sota la boira*, no fou ben acollida, i això segurament contribuï a desanimar-lo de cara a altres empreses; és interessant la següent opinió de Calders, tot i ser d'una època posterior a la que ens ocupa:

[...] jo necessito saber les coses que faig per què les faig i per qui, oi? Admiro molt en Pedrolo per aquesta voluntat que té, per la seva funció compromesa, per escriure i escriure, sense que les adversitats el pertorbin o almenys no demostrar que el pertorbin... Jo no ho sé fer, això. No en sabia, jo, d'escriure per desar-ho en un calaix, fer una cosa que no tingués una finalitat immediata... (Torres 1973: 39-40)

Ronda naval sota la boira fou redactada entre el 1954 i el 1955; el 1957 Calders la presentà al Premi Joanot Martorell, sense èxit. Val a dir que el guardó se l'emportà *El mar*, de Blai Bonet. El 1960 Calders presentà la seva novel·la al Premi Sant Jordi, en aquest cas amb pseudònim i el títol canviat (desconfiava?), però s'emportà el premi Enric Massó, que hi havia participat amb l'obra *Viure no és fàcil*. Finalment, *Ronda naval sota la boira* fou publicada el 1966 per l'Editorial Selecta,⁶ després que la seva altra novel·la *L'ombra de l'atzavara*, de caire realista, obtingués el Premi Sant Jordi 1963, cosa que afavorí la publicació d'altres obres de l'autor (Bath 1987: 52). De totes maneres, *Ronda naval...* no fou ben acollida:

El llibre va ser publicat per l'Editorial Selecta i la seva aparició fou saludada —per dir-ho en paraules d'Amanda Bath— «amb una silent indiferència». Un dels pocs crítics que se n'ocupa és Rafael Tasis, que publica, en la revista *Xaloc* de Mèxic, una crítica no gens afalagadora on, entre altres coses, diu: «*Ronda naval...* no em semblava pas respondre al concepte que *hic et nunc* tinc de la novel·la catalana. Més aviat va semblar-me una de les *Cròniques de la*

⁶ Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC). [en xarxa].
<<http://www.escriptors.cat/autors/caldersp/index.php>> [consulta: 10/03/2015].

veritat oculta, allargassada i completada amb un conjunt variat de tombarelles i d'acudits dignes d'un James Thurber. [sic] o de qualsevol altre gran caricaturista escriptor, com el mateix Calders.» (Pons 1998: 262)

La ciutat cansada fou escrita abans de *Ronda naval sota la boira*. *La marxa cap al mar* fou elaborada quan *Ronda naval*... ja estava acabada, però no obtenia reconeixement. I *Sense anar tan lluny* data del moment en què es publicà *Ronda naval*... Per tant, tenim contextos diferents pel que fa a la redacció i interrupció de les tres novel·les.

Context polític i influències culturals en la producció i recepció de l'obra caldersiana

En aquest apartat analitzarem quines eren les circumstàncies i motivacions que acompanyaren Calders en l'elaboració i publicació de les seves novel·les més rellevants, amb especial menció de les obres inacabades que ens ocupen. Ens fixarem en tres divisions temporals: l'època de preguerra, l'exili i el retorn a Catalunya.

Preguerra

Jaume Aulet, en la introducció que va fer al primer tom de les obres completes de Pere Calders, no dubta a establir una relació directa entre *La Glòria del doctor Larén*⁷ i el seu context de producció: «*La glòria del doctor Larén* és una obra representativa d'una de les vies de la novel·la catalana dels anys 30» (1984: I, 22-23) i relaciona aquesta obra, pel que fa a la tècnica literària, amb *Ronda naval sota la boira*:

Totes dues obren una anàlisi sobre les possibilitats del gènere, ja sigui per la ruptura amb algunes de les convencions tècniques característiques (si més no amb les que propugnaven els corrents establerts) o per la crítica a les polèmiques del moment (el final de *La glòria del doctor Larén*, per exemple, és, en el fons, una ironia sobre la llarga controvèrsia existent en aquells anys entre literatura i

⁷ El títol tant l'he vist escrit amb la *g* de *Glòria* en majúscula com en minúscula. Com que al cap i a la fi és un joc de paraules perquè la *Glòria* és un personatge, he decidit escriure el títol sempre així: *La Glòria del doctor Larén*, excepte en els casos de citacions en què la *g* en qüestió està escrita en minúscula a l'original.

moral). Fins al punt que es pot parlar, en el cas de *La glòria*, de proximitat a la narrativa d'avantguarda dels anys 30 i, a *Ronda naval*, d'antinovel·la. (1984: I, 22)

Pel que fa a la influència literària dels anys 30, és important tenir en compte la rellevància que per a Calders van tenir Josep Carner i l'anomenat Grup de Sabadell, que esdevingueren els dos puntals de la seva formació intel·lectual (Gregori 2006: 52). Pel que fa al primer, «[e]l descobriment de Carner durant l'adolescència, a través de *L'oreig entre les canyes*, incitat pel seu pare, lectura a la qual “va seguir la de tota l'obra de Josep Carner” al seu abast, representa per a Calders la revelació d'un model literari i l'estímul per a la pròpia dedicació a la literatura» (Gregori 2006: 53). Aquestes influències van afavorir l'antirealisme caldersià, especialment quan el realisme se centra en «els aspectes més foscos de l'ànima humana, el *lletgisme* com a recurs, els desbordaments passionals» (Gregori 2006: 55). L'altra influència, el grup de Sabadell, estava integrat per Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols, principalment, però també hi participaren activament autors com Xavier Benguerel, Lluís Montanyà i Mercè Rodoreda (Palau 2005: 975, 977). La seva influència abans de la guerra fou notable, fins al punt que es va dir que el grup «volia apoderar-se o monopolitzar la vida literària catalana» (2005: 974-975). Sota la influència del grup de Sabadell aparegueren obres com les *Estances* i *Sis Joans*, de Carles Riba, *Les decapitacions*, de Pere Quart, o *Vals*, de Francesc Trabal (2005: 975). Palau i Fabre destaca la rellevància que els membres del grup tingueren en esclatar la Guerra Civil:

[...] al cap de poc temps, es creava la Institució de les Lletres Catalanes amb domicili a la Rambla de Catalunya. No puc assegurar com anà la cosa, però puc afirmar que és a partir d'aquest moment que el grup —o clan, o colla— de Sabadell prengué les regnes de l'organització de l'entitat i ho va fer amb eficàcia. Segurament, si no hagués estat per ells —fonamentalment per Trabal i Oliver—, s'hauria produït entre nosaltres un buit de poder [...] Si no hagués estat per l'acció decidida de Trabal i Oliver, secundats per Xavier Benguerel, Lluís Montanyà i Mercè Rodoreda, la intel·lectualitat catalana hauria gairebé desaparegut o hauria fet un trist paper durant el daltabaix. Gràcies a ells hi hagué una cohesió entre els escriptors catalans. (2005: 976-977)

Exili

Per a considerar adequadament aquest període en la producció del nostre autor, hem de tenir en compte que bona part dels escriptors del moment —que ja havien escrit novel·la— es dediquen a conrear el conte:

Pere Calders, com a contista [...] se situa en una de les línies narratives característiques dels anys 50 —amb continuïtat en els 60— en què els autors es preocupen de la recreació de la realitat a través de la imaginació i la fantasia. Cadascú a la seva manera i amb uns determinats objectius (Perucho, el Sarsanedas de *Mites* o la Rodoreda de *La meva Cristina i altres contes*). (Aulet 1984: I, 11)

D'altra banda, un factor a destacar en aquesta època és que el conflicte amb el realisme ja ha començat, en el sentit d'un realisme institucionalitzat. D'aquest temps data l'enfrontament amb Joan Sales, que defensava la literatura compromesa als *Quaderns de l'exili*, en els quals va participar Calders amb una crítica a aquest tipus de literatura. Bàsicament, «[l]’estratègia resistencial de l'exili reclama a la literatura que done servei amb la producció d'obres centrades en les experiències de la guerra» (Gregori 2006: 57). Recordem que Calders ja havia contribuït a aquesta causa el 1938, amb *Unitats de xoc*.

Entre el 1958 i el 1959, Calders publica a Mèxic els *Fascicles literaris*, escrits exclusivament per ell, on exposa la seva teoria literària, que contrasta amb els interessos del moment, centrats en la necessitat d'ampliar el públic català i de garantir, així, la viabilitat de la literatura (Gregori 2006: 59). Els motius que Calders addueix en contra d'aquesta pretensió són bàsicament tres: la impossibilitat, en el context del moment, d'un best-seller català; la defensa de la qualitat literària enfront de la quantitat; i la ja esmentada crítica dels aspectes sòrdids que el realisme tracta amb preferència. Gregori remarca les similituds entre aquest enfrontament amb el realisme i el que es produirà més endavant amb el Realisme Històric:

Tot aquest discurs resulta molt familiar al lector de «L'exploració d'illes conegudes», però cal subratllar que correspon als anys 1958-1959, amb Calders vivint encara a l'exili, i s'adreça obertament, no contra el Realisme Històric propugnat per Castellet i Molas, sinó contra l'anomenada «novel·la catòlica», amb Joan Sales com a referent principal. (Gregori 2006: 62)

Retorn

Quan Calders retorna a Catalunya el 1962 i veu que la tendència literària dominant és el Realisme Històric, decideix escriure una novel·la que s'ajusti als patrons d'aquest moviment, labor que dóna lloc a *L'ombra de l'atzavara*. La repercussió que va tenir aquesta obra, que va guanyar el Premi Sant Jordi del 1963, és valorada de manera diferent segons els autors; Gregori pensa que

El desajustament entre l'«escriptura» caldersiana i la «lectura» que se'n fa a l'època deixa al descobert la distància existent entre dues concepcions —la de l'autor i la dominant en aquells anys— del testimoni i, per extensió, de la novel·la. El resultat és la marginació de *L'ombra de l'atzavara*, més evident si tenim en compte el previsible efecte publicitari associat al Sant Jordi. No crec que es pugui afirmar, com s'ha fet, sense el perill de conduir a conclusions errònies que, amb l'obtenció del premi, quedava «plenament integrat al circuit literari català» (2006: 67)

Aquesta darrera opinió que esmenta Carme Gregori pertany a Agustí Pons (1998: 253); de totes maneres, també és interessant de veure que Pons parla del «circuit literari català que, a empentes i rodolons, i enmig de constants entrebancs administratius i polítics, anava obrint-se pas a la Catalunya de la postguerra» (1998: 253) —i que era, per tant, poc vigorós— i que més endavant menciona algunes crítiques més aviat fluïxes: «Tasis acaba trobant *L'ombra de l'atzavara* una obra “llegidora, interessant” i “amb un punt de pintoresc”. Un resultat magre per a un autor que s'ha ajustat als patrons del realisme a fi d'aconseguir el reconeixement com a novel·lista que anteriors provatures —*Ronda naval sota la boira*— no li havien proporcionat» (1998: 254).

Calders considera que la situació literària a la Catalunya del moment segueix uns esquemes massa rígids:

Per cert que, en aquell moment, qui dominava el panorama intel·lectual del país era en Castellet, o sigui que tot el que no era realisme històric i socialista i etcètera doncs s'havia d'eliminar, no tenia cabuda enlloc... [...] això no està bé. Al cap i a la fi és innegable que en una cultura com la nostra, tan condicionada, ho necessitem tot. Hi ha d'haver diversos moviments... Hi ha d'haver el somniador, el fantasiós, el realista, el... [...] Tots, tots, hi cabem...» (Torres 1973: 35).

Calders també es posiciona contra la voluntat d'augmentar el nombre de lectors: «L'escriptor d'aquí ha de tenir vocació de sacrifici, de servei... Ni esperem grans masses de lectors, ni guanyar-nos-hi la vida, ni res de tot això... Només tenim aquesta mena de satisfacció interior que consisteix a servir el país a través d'una de les poques possibilitats de què disposem, que és el llenguatge, encara que sigui amb limitacions...» (Torres 1973: 36).

Context polític-cultural

Vallverdú divideix el context editorial durant el franquisme en tres etapes: 1939-1944, en què l'ús públic del català fou totalment perseguit; 1945-1961, en què comença una certa tolerància; i 1962-1975, que anomena de «liberalització» (1991: 13-16)

El 1939-1944, segons Vallverdú, «[e]l català fou esborrat dels àmbits que treballosament havia anat ocupant en l'Administració pública, en l'ensenyament (a tots els nivells), en els mitjans de comunicació (diaris, ràdio, teatre, revistes, llibres...), fins els més modestos o minoritaris, i en fou perseguida qualsevol manifestació pública» (1991: 13).

La segona etapa comença el 1945, amb la victòria dels aliats a la Segona Guerra Mundial, cosa que motiva el règim franquista a relaxar la seva actitud:

Certes manifestacions de la cultura catalana comencen a ser tolerades: apareixen els primers llibres (no clandestins o no religiosos); pel juliol de 1945 es representa a Barcelona la primera obra de teatre en català [...] Hi ha, també, algunes temptatives de revistes bilingües o en català que no duren gaire temps, llevat del cas que tinguin protecció eclesiàstica (per exemple, el manual *Ressò*). Apareixen algunes revistes de tipus literari semiclandestines (*Poesia*, *Ariel*, etc.), però l'única que obté permís oficial, *Aplec* (1952), i es ven per tant als quioscos, és prohibida tot just aparèixer el primer número! Cal esperar fins a 1959, amb l'inici de la nova etapa de *Serra d'Or* —originàriament un butlletí emparat per l'Abadia de Montserrat—, per poder comptar amb una revista cultural important en català. (1991: 14-15)

Pel que fa als llibres, és important el fet que a partir de 1946 s'autoritza la creació d'algunes editorials dedicades a llibres catalans, però les publicacions són

ben escasses: «Durant la dècada dels 50 el nombre anual de títols oscil·la entre 50 i 100, una quantitat ben migrada si tenim en compte que l'any 1936 es van publicar 865 títols en català i, sobretot, que a Europa, en aquells mateixos anys, s'esdevenia l'anomenada “revolució del llibre”, amb un increment fabulós en la producció i en els tiratges» (Vallverdú 1991: 15).

A la tercera etapa, hi ha una evolució cap a la tolerància de manifestacions culturals catalanes, sempre que no tinguin caràcter de massa. Això va fer que el règim fos més tolerant amb els llibres que no amb altres activitats. (Vallverdú 1991: 17)

Badia parla de les característiques que havien de reunir els llibres que, des de la segona etapa esmentada per Vallverdú, podien ésser publicats:

Els permisos d'edició —quan les coses acabaven bé— requerien les condicions següents (totes juntes, o bé una o l'altra, però sempre, pel cap baix, una, fins al 1950!): que el llibre sortís en edició de «bibliòfil» (tiratge reduït, exemplars numerats i signats, en paper d'alta qualitat, posat a la venda per subscripció particular); que no fos exposat als aparadors de les llibreries; que l'ortografia fos anterior a la vigent —del 1913— (quan es tractava de llibres la primera edició dels quals havia sortit abans d'aquesta data) [...]; quedaven prohibides les traduccions al català [...] (Badia 1982: 102)

Francesc de B. Moll, a les seves memòries, parla sobre la situació del llibre català i de les edicions a la postguerra, assumpte del qual tenia informació de primera mà. Fa referència, per exemple, a la laxitud de la censura durant la guerra, ja que l'administració en aquest sentit encara no estava centralitzada. Amb el final de la guerra, la situació canvià: «Les dificultats de la censura d'obres purament literàries no existiren durant la guerra; començaren a la postguerra, quan el Govern s'instal·là a Madrid i pogué estendre, com un pop, els seus tentacles a tot el país sotmès» (Moll 1975: 68). Moll continua:

Les consignes de la censura, en aquells anys de postguerra, eren de tendència rigorosa i obstructora, però prenién diferents formes, giradisses com un penell. No es feia pública la prohibició de cap disposició de caràcter general; cada cas era tractat privadament, i ni així es deia mai que el motiu de les prohibicions fos el propòsit d'impedir l'ús escrit del català; però tots ho sabíem, i jo en vaig obtenir la prova d'una manera molt simple. (1975: 69)

Aquesta comprovació va consistir en demanar paper —en aquells moments escassejava— per a la reedició del Catecisme del bisbe Miralles, que «volgué reeditar el Catecisme diocesà simultàniament en doble edició: en castellà i en mallorquí». La resposta de l'Autoritat civil fou l'acceptació de la reedició en castellà i la denegació de la que es volia fer en mallorquí (1975: 69).

Pel que fa als aspectes enumerats al text de Badia, la majoria són bons d'exemplificar. Sobre la prohibició referent a les traduccions, Moll mateix en dóna informació: «[...] vaig començar a traduir de l'alemany la novel·leta *La senyoreta de Scudery*, d'Ernest T. A. Hoffmann. Quan vaig tenir enllestida la traducció, vaig intentar publicar-la dins la col·lecció “Les Illes d'Or”; però justament en aquell temps [1940] hi havia la consigna de no autoritzar traduccions al català, i elsensors em denegaren el permís» (1975: 69). Amb el temps, la censura augmentà el seu rigor:

A finals de 1942, doncs, no solament s'havia refermat el tabú de les traduccions, sinó que s'havia incrementat fins al límit la suspicàcia davant els textos més innocus. El terreny estava especialment adobat per alimentar, no solament exclusions universals pel que fa a la llengua, sinó per donar sortida als recels més forassenyats davant temes que es poguessin considerar simptomàtics d'allò que preocupava per damunt de tot: el fantasma del «*catalanismo*» (Gallofré 1991: 184).

Sobre els aspectes ortogràfics, val a dir que l'estratègia de la censura es va anar congriant sobre el terreny: el 1941, l'editor Josep M. Cruzet volia reeditar les obres completes de Verdaguer, motiu pel qual Ignasi Agustí s'adreçà al cap de censura de llibres de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda. (Gallofré 1991: 154-155) Les perspectives semblaven favorables, però no tot ho era: «[...] *no hay inconveniente alguno en que se publiquen sus obras [de Verdaguer] completas en catalán, debiendo hacerse únicamente con las ortografías del propio Verdaguer por el valor de tipo filológico que esto puede tener, además de lo poético. Así pues, puedes enviarme la petición oficial con la seguridad de que se autoriza su edición*» (AGA 1941; apud Gallofré 1991: 157). Gallofré afegeix: «La força i la intenció d'aquesta clàusula sobre el Verdaguer quedaven amplificades pel fet que aquest no

va ser un cas aïllat, sinó que fou la primera d'una sèrie de quatre resolucions, totes acumulades en un espai de vint dies [...]» (1991: 159).

Referent a les edicions de bibliòfil, sabem que, el 1941,

[c]om a substitut d'un fons normal, per a públic ampli, les autoritats oferien la possibilitat de comprar i llegir, legalment, quatre autors en ortografia antiga. Retirar del mercat els llibres infantils i bescanviar un lot tal per algunes mostres escadusseres d'edicions rànries havia estat un bon negoci [...] Els ínfims tiratges de bibliòfil consentits pel poder donaven diner escàs a uns pocs autors, menys migrat a alguns venedors i contribuïen a tranquil·litzar certes males consciències —a més d'aconterar lectors de bona fe—, però no eren més que «peça morta de col·leccionista o ornament per al menjador de l'estraperlista enriquit», com ja subratllà Jordi Castellanos. Per contra, l'antic consumidor normal en català no disposava de productes que el poguessin satisfer. (Gal·lofré 1991: 208-209)

He fet totes aquestes referències a les condicions relatives a la publicació de llibres catalans per remarcar que Calders podia tenir greus dubtes sobre la viabilitat d'escriure determinats tipus d'obres.

Aspectes literaris (amb especial referència a la ironia)

Apartat teòric

Per la importància que tenen la comicitat i la ironia a l'obra de Calders, considero escaient introduir algunes explicacions que sobre aquest concepte ha desenvolupat Pere Ballart, autor que Gregori menciona en la seva anàlisi de la ironia caldersiana.

Gregori parla del procés experimentat per la paròdia des de les seves connotacions negatives —irreverència, burla, etc.— fins a la valoració que en fa la teoria literària actual, que la considera

un procediment dinàmic que enriqueix la interpretació de l'obra, el qual s'ha convertit en un dels mitjans privilegiats a l'hora d'entendre les relacions que cada obra estableix amb la tradició literària. [...] Margaret Rose arriba fins i tot a identificar la paròdia, en el seu nivell «general», amb la metaficció i, en aquest sentit, amb la modernitat: una mena de discurs reflexiu que té com a objecte la

pròpia literatura, posant-ne al descobert la ficcionalitat, i que posa en qüestió la capacitat de representació de l'obra literària. (2006: 244)

Un poc més endavant, Gregori menciona Linda Hutcheon, que considera la ironia «un trop amb un àmbit d'acció estrictament intratextual, mentre que la paròdia és un gènere que funciona intertextualment» (2006: 245). Finalment, Gregori menciona Ballart, del qual diu: «els vincles entre ironia i paròdia apunten a un canvi d'estatus, que passa de la similitud a la identificació, amb la paròdia com a varietat pròpia de la ironia en el terreny de la intertextualitat literària» (2006: 246).

Ballart considera que la ironia parteix d'un principi unificador d'elements diversos que es caracteritzen pel seu contrast essencial entre valors de signe diferent. Segons aquest autor, la ironia és «*portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad*» (1994: 295-296). A més, Ballart estableix que tota ironia, per a ser considerada com a tal, ha de satisfer una sèrie d'elements —que ell anomena «mínimum irònic»—, sense excepció: 1) un domini o camp d'observació; 2) un contrast de valors argumentatius; 3) un determinat grau de dissimul; 4) una estructura comunicativa específica; 5) una coloració afectiva, i 6) una significació estètica (1994: 311).

Aquests elements, explicats molt per sobre, signifiquen el següent: 1) el domini es fixa en si la ironia es produeix a nivell verbal o situacional; 2) es pot donar, per exemple, en el cas d'un narrador no fidedigne o en una superposició de nivells narratius, cosa que dificulta la distinció entre aparença i realitat; 3) es tracta de no mostrar les coses tal com són, sinó d'una manera ambigua; un bon exemple n'és el del personatge ingenu; 4) es pot manifestar a través de diferents punts de vista; 5) és la reacció emocional que l'autor vol provocar en el lector (1994: 313-320); i la 6) l'explica Ballart en els següents termes:

[...] *toda ironía lleva implícita una información que, al margen de la anécdota concreta a la que da forma, dice bastante del proyecto total que la obra representa [...] el estudio de la significación estética de la ironía debe llevar necesariamente al ejercicio de la interpretación global de la obra que la contiene así como a la valoración de la mayor o menor excelencia artística de la figuración*

construida y de su adecuado engarce en el plan general de la obra. (1994: 322-323)

A continuació, Ballart fa una classificació dels diferents tipus d'ironia, tot distingint entre ironies de contrast en el text, ironies de contrast entre el text i el seu context comunicatiu i ironies de contrast entre el text i altres textos.

Ironies de contrast en el text

- a) Contrast entre la forma d'expressió i la substància del contingut: «*el desfase entre aquello que dice [el narrador] y lo que el receptor entiende que sería lo adecuado es el que obliga a este último a desechar la simple lectura literal de aquellas palabras*» (1994: 329-330). Ballart esmenta el nostre autor en parlar de la lítote: «*es recurrente en los relatos de Pere Calders, donde los protagonistas afectan una despreocupación que nada tiene que ver con las graves situaciones en las que suelen estar inmersos*» (1994: 333). La *reductio ad absurdum* és una forma d'ironia que «*consiste en distorsionar su argumentación, quedándose con lo menos sustantivo de cada razonamiento. [...] De esta forma [...] consigue el narrador que lo relevante del texto alcance, por su escandalosa omisión, una notoriedad aún mayor*» (1994: 333-334). Finalment, Ballart menciona la hipèrbole: «*Son muy comunes las ironias en las que el autor derrocha una "exuberancia verbal" [...] que resulta desmesurada en relación a la acostumbrada nimiedad de lo narrado*» (1994: 334).
- b) Contrast en la forma de l'expressió: Es caracteritza per conflictes entre els valors connotatius derivats de l'ús, generalment en contextos molt restringits, de tons, registres o expressions dissonants entre sí (Ballart 1994: 337).
- c) Contrast en la forma del contingut: Són les ironies que posen de manifest la contradicció entre dues accions o esdeveniments que, contigus o separats en el curs de la història, resulten impossibles de conciliar.

Ironies de contrast entre el text i el seu context comunicatiu

Aquestes ironies integren en el discurs textual algun dels elements pertanyents al context real, a les condicions de fet en què té lloc la comunicació literària. Per dur a terme aquest contrast, basta que el text invoqui la presència de l'autor real o que es mencioni a si mateix com a objecte amb existència efectiva (Ballart 1994: 348).

Ironies de contrast entre el text i altres textos

Posa en contacte l'obra amb un altre text que el lector ha de deduir de l'anècdota, to o estil d'allò que llegeix, tot plantejant un conflicte deliberat entre ambdues escriptures, gairebé sempre amb una resolució còmica —i un increment de sentit— a favor del text parodiat (Ballart 1994: 353).

Aplicació a les novel·les

Un cop feta l'exposició de l'aparell teòric que farem servir per a l'anàlisi, passem a descriure els aspectes que caracteritzen cada novel·la. Es tracta de trobar, primer de tot, en quins aspectes coincideixen i en quins es diferencien les obres. Melcion en fa una divisió a partir del tractament que Calders dóna als conceptes de *faula* i *trama*: les novel·les que es caracteritzen per evidenciar la seva literarietat mostren un clar predomini de la trama sobre la faula, i en aquest apartat hi trobaríem *La Glòria del doctor Larén* i *Ronda naval sota la boira*; d'altra banda, hi ha les novel·les ambientades a Mèxic, que es caracteritzen per presentar una trama neutra; les possibilitats de desenvolupar la ironia es presenten pel xoc cultural entre els indígenes mexicans i els europeus; finalment, hi hauria les novel·les que se centren en la faula: *Gaeli i l'home déu* i *La ciutat cansada*, segons Melcion (2003: 56-57). En aquest esquema falta posar-hi —sempre i quan el donem per bo— dues de les novel·les que estem analitzant: *La marxa cap al mar* i *Sense anar tan lluny*. La primera pertany al cicle mexicà, i per tant no hi ha problemes a l'hora d'ubicar-la; la segona, per les seves característiques, considero que s'hauria d'agrupar amb *Gaeli i l'home déu* i *La ciutat cansada*.

La Glòria del doctor Larén presenta les següents característiques: Al principi tenim un pròleg de l'autor en el qual, després de comentar les dificultats

per presentar la seva obra i reconèixer-ne els errors, enfoca la qüestió de la següent manera:

Posat, doncs, en el pla de la paternitat, tots els defectes de l'obra se m'apareixen com a finíssims ardits literaris. La manca d'unitat l'atribueixo a una despreocupació que em permet d'alimentar la il·lusió de creure'm al corrent d'una branca de la moderna novel·lística europea; l'estil inconnex i desorientat és una manera volguda i meditada d'accentuar la meua personalitat, subtil i garneua, d'aquesta manera que sempre m'ha agradat tant. (Calders 1994a: 16)

El mateix títol de la novel·la és un joc de paraules, com hem dit, ja que la dona del doctor nom Glòria i el títol, per tant, resulta ambigu. Aquest aspecte l'ha destacat, per exemple, Jaume Aulet, tot relacionant aquesta ambigüitat amb el qüestionament de la veracitat que té lloc dins la novel·la: «Fixem-nos que ja fins i tot es juga amb la fiabilitat del títol perquè, com sabem, l'acció ens relata la curiosa història del matrimoni format pel doctor Larén i Glòria, la seva esposa» (1997: 69).

El narrador de la història és homodiegètic i de focalització variable, ja que hi ha una sèrie de personatges en un primer nivell que contenen la història del doctor Larén. Pel que fa a la veu, el temps de la narració és ulterior i hi ha dos nivells narratius: un primer nivell extradiegètic en què, com hem dit, dos personatges —el nom dels quals no s'esmenta, però un d'ells es pot considerar més proper a l'autor que l'altre— parlen de la vida de Larén, així com també pertany al primer nivell la conversa final entre el doctor i un dels personatges narradors; i un segon nivell diegètic que correspondria a la història de Larén contada pels personatges. L'abast i l'amplitud del temps són indeterminats.

Les ironies que apareixen a la novel·la són de totes les característiques explicades per Ballart. Com a exemple de contrast entre la forma de l'expressió i la substància del contingut, esmentem l'episodi en què es menciona que el pare del doctor Larén —hipòcrita i adulator, segons un dels personatges narradors— es dedicava a donar les gràcies per qualsevol cosa, «[p]er lligar aquests dos puntals de la seva economia intel·lectual»:

- Senyor Larén, hauríem de parlar d'«aquell» assumpte...
- Bé, molt bé. Gràcies, moltíssimes gràcies.

O bé:

—Podries donar-me tabac, Larén?

—Sí home, és clar! Té, i gràcies, moltes gràcies. (Calders 1994a: 46)

La lítote apareix clarament en unes quantes ocasions relacionades amb el duel que duren a terme el doctor Larén i Donálvez, un estudiant que li ha descobert la relació entre Muraña, un company seu, i la Glòria. El motiu del duel és que Larén confia en la fidelitat de la dona i no creu l'estudiant. Quan el doctor i Donálvez són camí del lloc on s'han de batre, s'aturen a berenar i Larén intenta entaular conversa:

Larén se sentí colpit el primer de la impolidesa continguda en el silenci que els voltava, i decidit a trencar-lo, enrogint-se prèviament de la seva imbecilitat, va preguntar sense pensar-s'hi:

—Us agraden a vós les cireretes al conyac?

Donálvez va contestar secament que tant li feia, i el silenci va senyorejar novament [...] Larén, entossudit, va allargar l'índex assenyalant lluny, vers l'horitzó, un nuvolet embarretat en la massa blavosa de Sant Llorenç:

—Segons d'on vingui el vent, em sembla que tindrem trons.

—És possible. Coses així poden passar cada dia. (Calders 1994a: 88)

Trobem un bon exemple de *reductio ad absurdum* quan el doctor Larén i la Glòria s'instal·len al camp:

[...] es lliuraren al goig de «viure a fora», respirant fins al fons dels pulmons les bactèries pageses, descobrint la bellesa de la terra lliure i la temptació de l'herba. Cada matí en despertar-se, marit i muller treien el cap per la finestra i cercaven àvidament amb la mirada, vint quilòmetres lluny, un trosset de mar que es veia, si el dia era clar, encaixonat entre dues vessants de muntanya i es ioditzaven els bronquis per suggestió. Després, més tard, pujaven lentament un petit turó que s'aixecava prop de la casa i en el cim del qual uns pinets atacats d'alopècia brindaven als dos enamorats una ombra imaginària. (Calders 1994a: 67)

La futura dona del doctor Larén, la Glòria, és extremadament delicada, i viu tot de situacions surrealistes, que sovint són presentades mitjançant hipèrboles:

Un dia que jo em trobava de visita a casa de la Glòria (els seus pares són uns antics coneguts meus), la noia va llençar un crit inesperat i s'enfilà dalt d'una butaca, recollint-se les faldilles.

Em creia que alguna rata havia fet irrupció a la sala, i disposat a intervenir enèrgicament, vaig preguntar a la Glòria:

—On és?

—No us molesteu —em contestà el pare compungit— que tampoc podríeu heure'l. És que ha entrat un microbi nou a l'habitació. (Calders 1994a: 24-25)

Ironia de contrast en la forma de l'expressió en trobem, per exemple, quan Donálvez i Larén arriben al lloc on es batran en duel i s'adonen de l'inconvenient que suposa no haver portat ningú que els faci de padrins:

—Ara m'adono —digué González— de la utilitat d'una cosa que sempre m'havia semblat inútil: el paper dels padrins de duel.

—Sí, és clar, és enutjós d'haver de disposar nosaltres mateixos d'aquestes foteses preliminars. De totes maneres, em sembla que no hi ha gaires maneres de procedir en casos així. Tot deu fer-se a base del sistema més acreditat: els dos adversaris es col·loquen esquena contra esquena, empunyant l'arma. Avancen, compten trenta passes, es giren, disparen i santes Pasqües... (Calders 1994a: 90)

També en l'episodi del duel hi trobem un cas de contrast en la forma del contingut, quan els dos duelistes han partit cap al lloc on han de batre's:

Caminant de costat, capcots, els dos adversaris començaren la pujada del turó. Donálvez duia la bossa de les armes i un càntir ple d'aigua fresca, i el doctor una farmaciola sumaríssima i un paquet contenint esmorzar per a dues persones. La pujada al turó, a pas normal, requeria de tres quarts a una hora de caminar, i la sol·licitud de la Glòria havia procurat per als paladins de l'honor una reducció al mínim de molèsties. [...] El menú tenia per base unes truites-sorpresa, idiotament decorades amb cogombres forasters i olives negres. El castellà contemplava el seu tall amb un posat absent, amb la manca d'interès amb què s'examina la cèdula d'un desconegut. Però pensava a la callada que la senyora Glòria era una bèstia. (Calders 1994a: 85-87)

Podríem parlar, en certa manera, d'ironia de contrast entre el text i el seu context comunicatiu, si tenim en compte que aquesta relació s'estableix dins la novel·la, entre el primer i el segon nivells de la narració: el que s'esdevé és que cada un dels personatges que expliquen la història del doctor Larén posa en dubte la versió de l'interlocutor, de manera que ens trobem davant el que d'aquesta obra diu Melcion: «La novel·la es construeix sobre la impossibilitat de narrar uns fets de manera fiable, qüestionant, doncs, el propòsit verificador de la fàbula, i convertint aquest mateix qüestionament en l'objecte de la narració» (2003: 57).

Finalment, trobem ironia de contrast entre el text i altres textos si la següent hipòtesi és correcta: que hi ha algunes referències paròdiques a *Madame Bovary*. Sabem que Larén té un caràcter estrany, fruit d'una infància fortament condicionada pel seu pare. El fet d'estudiar lluny de casa i l'exercici de la seva feina —metge— no l'ajuda en aquest sentit: «El contacte amb la vida sense tuteles, exercint la seva professió, no l'ha pas guarit del tot, ni de bon tros. Quan va conèixer la Glòria, la fragilitat d'aquesta noia única va despertar-li sorollosament tot el seu afany emparador; pressentia vagament haver trobat el receptacle a propòsit per a les seves aptituds sentimentals» (Calders 1994a: 65). Al mateix temps la Glòria, que era delicadíssima i emmalaltia al menor ensurt, experimenta alguns canvis:

D'altra banda, la Glòria començava a cansar-se del seu paper de mossa trencadissa, i quan la seva família mantenia encara plenament el «rol» de guardians d'aquella humanitat tan estantissa, ella ja confegia somnis entreveient una vida una mica més salada, amb sotrats de la carn i de la sang, elaborava quimeres d'adolescent, en les quals la imaginació inventava curiosíssimes pràctiques fisiològiques. (Calders 1994a: 65-66)

Com que Larén vol fugir d'un estafador el xantatge del qual podria perjudicar seriosament la salut de la Glòria, decideix anar amb ella a un lloc on no els puguin trobar, cosa que la seva dona interpreta a la seva manera: «Quan el doctor va imaginar l'ardit de la fuga, ella en pressentí els motius d'una manera vaga, però va continuar el fingiment, perquè en el fons del fons, beneïta i pseudo-romàntica com és, li venia de gust un canvi d'aires novel·lesc» (Calders 1994a: 66).

Al cap del temps, la vida al camp —lloc on s’han instal·lat— es fa avorrida per als dos, i la Glòria «es lliurà a la lectura de novel·les cursis, alternant-les amb un fantasieig mig inconscient al voltant de pressentits adulteris, puix que d’una manera mecànica havia incorporat el seu marit a l’avorriment general» (Calders 1994a: 70). Més endavant, la Glòria enganya el marit amb un estudiant gallec, en Muraña, cosa que motiva el duel ja esmentat.

Passem a analitzar *Gaeli i l’home déu*. Abans de començar el relat, trobem un «Advertiment» del qual es desprèn que el que s’explicarà a continuació és un fet verídic i que el qui escriu vol reparar el mal fet al protagonista en unes declaracions anteriors. El narrador del text que constitueix la novel·la, Joan Gaeli, és homodiegètic i s’expressa en primera persona. Pel que fa a la veu, el temps de la narració és ulterior i els nivells narratius són extradiegètic per a l’«Advertiment» i intradiegètic per al text de la novel·la. Finalment, l’abast del temps situa l’acció a la guerra civil, i l’amplitud és indeterminada; el temps passa sense gaires especificacions al respecte.

A continuació, exposaré una sèrie d’exemples de la novel·la que corresponen a les diverses categories d’ironia explicades per Ballart.

Seria un exemple d’ironia de contrast en el text, concretament contrast entre la forma de l’expressió i la substància del contingut, el següent fet: al principi de la novel·la ens trobem que el protagonista ha de ser afusellat, però els seus botxins no es decideixen: «En el transcurs de dues hores, m’havien obligat a descendir del cotxe tres vegades i fingiren tres afusellaments. No obstant això, reeixia a ésser tan natural a posar una cara tendra, que en el moment decisiu els fallava alguna cosa i no es decidien a matar-me» (Calders 1988: IV, 123). Finalment, els executors es veuen incapaços de dur a terme el crim i decideixen retornar-lo a la ciutat:

Em van fer pujar novament a l’automòbil i vaig constatar que ens dirigíem cap a Barcelona. Pel camí, em vingueren ganes d’interessar-me pel meu futur immediat.

—Què farem ara?

—Cap a caseta.

—Per això m’heu fet perdre el tren de Martorell? —Aquell dia havia de donar una conferència a Martorell.

—Què voleu fer-hi? Dispenseu. (Calders 1988: IV, 124-125)

Vegem ara un exemple d'ironia de contrast en el text, en la forma del contingut. Quan Gaeli ha conegut Gorienko, l'home déu, i han decidit de fer un acte públic a la plaça Catalunya, triguen un temps a decidir quina és la indumentària adequada perquè Gorienko es presenti davant la multitud i es posi a fer miracles:

Durant els cinc dies que ens separaven del diumenge memorable, Gorienko s'emprovà els vestits més diversos. Començarem, a suggerència meva, per assajar la disfressa del «ball dels cercolets», de la festa major de Sitges: camisa i pantalon blanc, aquest darrer cenyit al turmell, un mocador vermell gran, lligat a la cintura en forma de davantal o de faldilla, i un barret de palla amb una corona de flors. Però, abillat així, l'home déu tenia un aire frívol que no li esqueia gens. (Calders 1988: IV, 153)

I així segueixen, emprovant roba més o menys estrambòtica fins que troben un conjunt adequat.

També hi trobem exemples de la lítote esmentada per Ballart: després que Gorienko hagi fet aparèixer del no-res fonts i hagi convertit coloms en ocells de marbre, un policia el renya, a ell i a Gaeli, perquè se'n van sense retirar tot allò: «—Com hi ha món! Fa molt bonic, això de fer servir la plaça d'escenari i després abandonar els trucs perquè els altres tinguin cura d'arreglar-los!» (Calders 1988: IV, 164-165).

Un exemple d'hipèrbole el tenim quan després d'un accident, la caiguda de la trapezista Anna Donin —a qui Gorienko ressuscitarà—, Calders diu: «Va rebotar en un extrem de la xarxa, d'allí va anar a parar a terra, fora de la pista. Quin ai va sortir de dins el circ! Era un ai de tantes ànimes, que va tapar el cel; la tarda s'ennuvolà i començaren a caure gotes» (1988: IV, 195).

Pel que fa a la *reductio ad absurdum*, un bon exemple és el següent: «De Vasna, el faquir, no sé què dir-ne. Ningú no sabia què dir-ne. De fet, ell era el primer a adonar-se que un faquir no es pot incorporar sense grans precaucions a qualsevol joc de sentiment i es vigilava molt. Si hagués estat un comerciant,

haurien dit d'ell que tenia un caràcter reservat. Però ¿qui és que s'arriscaria a dir això d'un faquir? Seria ridícul» (1988: IV, 188).

Les ironies de contrast entre el text i el context comunicatiu tenen a veure amb el nivell extradiegètic, que es deixa sentir molt poc però fa evident la seva presència, no només a l'«Advertiment» inicial —que és el més clar perquè pertany a un altre narrador—, sinó també per les contínues reflexions, sovint posades entre parèntesi, que el narrador homodiegètic fa del text que ell mateix explica; l'exemple més clar potser és el següent comentari, referit al que acaba de dir un altre personatge: «(La imatge de les nafres del cor i de les negatives la vaig trobar molt dolenta, però la transcriu tal com la tinc anotada en el meu carnet de notes. El públic ja sabrà comprendre que jo no hi tinc res a veure.)» (Calders 1988: IV, 203). Per aquest motiu, crec que *Gaeli i l'home déu* presenta semblances amb *La Glòria del doctor Larén* i *Ronda naval sota la boira* pel que fa al narrador i el text narrat, però d'una manera molt més discreta. D'altra banda, les referències intertextuals més destacades són l'intent d'afusellament del protagonista al principi de la novel·la, que està tractat irònicament però és una clara referència a les repressions dutes a terme durant la Guerra Civil, i la menció del personatge real de la Monyos (1988: IV, 175),⁸ desproveïda de caràcter satíric i que serveix d'element contextualitzador. Altres elements intertextuals tenen un caràcter intel·lectual o erudit: passatges de la Bíblia (242-246), obra de Neugebauer i obra de Taylor (256), Voltaire (258), Höffding⁹ (258), noms relacionats amb religions caldeobabilòniques: Milita, Sandon, Semviamis i Sardanàpal (258), Astarté, Dol

⁸ Les informacions sobre aquest personatge són alguns cops confuses, sobretot perquè se l'esmenta amb dos noms diferents. Sembla que no es tracta d'un error, ja que la següent cita li atribueix els dos: «"La Moños" está basada en un misterioso "personaje" real de Las Ramblas de Barcelona, misterioso hasta en su verdadero nombre, Dolores Bonella Alcázar o Dolores Vega i Massana, que fue muy popular a principios del siglo XX por su manera de vestir, maquillarse, peinarse y comportarse, una vagabunda con leyenda que acompañaba a los transeúntes con sus canciones hasta un día del mes de noviembre de 1940 que falleció» (Revista Musical Española. [en xarxa]. <<http://revistamusicalespanola.blogspot.com.es/2013/02/anabel-alonso-bella-de-paris-revista.html>> [consulta: 19/05/2015].

⁹ Harald Höffding (1843-1931) Filòsof danès. Va desenvolupar una filosofia de la cultura entesa com a creadora de valors espirituals, que exposà en diferents obres: *Ètica* (1887), *Psicologia* (1887), *Filosofia de la religió* (1901). Segons Höffding, «la cultura ha venido propiciando para el hombre un progreso moral, que es un proceso de liberación, pero tal ascensión no obedece a un principio de causalidad mecánica, ni a una libre elección. Más que una elevación positiva es una negación de los grados inferiores de libertad.» També es dedicà a la historiografia: *Història de la filosofia moderna* (1894-95). (Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. [en xarxa]. <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hoffding.htm>> [consulta: 29/05/2015].)

(258), Sant Tomàs (259, 261); Adolf Harmack (260),¹⁰ Le Roy,¹¹ Seailles, Loisy¹² (260), Sant Gregori Magne, Mahoma (262), Pico della Mirandola (262-263). Encara apareixen moltes més referències, totes elles de caire culte, moltes de les quals estan emmarcades en una conversa que Gaeli manté amb un doctor, i és evident la finalitat irònica de tots aquests elements intertextuals, sobretot en el tros següent:

El doctor tenia una manera de servir-se de la seva erudició que m'humiliava. Vaig resoldre humiliar-lo jo a ell, demostrant-li que, fet i fet, no ho sabia pas tot. Per aconseguir-ho vaig fer-li a la impensada les següents preguntes:

—Quants quilòmetres té l'Equador? Quin valor té el cosinus d'un angle de $8^{\circ} 10'$? Quina és l'edició prínceps de Polibi? Quants habitants té Dinamarca? Quant pesa un metre cúbic d'essència de trementina?

—L'Equador té 40.000 quilòmetres. El cosinus d'un angle de $8^{\circ} 10'$ val 0,989859. L'edició prínceps de Polibi és la d'Obsopeu, feta a Hagenau en 1530. Dinamarca té 3.500.000 habitants, comptant-hi la Jutlàndia i les illes properes. Un metre cúbic [sic] d'essència de trementina pesa 870 quilos. Se us ofereix alguna altra cosa, senyor? (Calders 1988: IV, 261)

Ronda naval sota la boira és una obra plena de referències burlesques i de situacions iròniques; pel que he pogut veure, crec que és la novel·la caldersiana en què apareixen recursos irònics amb més freqüència. El narrador és homodiegètic, en primera persona, i la focalització és interna fixa (tot i que el narrador que ens presenta el text de la narració no és l'autor de les notes que narren les desventures del «Panoràmic», fa mal distingir-los perquè el primer pren part en la reescriptura de les dites notes). La veu és en temps ulterior, i els nivells narratius són dos: un primer nivell extradiegètic, present en els escolis, addendes i comentaris als

¹⁰ Tot i aparèixer al text com Harmack, pel context en què es menciona es deu referir a Adolf von Harnak (1851-1930), teòleg protestant que es concentrà en la crítica històrica i mirà de restar importància als elements dogmàtics o especulatius del cristianisme. Va escriure obres com *Das Wesen des Christentums* ('L'essència del cristianisme', 1900), o *Die Geschichte der altchristlichen Literatur* ('Història de la literatura cristiana antiga', 1893). (GEC, s. v. Harnak)

¹¹ Édouard Le Roy (1870-1954) fou un filòsof francès, seguidor de Bergson. A *Dogme et critique* (1907) exposà un pragmatisme religiós. També escriví *La pensée intuitive* (1929-30), *Le problème de Dieu* (1929) i *Introduction à l'étude du problème religieux*. (GEC, s. v. Le Roy)

¹² Alfred Loisy (1857-1940) fou un eclesiàstic, exegeta i professor francès. Els seus estudis bíblics l'assenyalaren com un dels exegetes més capaços del seu temps. Escriví obres polèmiques com *Les Évangiles Synoptiques* (1907-1909). A causa de la seva actitud independent fou excomunicat. Radicalitzà la seva posició a obres com *La naissance du Christianisme* (1933) i *La morale humaine* (1923). (GEC, s. v. Loisy)

capítols: a les «Instruccions per a la lectura d'aquest llibre», el narrador declara que «El relat que segueix és un arranament del diari d'Oleguer Sureda i Armatell, desaparegut en circumstàncies doloroses darrera [sic] la cortina de ferro, molt després dels fets que estan a punt d'interessar-nos» (Calders 1994b: 17); i un segon nivell, diegètic, que és la narració dels fets que s'esdevenen al «Panoràmic».

Respecte a les ironies, un exemple de contrast entre la forma de l'expressió i la substància del contingut el trobem quan un membre de la tripulació, desesperat per la situació del vaixell, intenta suïcidar-se:

Fent tornaveu amb les mans, un oficial cridà:

—Home a l'aigua!

He observat que en els moments crítics sempre hi ha qui es precipita, tractant d'anticipar els esdeveniments previsibles. En aquell cas, el mestre de rumb del vaixell intentava naufragar abans que els altres. S'havia enfilat en una barana, cama ací cama allà, i alçant els braços en un resolut gest de comiat deixà caure el seu cos cap a la mar. (Calders 1994b: 59)

Lítotes en trobem sovint al llarg de la novel·la; heus aquí un exemple, amb motiu del fort gronxament que pateix el «Panoràmic» en una ocasió: «Mai no hauria dit que una nau es pogués mantenir tan fidel a la superfície ni que la gent, enfront de la mort, mantinguéssim amb tanta punya les preocupacions irrisòries. Recordo que em vaig inclinar per alçar-me la gira dels pantalons, ja que el que m'anguniejava més era la possibilitat imminent de mullar-me» (Calders 1994b: 53).

Els casos de *reductio ad absurdum* també són ben presents al llarg del text; en un cas en què el protagonista concep la idea de matar l'hipnotitzador Abelamar perquè s'entén amb la seva companya sentimental —el veu abocat a una barana del vaixell i cedeix a l'odi que sent per ell— s'hi apropa lentament amb la intenció de llençar-lo al mar, però el senyor Ferri, un altre passatger, se li avança:

El senyor Ferri, quan es convencé que jo romania quiet, va agafar l'hipnotitzador i el llançà al mar. Va sentir-se un «ploff!» somort i llunyà, que semblava no tenia a veure amb nosaltres, i el senyor Ferri m'estirà per una màniga i m'obligà a córrer uns quants metres.

[...]

—Senyor Ferri —vaig dir-li—, això que heu fet és molt gros.

—És més gros el que anàveu a fer vós.

—No, no hi passo! En tot cas era igual: es tractava, també, de tirar-lo per la borda...

—Però és que us he tret aquesta mort de la vostra consciència sense carregar-la a la meva.

—Per què?

—Perquè jo no tenia cap motiu per a matar. Ni m'havia fet res, ni m'era antipàtic, ni em lliga amb vós cap complicitat. Es tracta d'un acte natural i espontani. (Calders 1994b: 92-93)

També trobem nombroses hipèrboles, com el següent cas, en què en un simulacre d'evacuació del vaixell es donen tot tipus de situacions exagerades: «Hi havia, també, persones insensates que provocaren incidents increïbles. Un banquer de Perpinyà va fer un drama, proferint insults i desbarrant, perquè entre les racions d'emergència que contenia cada esquif no hi havia escuradents» (Calders 1994b: 126).

Del contrast en la forma de l'expressió n'és un bon exemple quan el mariner que ha saltat a l'aigua, un cop rescatat, diu que el corrent circular en què el «Panoràmic» està atrapat és la causa que hagi intentat matar-se: «Una esgarrifança ens va recórrer, rebotant d'una esquena a l'altra com una menuda pilota de gel. Moments abans, encara hi havia qui estossejava, com al concert o al teatre, però ens quedàrem silenciosos, plens de temences que creixien» (Calders 1994b: 61).

També tenim mostres de contrast en la forma del contingut: un temps després del suposat assassinat d'Abelamar, Oleguer i Ferri s'adonen que segueix a bord, com si no hagués passat res. Els diu que es va salvar amb un truc dels seus. Llavors, Oleguer vol disculpar-se:

Pel que fa a Abelamar, m'inclinava a seguir els impulsos d'un cor generós. Per què covar malentesos i ressentiments que van creixent amb la reserva i el silenci?

Decidit, vaig acostar-me al fetiller amb els braços oberts:

—Estimo que el passat, passat. Som companys de desastre naval, i això lliga... (Calders 1994b: 101)

Les ironies de contrast entre el text i el context comunicatiu es fan molt evidents en aquesta novel·la: les addendes i comentaris al final de cada capítol són constants intervencions de l'autor (homodiegètic) dins el text, i ja al començament tenim les «Instruccions per a la lectura d'aquest llibre», en què la presència d'aquest autor fictici ja ens queda clara des del primer moment. Ja hem fet alguna referència a aquest aspecte, però posarem algun altre exemple: quan Oleguer descobreix Abelamar amb Olga, la companya sentimental del protagonista, aquest s'hi apropa tapant-se els ulls, i troba que ho ha de justificar al lector, que encara no sap que Abelamar és un hipnotitzador: «Però, abans de prosseguir, m'adono que quedaré en una situació inelegant si no explico per què feia pantalla amb la mà i evitava la mirada de l'intrús» (Calders 1994b: 25). D'altra banda, com assenyalarem més endavant, tots els capítols, excepte el 0 (les «Instruccions») i l'I, duen una cita paratextual. Doncs bé, al capítol IV hi trobem el següent: «Sense cap particular al qual referir-se des d'aquí, l'autor saluda afectuosament el(s) seu(s) lector(s). P. C.» (Calders 1994b: 111).

Finalment, les ironies de contrast entre el text i altres textos són en aquesta obra nombrosíssimes. Hi ha intertextualitat, però no s'escapa a la ironia perquè tota la novel·la té un caràcter burlesc. Els aspectes intertextuals van des de les clares referències al «Titanic» (explícita a la pàgina 40), passant per les cites paratextuals de cada capítol: de Cristòfor Colom (capítol II, pàg. 45); de Lope de Vega (capítol III, pàg. 75); del *Còdex Ximalpopoca* (capítol V, pàg. 133); de Zischka (capítol VI, pàg. 151); de Keats (capítol VII, pàg. 169); i de Giono,¹³ a l'«Epíleg», pàg. 181. A més, al llarg de la novel·la hi ha referències constants a tot tipus d'àmbits culturals: la pintura —*Somni de la Primavera*, de Bouguereau¹⁴ (37)—, la música —«*Il viaggio d'inverno*», de Schubert (26,34); la *Dansa dels follets*, de Stormholm (111); la *Marxa dels sapadors*, de Monsalmar (123)—, la literatura —Virgili (42); *Eneida* (42); *El vaixell maleït*, de Salgari (42); *L'Atlàntida* (91); Lucreci (107)—.

¹³ Jean Giono (1895-1970) Escriptor provençal en llengua francesa. Escriví narracions rústiques (*Trilogie de Pan*, 1926-1930), d'altres en defensa de la vida camperola contraposada a la ciutadana (*Que ma Joie demeure*, 1935; *Les vraies Richesses*, 1936). Era partidari d'un evangeli primitivista i anarquitzant. (GEC, s. v. Giono)

¹⁴ Adolphe William Bouguereau (1825-1905) Pintor academicista francès, entusiasta de Rafael i contrari a les tendències modernes. A la seva obra tracta temes mitològics o cristians. (GEC, s. v. Bouguereau)

A continuació analitzarem *L'ombra de l'atzavara*: el narrador és heterodiegètic i omniscient, i la novel·la està escrita en tercera persona, cosa que ajuda a crear una distància entre els fets i el narrador. Pel que fa a la veu, el temps de la narració és ulterior i el nivell narratiu és extradiegètic. El temps, pel que fa a l'abast, correspon a l'època de l'exili mexicà del mateix Calders, per tant en algun moment entre 1939 i 1962. Deltell, el protagonista, ja fa anys que hi viu, s'hi ha casat i té un fill; per tant, posem que entre 1950 i 1962, més o menys. L'amplitud del relat no està molt definida, però sembla que abasti uns quants mesos.

Els aspectes irònics de *L'ombra de l'atzavara* són els següents:

Ironies de contrast en el text, com el que es dona entre la forma de l'expressió i la substància del contingut: en una ocasió en què el protagonista fa referència a les inclinacions espirituals del senyor Trejo, el seu soci a la impremta, que suposadament l'han d'aconduir a desprendre's dels béns mundanals —Deltell suposa que això inclou també els amors—, i don Lupe, un veí, també impressor, «matisa» aquesta opinió:

—Però ell m'ha dit que ja només el preocupa la seva ànima, que ho supeditava tot a la vida de l'esperit. D'aquí ha vingut la nostra coneixença...

L'impressor va quedar molt parat:

—Però home de Déu! Una cosa no té res a veure amb l'altra! Es pot tenir el cap entre els núvols, volant molt alt, i la resta del cos arrapada a terra. Que fa diferències, vostè? (Calders 1980: 147)

Trobem casos de lítote, com quan dos treballadors de la impremta on fa feina en Deltell, Lalo i «la Nigua», discuteixen i el primer agafa un revòlver:

Amb l'arma a punt, Lalo sortí al carrer. Tots els obrers havien acudit a la porta, plens d'il·lusió; «la Nigua», estintolat en un fanal, amb les mans a les butxaques, era a la cantonada expandint tot ell una gran displicència. Però quan va veure el contrincant, amb una manifesta superioritat d'equip, començà a córrer, amb Lalo encaçant-lo. En Deltell els seguí amb una pressa semblant.

Era l'únic amb ganes d'intervenir. Els transeünts, lluny de ficar-s'hi, triaven lloc per veure bé l'escena i alguns dels obrers també corrien, per no perdre's cap detall. Espectacles com aquell eren molt buscats. (Calders 1980: 275-276)

La *reductio ad absurdum* es dóna sovint en les relacions entre els indígenes mexicans i els europeus. A la impremta, tot sovint els treballadors donen excuses absurdes per evitar anar a la feina o per justificar haver fallat algun dia. Un dia falta un noi que s'ocupa de la màquina granejadora, i quan al dia següent en Deltell el veu, s'entaula aquest diàleg:

—Què et va passar ahir?

—Ahir? Ahir era dimecres.

—Sí, ja ho sé que era dimecres! Però, ¿per què no vas venir?

—D'aquí a vuit dies és el sant de la meva àvia.

—I a mi què se me'n dóna de la teva àvia!

—L'àvia és molt vella. No en parli així, per favor. I la granejadora també és molt vella. S'ha de canviar un coixinet...

—I per què no m'ho deies abans?

—Perquè qualsevol dia la màquina es desballestarà tota i encara diran que és culpa meva.

—Ja en parlarem després, de la màquina. Ara vull que em diguis per què no vas venir ahir.

—Veu? Ja comença amb les dificultats. Sempre és igual i així no es pot treballar. Un es mata complint i a la mera hora li surten amb allò de si ahir era dimecres. Quina importància té que sigui un dia o un altre? (Calders 1980: 228-229)

També trobem casos d'hipèrbole, com quan un cunyat del protagonista sap que hi ha la possibilitat que el facin entrar a treballar amb en Deltell i això l'espanta, ja que és un gandul i fa veure que té mal per evitar la feina: «Natxo es regirà en la cadira. Li costava d'entendre que ajudar-lo consistís a donar-li feina i sempre que algú en parlava se sentia amenaçat. Per a ell, el treball conservava tot l'horror de la maledicció bíblica, era un càstig que li faria pagar les culpes d'algú altre, sense haver tingut abans les compensacions del paradís» (Calders 1980: 144).

Hi ha també contrast en la forma del contingut. Un bon exemple és quan, després d'un terratrèmol, Deltell es vol informar sobre l'estat de la impremta: «Quan buscava adeleradament un telèfon públic, es va sentir la sirena d'una ambulància i els ferits fugien, ranquejant i ajudant-se mútuament, perquè els

mexicans temen l'assistència oficial, com si fos una prolongació de la desgràcia» (Calders 1980: 170).

La novel·la presenta també ironia de contrast en la forma de l'expressió, com veiem en la ferma voluntat d'un exiliat català, Carles Ramoneda, de demostrar la seva adaptació a Mèxic, el país d'acollida, posant noms indígenes als seus fills: el noi es diu Cuauhtemoc Ramoneda, i la noia Xòtxitl Ramoneda. I el text diu: «Li costava un esforç cada vegada que havia de cridar-los, però era una afirmació de voluntat que valia la pena» (Calders 1980: 82).

Un cas d'ironia entre el text i altres textos el trobem quan Deltell i el senyor Trejo entren a una cantina: «Entraren en una cantina propera, del mateix carrer. En Deltell no es podia explicar la preferència dels mexicans per resoldre els negocis en aquella mena de locals, on l'aïllament és quasi impossible; la disposició recordava la d'un *saloon* de l'oest americà, però sense cap preocupació decorativa o sumptuària» (Calders 1980: 114).

Les característiques de la novel·la curta *Aquí descansa Nevares* són les següents:

El narrador és heterodiegètic, omniscient, i el relat està narrat en tercera persona. La veu, pel que fa al temps de la narració, és ulterior; i el nivell narratiu és extradiegètic. El temps té un abast indeterminat (devers mitjan segle XX?) i l'amplitud abasta uns quants mesos (l'època de pluges).

Pel que fa als aspectes irònics, hi apareixen els següents:

Contrast entre la forma d'expressió i el contingut, que es dona quan un home d'edat va al cementiri a portar flors a la seva estimada i es troba que el seu túmul l'ha ocupat una noia jove, la Magda: «Realment —pensà don Gabriel— en l'estranya repartició que s'ha produït aquí, és una sort que m'hagi tocat una criatura com aquesta.» I li dona les flors que portava a la morta:

D'una manera maquinal, el cavaller va treure's el barret i allargà el ram a la noia.

—Ai, no havia de prendre's la molèstia! —digué ella, aclaparada pel rubor.

—Ho faig molt de gust! —Don Gabriel va inclinar-se, assenyalant amb la mà el pedrís on seia la Magda i demanant la vènia de fer companyia a la donzella.

Home de món, es disposava a iniciar la conversa parlant del temps i de la pluja de la tarda [...] (Calders 1981: 69-70)

Un exemple de lítote el tenim quan el guarda del cementiri, don Cosme, es queixa a Nevares del que fan alguns nens:

Va explicar que un grup de nens havia descobert un dels ossaris i jugaven amb les calaveres. Estirà Lalo per una màniga i se'l va emportar, gairebé arrossegant-lo. Don Monxo els va seguir, encuriolit; a mitja avinguda, tombaren per un carrer lateral i es trobaren de sobte amb un espectacle poc corrent: uns quants nois, asseguts a terra, feien un castell amb cranis. Sobre el frontal de cada calavera havien escrit amb quitrà el nom del nou propietari de la peça.

[...]

Nevares es va mostrar comprensiu:

—Són coses de criatures... (Calders 1981: 63-64)

Un exemple de *reductio ad absurdum* el trobem un cop Lalo Nevares i els seus s'han instal·lat al cementiri, i en un moment donat hi ha una discussió entre una parella que ha ocupat un dels panteons:

—Què teniu? —els preguntà Nevares, tot descompartint-los.

—És aquesta... —respongué l'home—. Ara vol que li compri una ràdio!

Intentà riure sarcàsticament, per demostrar com era de quimèrica la pretensió. I afegí:

—La casa li ha pujat al cap.

Conciliador, Lalo digué a la dona que s'havien compromès a no torbar la pau dels morts.

—La posaria ben baixa —es defensà ella. (Calders 1981: 60-61)

En principi no sembla que a la narració hi hagi hipèrboles, segurament perquè els esdeveniments són prou extravagants com perquè les reaccions dels personatges no resultin exagerades.

Un exemple de contrast en la forma de l'expressió el tenim quan mor una dona d'edat pertanyent al grup que ha ocupat el cementiri i els familiars no saben què fer:

—I quin és el problema tècnic? —preguntà don Cosme, sorneguer.

—Si s’hagués mort a casa —respongué Trinidad— la portaríem al cementiri. Però ara, ¿on l’hem de portar? (Calders 1981: 70)

I, del contrast en la forma del contingut, n’és una bona mostra l’arribada al cementiri d’una família que duu a enterrar un parent:

La família Carrandi-Alatiel devia ser de mena malaltissa —qüestió de naturaleses— perquè omplia el monument amb una regularitat admirable; eren, potser, els clients més assidus de la necròpolis i a don Cosme no li va causar estranyesa que desafiessin la inundació i la pluja per venir a portar el seu carregament periòdic. Si en alguna ocasió deixaven transcórrer massa temps sense presentar-se, el vell guardià pensava que devien haver tingut una desgràcia. (Calders 1981: 74)

A continuació drem a terme l’anàlisi de les obres objecte del nostre estudi. Comencem per *La ciutat cansada*. El narrador és heterodiegètic i s’expressa en tercera persona. La veu, pel que fa al temps, és una narració simultània, i el nivell narratiu és intradiegètic. El temps té un abast indeterminat (l’espai és imaginari) i l’amplitud cobreix uns quants mesos, aproximadament (entre el temps que es congria la revolta i les peripècies de la caravana pròpiament dita).

Entre els tipus d’ironies que apareixen al text, les úniques que falten són les referides a la que es dóna per contrast entre el text i seu context comunicatiu; de la resta en tenim exemples que exposem a continuació.

D’ironia de contrast entre la forma de l’expressió i la substància del contingut, en tenim un bon exemple en les relacions entre el propietari de la finca de veïns, Enric Isbac, i una família d’inquilins, els Flossià, formada pel pare, una filla i un fill. L’Elies Flossià és un aprofitat, i l’Isbac es deixa prendre el pèl sense saber reaccionar. El primer dia que l’Enric es va presentar a cobrar, es produí la següent situació:

L’Elies es va posar més seriós:

—A cobrar! Que no llegiu la premsa, vós?

—Sí. Estic subscrit al *Diari de Comerç*.

—Doncs ja deveu saber que hi ha crisi i que tots la sentim. Suposo que no creureu que jo n’estic al marge.

Ell es va quedar perplex. «Crisi? —pensà—. Hauràs de llegir amb més atenció. Seria imperdonable que un fet d'aquesta importància et passés per alt» (Calders 2008a: 70).

La conversa segueix desenvolupant-se en aquest sentit. El tros transcrit ja dóna idea del caràcter ingenu del propietari.

Troblem algun cas de lítote, encara que quan els personatges manifesten poca preocupació pel que els envolta sol deure's a indiferència, no necessàriament a una actitud que desentoni amb les circumstàncies. Tot i així, crec que aquest en seria un exemple: Amaril·lis, una de les residents a la casa de veïns, ha quedat fadrina a causa dels ensurts que se'n va endur per culpa del seu promès, que es disfressava per fer-se passar per algú misteriós que li desaconsellava el casament. Fins que la família de la noia el descobrí:

Allò sí que era un cop. Amaril·lis perdé els sentits amb raó i el nas li quedà marcat en la grava. La mare va posar la punta de l'ombrel·la al pit del caigut i digué:

—No se'n dóna vergonya?

—És clar que me'n dono vergonya —respongué el promès—. Però no em vull casar amb Amaril·lis i aquesta és la cosa més raonable que se'm va ocórrer per a impedir la boda. Jo, en realitat, estimo una ballarina... (Calders 2008a: 101)

Pel que fa a les ironies basades en la *reductio ad absurdum*, el següent cas n'és representatiu: el regidor Bondi pensa en una solució per treure la caravana de la ciutat, i opina que uns cartells indicant obres poden servir per desviar la multitud:

[...] torna a la seva cambra per vestir-se. Mentre l'ajuden a col·locar-se la roba, va desgranant un monòleg: «Fons groc, lletres vermelles. O bé fons blau i lletres blanques...».

—Deia el senyor? —pregunta el criat.

—Oh, res. Meditava un model de rètol públic.

El servent tracta d'ajudar, d'una manera freda i mecànica.

—Potser —arrisca— el fons negre amb lletres verdes aniria bé.

—No home! Resultaria horrible.

El criat, ferit, abaixa els ulls i replica:

—El senyor ha de tenir en compte que em referia a un verd veronès rebaixat amb una punta de blanc.

—Això és diferent —respon el regidor Bondi sense escoltar-lo ni saber ben bé de què es tracta. (Calders 2008a: 223-224)

Un cas d'hipèrbole es pot relacionar amb la Puranna i l'Amaril·lis, dues germanes fadrines que habiten la finca del senyor Isbac. Com que s'avorreixen, han agafat el costum de fer trapelleries i sempre intenten superar-se l'una a l'altra. En una ocasió que la Puranna ha posat aiguacuit als panys dels veïns perquè no puguin obrir les portes, es compadeixen del senyor Orbeu i el conviden a dinar. L'Amaril·lis li mostra les labors de ganxet que fa, i Orbeu exclama:

—Jo tenia una parenta que també les feia bé aquestes cosetes. El punt de mitja mateix el deixava molt bé, molt. Però això queda dit sense tractar de desmerèixer. Tothom diria que el treball que contemplem és obra d'una monja en estat de beatitud.

Per fer més expressiu el seu homenatge, va agafar una mà d'Amaril·lis i va besar-la. Ella deixà escapar un «oh!» d'admiració.

—Mai no havia vist una polidesa tan gran ni tanta finor —digué amb la veu presa—. Quina llàstima que la meva germana no ho hagi presenciat! (Calders 2008a: 107)

La ironia de contrast en la forma de l'expressió es dóna, per exemple, en una conversa entre un grup de dones entre les quals hi ha una alemanya poliglota, en què sorgeixen els següents comentaris:

—Em vaig mirant l'Eugènia i no em sé avenir de la seva ràpida transformació. Si ja és una dona!

Aprofiten la fórmula per a evadir-se i totes comenten que l'Eugènia és molt gran i en parlen nerviosament, com si el seu tamany fugís de tota mesura humana.

—És una senyoreta *enorme* —diu la noia alemanya, sense voler dir ben bé això. (Calders 2008a: 137)

Trobem ironia de contrast en la forma del contingut un dia que l'Isbac va a casa dels Flossià i el pare no hi és, i el propietari de la finca s'encara amb el fill, en Marc, dient que els farà pagar o avisarà la policia:

En Marc, que era tan alt com ell, va agafar-li una solapa, i gairebé a frec de nas, li digué:

—A mi no em crideu, eh? No em crideu! El deixar-se enganyar pel meu aspecte ha valgut mals moments a molts galiasses.

L'empenyé d'esquena contra la paret i va mirar-lo d'una manera que obligava a creure'l. Ell provà de defensar-se.

—Si m'amenaces, ho denunciaré als guàrdies i et tancaran a la cambra fosca.

En Marc va fer una rialleta que li eriçà els cabells.

—Sí, sí. I vindrà l'home del sac i se'm menjarà, oi? Val més que guardeu aquestes històries pels nens dels altres veïns. Ah! I la policia no us creurà de res, perquè quan vull faig una cara com la de qualsevol noi. Mireu.

Va treure's una baldufa i unes bales de la butxaca i donà una volta per l'habitació xiulant i jugant. Llavors era un marrec, realment [...] (Calders 2008a: 72)

Ironia de contrast entre el text i altres textos: a la novel·la hi ha freqüents referències intertextuals: musicals —*Marxa del nou de juny*, *Parsifal* (128), *La filla del marxant*, *El raig de lluna i la rosada* (167)—, la Bíblia —Salm 121— (114), dantesc (180-181), *made in* (176, 178), Giacomo Farinasse (147), *Crítica dels Ressorgiments*, d'Oswald Helecita (147-148), Gran Exposició (142), una sèrie de vistes que surten dins un estereòscop —fjords de Noruega, telefèric mines Almadén,¹⁵ torre Eiffel, terratrèmols Messina¹⁶ (177)—, socialdemocràcia (171). Entre aquests elements n'hi ha alguns dels quals que no he pogut trobar informació, com Farinasse o Helecita.

La marxa cap al mar presenta les següents característiques: el narrador és heterodiegètic i s'expressa en tercera persona. La veu té un temps de la narració

¹⁵ La mineria és la principal riquesa de la ciutat d'Almadén, a Ciudad Real. Els seus jaciments ja foren explotats pels cartaginesos, i l'activitat minera s'ha anat reprenent en diferents èpoques, fins a l'actualitat. (*GEC*, s. v. Almadén)

¹⁶ Messina va patir terratrèmols el 1783 i el 1908. (*GEC*, s. v. Messina)

ulterior i el nivell narratiu és extradiegètic. El temps té un abast que arriba fins a l'any 1953, que és quan el projecte en què s'inspira la novel·la va provar de dur-se a terme (2008b: 19); l'amplitud és d'uns quants mesos o simplement setmanes, des que es pren la decisió de tirar endavant el projecte fins que es duen a terme les activitats a la costa.

Com en casos anteriors, hi ha ironies de tots els tipus indicats per Ballart, excepte de contrast entre text i context comunicatiu. Vegem-les.

Ironia de contrast en la forma de l'expressió i la substància del contingut en tenim, per exemple, quan el botiguer Matías Calero explica a Tata Domínguez que el govern vol fer-los canviar el règim alimentari i que hauran de menjar peix — cosa que afectaria el negoci de Calero—:

Estava contrariat —i no sabia pas per què— pel fet que l'indi no hagués afirmat d'una manera rotunda que li desplaïa el peix.

—Ah, mira! És aquí: «el peix és ric en... i conté una bona quantitat de fòsfor...». T'agrada el fòsfor, Tata Domínguez?

—No n'he menjat mai. Quin gust té?

—Horrible!

Don Matías va agafar una capsula de llumins i l'allargà al seu interlocutor:

—Apa! Si ets valent, prova'! (Calders 2008b: 57)

Trobem una lítote quan Tere Candel, mitjançant el dibuix d'un nen desnudit, fa empipar les dones indígenes tot dient-los que els seus fills no estan sans, però davant la perspectiva que els nens puguin arribar a morir no passen ànsia: «Criatures rai! Els podien faltar altres coses, de vegades escassejaven els galls dindi, però de criatures no els n'havien faltades mai» (Calders 2008b: 72).

Un bon exemple de *reductio ad absurdum* és quan el pare García, un missioner dominic, es troba amb Tata Domínguez quan aquest va cap a la llacuna a veure les noies banyant-se i el frare el renya:

—Ja comences a ser vell, Tata Domínguez —continuà el dominic—. Si no ordenes les teves coses, et condemnaràs. Tens molts deutes amb el Senyor i no penses mai a pagar.

—Sóc molt pobre, pare García.

—No fugis d'estudi, que no et servirà de res!

—Si m'explica el pecat, me'n confessaré. Si no, com vol que l'endevini?
(Calders 2008b: 58-59)

I un cas d'hipèrbole seria el següent: Martín Calero, un cop la Tere Candel ha dit que els infants estan desnodrits, ho aprofita per posar-se les mares indígenes del seu costat: «Les dones assentien amb el cap i don Martín Calero s'envalentonava. Si tenia alguna criatura a tret, vencia la seva repugnància natural i li pinçava una galta. “Ui, quina preciositat! —deia—. No sé com hi ha qui té el valor de dir que a pom de flors així se'l mengen els cucs i la misèria!”» (Calders 2008b: 75).

La ironia de contrast en la forma de l'expressió no la trobem sovint, però n'és ben representatiu quan, a mesura que es van fent les demostracions de com pescar, com cuinar el peix, etc., Efraín Cortés, l'orador de l'equip de «La marxa cap al mar», va explicant als indis tot el procediment:

La darrera part de la demostració consistia a fer degustar als educands el guisat de Tere Candel. Efraín Cortés batia els palmells i ordenava: «En fila índia!», i Ralph Smathers, puntual, seia amb una rialla d'ànima blanca, indulgent, comprensiu, amarat d'una bonhomia militant, com el bon alumne sempre disposat a celebrar la gràcia del professor. (Calders 2008b: 71)

La ironia de contrast en la forma del contingut la trobem ben clarament representada quan arriba l'equip de «La marxa cap al mar» a Maloapan i se'ns descriuen els integrants, entre els quals el nord-americà:

Ralph Smathers no ho sabia, però era com els antics missioners: la seva religió era l'única veritable i, quan això era entès de bones a primeres pels petits [americans] mig despullats,¹⁷ estava bé i l'amor i la comprensió l'entendrien fins a humitejar-li els ulls; però si després de fer l'esforç els indis continuaven negats a la comprensió, se'ls havia d'obrir l'enteniment —o el crani— encara que fos a cops de creu. (Calders 2008b: 62)

Ironia de contrast entre el text i altres textos: històries de l'oest (73), paraules mexicanes —zopilotes (76, 89), gringo [passim], gatxupin [passim],

¹⁷ Entre claudàtors a l'original (vid. «Nota sobre la present edició», 38; «Aparat crític», 112).

marimba (79)—, referències històriques —Moctezuma, Aquiles Serdán-Revolució (77),¹⁸ *La Pinta*, *La Niña* i *La Santa María* (83), *Kon-Tiki* (90)—, *Coca-cola* (80), negres musulmans (2008b: 84-85),¹⁹ que es mencionen al següent fragment: «—Ja ho han arreglat això dels negres del seu país, senyor Smathers? —preguntà el pare García, així que el rompent de la conversa li ho va permetre [...] Ja se n'han adonat que “se'ls” tornen musulmans?», *Evangeli* (87), *Seleccions del Reader's Digest* (91).

Una qüestió que em sembla interessant d'aquesta novel·la és la representació que l'autor fa dels personatges; Calders va rebre crítiques per la manera com descriu els indígenes mexicans a les seves novel·les, i és cert que hi apareixen representats amb un comportament sovint extravagant. Però a *La marxa cap al mar*, tot i que els clixés sobre els indis es mantenen, l'extravagància s'estén a tots els personatges, bona part dels quals no són mexicans. Per exemple, els membres de l'expedició es posen en ridícul, com quan Ralph Smathers vol mostrar als indígenes com pescar:

[...] va ensenyar un ham i corbà el dit índex de la mà dreta, imitant la forma de l'eina; obrí la boca i va fer com si es clavés el dit al paladar. «Així peix —digué— ...caçat. Hum, hum! Remenant cueta.» Va sacsejar tot el cos, amb un estremiment que convidava a figurar-se'l ple d'escates i convuls al capdavall d'un fil. Els espectadors de pell fosca se'l van mirar severament amb uns ulls negríssims i Mr. Ralph Smathers es ruboritzà de cap a peus. (Calders 2008b: 67)

¹⁸ Aquiles Serdán (1876-1910) Revolucionari mexicà. Partidari de Madero, va fundar un club polític, «*Luz y progreso*». El 1909, juntament amb Madero, va fundar el Partit Antireeleccionista. Quan Madero perdé les eleccions, Serdán fou encarregat d'iniciar la Revolució. Les forces governamentals, assabentades d'aquest fet, rodejaren la casa de Serdán, on aquest morí tirotejat. (Busca Biografías. [en xarxa]. <<http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/5342/Aquiles%20Serdan%20Alatrisme>> [consulta: 30/05/2015].)

¹⁹ Els musulmans negres (Black Muslims), anomenats oficialment la Nació de l'Islam, és una organització nacionalista formada per afroamericans. Es va instal·lar a Chicago, Illinois, el 1933 i gairebé des del principi fou dirigida per Elijah Muhammad, el qual era considerat elegit per Déu i inspirat per unir sota l'Islam els negres americans, de cara a aconseguir l'emancipació final del poder blanc. Ideològicament, la Nació de l'Islam té l'objectiu d'una «pàtria afroamericana» i una futura «nació negra». Elijah Muhammad va començar dirigint-se a negres ciutadans de classe baixa que tenien poca formació, però a principis dels anys 60 Malcolm X atragué amb èxit titulats universitaris a la causa, però en aquells moments el discurs ja no era tan polític i s'orientava cap a moviments socials. (*The New Encyclopaedia Britannica in 30 Volumes*. 1974. Encyclopaedia Britannica.)

Hi ha un detall que ens ha semblat de gran rellevància, tot i que pot passar gairebé desapercebut, i és que Ralph Smathers, com que no domina l'espanyol, podríem dir que «parla com un indi» —de western, s'entén, però el que ens interessa és el joc de paraules—, de manera que els papers queden capgirats, almenys parcialment. Un bon exemple és quan Smathers va a trobar el coronel Valera perquè l'ajudi a convèncer els habitants de la costa:

Ralph Smathers va contemplar un moment la pell obscura del seu interlocutor. No el volia ofendre i, enmig de les seves dificultats verbals, encara va haver de recórrer a eufemismes, per no parlar massa d'indis.

—Aquesta gent, aquests d'aquí, són com criatures.

Va fer una ganyota, com si hagués tastat alguna cosa de sabor execrable, i afegí:

—Purga dolenta, oi? Mal gust! Però s'ha de prendre. No pas llargues explicacions: s'ha de prendre...

Aleshores, amb una mímica plena de detalls, es va tapar el nas i va fer veure que s'introduïa per força una cullera a la boca; contragué els llavis amb una babarota de fàstic, però immediatament després se li va aclarir tota la cara amb un somriure i es va passar la mà plana per damunt del pit i del ventre.

—Bo! —digué—. Guarit... (Calders 2008b: 96)

Creiem que el petit retaule de personatges que ens ofereix aquesta novel·la mostra, simplement, un xoc de cultures en què, tot i que el caràcter dels indis és tan diferent de l'occidental, els qui estan més durament representats són els estrangers, sobretot el nord-americà, que si no es fa el que vol per les bones, està disposat a fer-ho fer a les males.

Finalment, analitzarem la ironia a la novel·la *Sense anar tan lluny*. El narrador és homodiegètic i s'expressa en primera persona. Les característiques de la veu són un temps ulterior i un nivell narratiu diegètic. El temps té un abast indeterminat (podria ser el del present de producció, l'única diferència seria que a la novel·la es basteix tot un projecte científic a partir d'uns descobriments científics que són ficció). L'amplitud abasta segurament uns quants mesos.

Pel que fa al tipus d'ironies, en trobem de tot tipus excepte de contrast entre el text i el seu context comunicatiu.

Ironia de contrast en la forma de l'expressió i la substància del contingut en trobem, per exemple, quan el protagonista, amb la intenció de demanar un crèdit, va a veure el cap de l'empresa on treballa, el qual té per costum fer veure que llegeix quan algú entra al seu despatx, fins que el mira:

Després, alçava el cap i mirava el visitant, aclucant una mica els ulls, com si curtegés de vista o com si sortís d'una llarga abstracció.

—Ah, és vostè!

Estic segur que no em va reconèixer, o que el meu rostre només li era vagament familiar per haver topat amb mi en algun passadís. Però en trànsit de demanar, és bo de seguir la veta dels amos, i vaig dir que sí, que era jo. Vam quedar torbats, perquè no s'havia aclarit res [...] (Calders 2008c: 62).

Mostres de lítote n'hi ha de l'estil de les que trobem quan el protagonista i la dona ja s'han instal·lat a Araburg, la ciutat del present del Projecte Tritem, i durant una passejada veuen un cinema:

Ens vam aturar a la porta del cinema. Provaven la marquesina lluminosa, mentre hi fixaven les lletres anunciadores de la pel·lícula d'estrena. Era un film de guerra. *Document verídic, amb escenes obtingudes als camps de batalla*, deien els cartells.

L'Elisa em va preguntar:

—Aquesta guerra que diuen, ¿no és aquella que es va acabar l'hivern passat?

—No, dona. La que es va acabar l'hivern passat era una altra. Aquesta del film va tenir un moment de baixa, semblava que es decandís, però van ser a temps de revifar-la.

—Com que totes s'assemblen! (Calders 2008c: 175)

Un bon exemple de *reductio ad absurdum* és la resposta que el senyor Aladern, el cap del protagonista, li dóna quan aquest li diu que s'ha de casar:

Es va posar en guàrdia, sense la menor agitació externa. Devia protegir la nòmina mentalment, tapant-la ple de zel amb un gran dit imaginari.

—Si vostè i la seva promesa s'estimen, no necessiten res més. L'amor fa que allí on menja un, poden menjar-hi dos. Aquesta és la sublimitat del matrimoni:

partir-se bonament el que hi hagi, sense forçar millores. I si no hi ha amor, pleguin ara que hi són a temps... (Calders 2008c: 62-63)

D'hipèrbole en tenim una bona mostra quan el protagonista espera rebre els resultats de la selecció per al Projecte Tritem —que duu a terme una màquina— i pensa que ell voldria anar a Burgabans, però la seva dona vol que els destinin a Araburg:

N'estava tan segur, jo, de la fatalitat dels calendaris comuns [de la seva dona i ell], que en el fons del fons confiava més en l'automatisme que en la meua voluntat. Pensava que la màquina era de ferro i l'Elisa, en canvi, era de carn rosada, tan adorable com es vulgui, però sense la força cega d'una computadora electrònica. Quan em feia aquestes reflexions provava d'enganyar-me, sense aconseguir-ho mai del tot, perquè de la força cega de l'Elisa n'havia tingut evidències torbadores. (Calders 2008c: 147)

Contrast en la forma de l'expressió en trobem quan l'Elisa, la promesa del protagonista, surt de l'exposició que la Laburnum, l'empresa que finança el Projecte Tritem, ha organitzat per presentar el projecte:

—Anem a donar un tomb per l'escullera. Necessito aire lliure.

I jo, apa, cap a l'escullera sense ganes, renegant perquè em preocupava més la meua llibertat que la de l'aire. De vegades, veia molt obscur fundar la felicitat futura en una associació com la nostra. (Calders 2008c: 111)

D'ironia en la forma del contingut n'és un bon exemple el dia que el protagonista va a dinar amb la família de l'Elisa, i l'únic que està d'humor és el pare:

Només exultava el senyor Evarist, però feia les paus per tots, perquè es bellugava contínuament i no cessava de garlar. Tan bon punt tinguérem l'escudella al plat, l'home va encendre la televisió i la va posar ben alta; ell era d'esquena a la pantalla i no en feia cap mena de cas, però es veu que el soroll l'omplia, encara que ens obligués a cridar per a entendre'ns. Projectaven un programa molt adequat a l'hora: una operació de cataractes en una criatura de sis anys. A mi, entre els crits

del senyor Evarist i l'ull de peix de la criatura, amb unes pinces que l'exploraven, em va venir basqueig. (Calders 2008c: 122)

Intertextualitat: *La màquina del temps*, de Wells; *Confessions*, de sant Agustí (40); *Seleccions del Reader's Digest* (45), ONU (48), *Capitolium vetus* (78), *Epistola farcita*, de sant Esteve (79), *Serra d'Or*, *Cavall Fort*, Cantonigròs, Victor Hugo (80), Walt Disney Co., Disneyland (89), almirall Barceló (96), *La Il·lustració Artística*, Guerra de Cuba, Exposició 88 (96), *Els pastorets* (108), conflictes racials: «No sabíem dir-li. O, potser, no en sabíem per la por d'ofendre'l refregant-li per la cara el problema dels negres, el tema de recurs sempre que volem fer la crítica de la prosperitat americana» (2008c: 143),²⁰ No-Do (148), vaga d'autobusos a Londres (67), una evident referència a l'assassinat de Kennedy: «—Aquests americans, en el fons, santa innocència i prou. Molta organització, molta eficiència i, al capdavall, els maten presidents com si tiressin al plat» (2008c: 73), programa TV: *Reina per un dia* (67), resultats del Vaticà Segon (2008c: 122)²¹. L'acció té lloc a Barcelona i al Vallès, on es construeix la ciutat experimental del Projecte Tritem.

CONCLUSIONS

De l'anàlisi que hem fet de les novel·les se'n desprenen algunes dades que ens fan matisar lleugerament la classificació feta per Melcion (vid. supra). Primer de tot, el lloc que correspon a *Gaeli i l'home déu*; el fet que tingui nivells narratius extradiegètic i intradiegètic —característica que comparteix amb *Ronda naval...* i *La Glòria del doctor Larén*— fan que el qüestionament de la realitat dels fets sigui viable, o com a mínim permet un distanciament notable. D'altra banda, les obres

²⁰ Els anys 50 i 60 hi hagué molts conflictes racials als Estats Units: «[...] la tendència antisegregacionista [...] sobretot després de la integració obligatòria a les escoles públiques (1954), provocà revoltes de blancs del sud com a Little Rock (1957) i Birmingham (1963), amb tancament d'escoles i crema d'esglésies integrades (Virginia, Georgia), i possiblement l'assassinat del president Kennedy (1963) i del pastor negre Martin Luther King. De retop ha sorgit una quasi endèmica violència negra, una nova consciència negra agressiva (Black Muslims, Black Panthers revoltes de Harlem i Los Angeles, 1964-1965, etc.)» (*GEC*, s. v. Estats Units d'Amèrica).

²¹ Fou convocat pel papa Joan XXIII amb la constitució apòstolica *Humanae salutis* (25 d'octubre de 1961) i celebrat sota el seu pontificat i el del seu successor, Pau VI, en els períodes següents: de l'11 d'octubre al 7 de desembre de 1962; del 29 de setembre al 4 de desembre de 1963; i del 14 de setembre al 8 de desembre de 1965. (*GEC*, s. v. Vaticà, Concili II del)

que tenen narrador homodiegètic són *Gaeli i l'home déu*, *Ronda naval sota la boira*, *La Glòria del doctor Larén* i *Sense anar tan lluny*; les que el tenen heterodiegètic són *L'ombra de l'atzavara*, *Aquí descansa Nevares*, *La marxa cap al mar* i *La ciutat cansada*. Veiem que totes les novel·les del cicle mexicà estan escrites en tercera persona, fins i tot en el cas de *L'ombra de l'atzavara*, que narra successos viscuts pel mateix Calders a Mèxic, però l'autor defuig volgudament la identificació amb el protagonista, molt possiblement per ser fidel a la literatura realista de l'època.

Les diferències en la ironia, present a totes les novel·les i en manifestacions de tot tipus —si exceptuem la que té a veure amb el context comunicatiu, que ara comentarem— hem de concloure que són simplement de grau; la ironia no constitueix, per si mateixa, un tret diferenciador de les obres. El que ho fa, en canvi, és la intensitat amb què es manifesta. *Ronda naval sota la boira* és la novel·la més representativa de la ironia que parteix de situacions absurdes o les origina; en canvi, *L'ombra de l'atzavara* presenta pràcticament els mateixos recursos irònics, però sense que aquests defugin la versemblança. És per això que el que hem de valorar en la novel·lística de Pere Calders és la modulació de la ironia. Però dels aspectes que hem analitzat, el de la ironia que es dóna entre el text i el context comunicatiu és prou rellevant, ja que condiciona la percepció que el lector té de la novel·la; concretament, evidencia el fet d'estar davant una obra de ficció. La presència, dins el relat, de l'autor o d'algú que escriu el text serveix per posar en qüestió la narració que tenim al davant. Aquest és l'aspecte irònic que apareix més repartit —en el sentit que manca en unes obres i és present en altres—, ja que és absent en la majoria de novel·les caldersianes, però constitueix un recurs prou rellevant en l'obra del nostre autor, a qui agrada de jugar amb el límits de la narració. Les novel·les que comparteixen aquest tret són *Ronda naval sota la boira* —la més explícita—, *La Glòria del doctor Larén* i *Gaeli i l'home déu*, aquesta darrera de manera molt matisada. D'altra banda, *Aquí descansa Nevares* és una obra que presenta diferències amb la resta, ja que no hi hem trobat hipèrboles —com ja he indicat—, però tampoc hi ha elements intertextuals. L'absència d'hipèrboles la podem justificar per la situació general descrita en el relat, que fa que qualsevol situació, fins i tot —o especialment— la més quotidiana, aparegui fora de lloc. La manca d'elements intertextuals es pot deure al fet que l'acció té lloc

en un espai molt delimitat on els esdeveniments juguen amb la relació cementiri-ciutat que la narració estableix.

Ja hem mencionat que les narracions mexicanes sovint han estat vistes com una crítica de l'autor a Mèxic i els seus habitants. Calders es va defensar d'aquests atacs i, com hem assenyalat, *La marxa cap al mar*, que presenta les mateixes característiques que les altres obres del cicle, mostra alguns aspectes que reforcen la idea del xoc de cultures, sense que els indígenes mexicans representin l'element «estrany». És cert que els indis apareixen com uns mandrosos que no tenen cap preocupació i miren d'evitar qualsevol responsabilitat, però tot i la simplificació que això significa, i a pesar que aquesta manera de representar els indígenes mexicans és recurrent en la seva obra, la crítica que Calders fa als components de la «marxa cap al mar» és contundent, de manera que els indis pràcticament apareixen com unes víctimes del govern i dels estrangers.

És de destacar també la presència del protagonista ingenu, que apareix en bona part d'aquestes obres i és una font d'ironia, com diu Ballart (vid. supra), gràcies a les situacions ambigües que provoca. Apareix a *Ronda naval sota la boira*, *L'ombra de l'atzavara*, *La ciutat cansada* i *Sense anar tan lluny*.

Així, doncs, ens queden sense classificar *Sense anar tan lluny* i *La ciutat cansada*. Es tracta de veure si potser formen un conjunt. Dels tres grups que tenim, el de les novel·les mexicanes queda prou tancat per la temàtica i la tècnica; *La Glòria del doctor Larén*, *Ronda naval sota la boira* i *Gaeli i l'home déu* presenten aspectes metaliteraris, encara que la darrera en molta menor mesura. Però pel que fa a *Sense anar...* i *La ciutat cansada*, el fet que ambdues estiguin inacabades contribueix a dificultar-ne l'agrupació, i a més són diferents de temàtica i estil. Fet i fet, doncs, tenim dos grups de novel·les i dues que queden deslligades. També *L'amor de Joan* és diferent de la resta, entre altres coses perquè la ironia n'és gairebé absent, o tan matisada que no recorda l'estil caldersià —que a l'època que la va escriure no devia haver desenvolupat encara—.

Els motius que pogueren dur a l'abandonament de les obres estudiades són molt variats, i trobar-ne la causa seria una feina ben complexa. Sabem que *La ciutat cansada* fou escrita entre el 1944 i el 1952, i el 1950 es va publicar l'*Antologia de contistes catalans (1850-1950)* de Triadú; dos anys després, Calders guanyava el Premi Víctor Català pel recull de contes *Cròniques de la veritat oculta*. Sabem que, en aquesta època, ell mateix parla d'un canvi d'estil; vist així,

es podria suposar que el nostre autor s'havia decantat pel conte, però el mateix 1954 va iniciar la redacció de *Ronda naval sota la boira*, que acabà el 1955 —un període de temps ben curt, tenint en compte el que va dedicar a l'escriptura de *La ciutat cansada*—. A continuació vénen els problemes amb *Ronda naval...*, que no aconsegueix ni el Joanot Martorell del 1957 ni el Sant Jordi del 1960. És en aquest darrer any que comença a escriure *La marxa cap al mar*. Per què va interrompre aquesta obra és un misteri, ja que, tot i les dificultats que tenia *Ronda naval...*, *La marxa...* pertany al cicle mexicà i les altres obres d'aquest estil arribaren a bon port —però sovint tardaren a publicar-se; potser va dubtar que aquest material fos viable?—. Finalment, el 1963 *L'ombra de l'atzavara* guanya el Sant Jordi i el 1966 es publica *Ronda naval sota la boira*. Devers aquesta època és quan Calders escriu *Sense anar tan lluny*, la seva darrera novel·la, escrita el mateix any en què finalment pogué publicar *Ronda naval sota la boira* i tres anys després de l'èxit relatiu de *L'ombra de l'atzavara*. Però, com ja hem dit, *Ronda naval...* no tingué una gran acollida.

Hem mencionat que les causes que impulsaren Calders a abandonar algunes de les seves obres són —o almenys ho semblen— complexes; ni l'estructura, ni la temàtica les fan gaire diferents de les novel·les publicades, i una mirada general sobre el context històric només ens dóna indicis, que potser ens posen, però, en la pista correcta. En tot cas, Calders va viure unes circumstàncies en què l'escriptura de novel·les de caire fantàstic o satíric no era gaire rendible, bàsicament per viure a l'exili i haver-hi la dictadura a Espanya, per la força que prengué el conte —més adequat, d'altra banda, que no la novel·la per escriure històries de fantasia— i el predomini del Realisme Històric a la literatura catalana de la segona meitat del segle.

BIBLIOGRAFIA

Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC). [en xarxa].
<<http://www.escriptors.cat/autors/caldersp/index.php>> [consulta: 10/03/2015].

BADIA, Antoni M. 1982. *Llengua i societat. Etapes de la normalització*. Indesinenter. Barcelona.

BALLART, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema. Barcelona.

BATH, Amanda. 1987. *Pere Calders: ideari i ficció*. Edicions 62. Barcelona.

Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. [en xarxa].
<<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hoffding.htm>> [consulta: 29/05/2015].

Busca Biografías. [en xarxa].
<<http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/5342/Aquiles%20Serdan%20Alatriste>> [consulta: 30/05/2015].

CABRÉ, Rosa (coord.). 1997. *Pere Calders o la passió de contar*. Eumo. Vic.

CALDERS, Pere. 1980. *L'ombra de l'atzavara*. Edicions 62. Barcelona.

CALDERS, Pere. 1981. *Aquí descansa Nevares i altres narracions mexicanes*. Estudi introductor i notes de Joan Melcion. Edicions 62. Barcelona.

CALDERS, Pere. 1984. *Obres completes I*. Edicions 62. Barcelona.

CALDERS, Pere. 1988. *Obres completes IV*. Edicions 62. Barcelona.

CALDERS, Pere. 1994a. *La Glòria del doctor Larén*. Preàmbul de Francesc Vallverdú. Edició especial per a l'AVUI. Sota llicència d'Edicions 62. Barcelona.

CALDERS, Pere. 1994b. *Ronda naval sota la boira*. Edicions 62. Barcelona.

CALDERS, Pere. 2008a. *La ciutat cansada*. Presentació i edició de Jordi Castellanos. Pròleg de Joan Melcion. Edicions 62. Barcelona.

CALDERS, Pere. 2008b. *La marxa cap al mar*. Presentació de Jordi Castellanos. Estudi i edició crítica de Carlos Guzmán Moncada. UAB. Bellaterra.

CALDERS, Pere. 2008c. *Sense anar tan lluny*. Presentació de Jordi Castellanos. Estudi i edició crítica de Valentí Rossell i Riera. UAB. Bellaterra.

CASTELLANOS, Jordi. «*L'amor de Joan*, de Pere Calders, o l'aprenentatge d'un novel·lista», dins *Els Marges* 86. 2008. 89-115.

GALLOFRÉ, Maria Josepa. 1991. *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

Gran Enciclopèdia Catalana. 1981. Enciclopèdia Catalana. Barcelona.

GREGORI, Carme. 2006. *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

MOLL, Francesc de B. 1975. *Els altres quaranta anys (1935-1974)*. Editorial Moll. Palma.

PALAU I FABRE, Josep. 2005. *Obra literària completa II. Assaigs, articles i memòries*. Galàxia Gutenberg. Cercle de Lectors. Barcelona.

PONS, Agustí. 1998. *Pere Calders, veritat oculta*. Edicions 62. Barcelona.

PUIG, Carme (coord.). 2003. *Pere Calders i el seu temps*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.

Revista Musical Española. [en xarxa].

<<http://revistamusicalespanola.blogspot.com.es/2013/02/anabel-alonso-bella-de-paris-revista.html>> [consulta: 19/05/2015].

The New Encyclopaedia Britannica in 30 Volumes. 1974. Encyclopaedia Britannica.

TORRES, Estanislau. 1973. *Els escriptors catalans parlen*. Nova Terra. Barcelona.

Universitat Autònoma de Barcelona. Dipòsit digital de documents de la UAB. [en xarxa]. <<http://ddd.uab.cat/record/48834?ln=es>> [consulta: 24/02/2015].

Universitat Autònoma de Barcelona. Dipòsit digital de documents de la UAB. [en xarxa]. <<http://ddd.uab.cat/record/48888?ln=ca>> [consulta: 17/04/2015].

VALLVERDÚ, Francesc. «L'extensió social del català durant mig segle (1939-1989)», dins MARTÍ, Joan (coord.). 1991. *Processos de normalització lingüística: l'extensió d'ús social i la normativització*. Columna. Barcelona.