

(pronunciat [ˈpəkufə'rel]), «Poca vindrà, que diuen a Girona» o «Poca plou» són, a parer meu, les úniques maneres correctes de transcriure-ho. Tindria, si més no, l'avantatge de respectar escriu-

polosament la pronúncia, i quedaria com la forma més neutra possible de representar-la.

ALBERT ROSSICH

## Txèkhov i Carner: del realisme al realisme màgic<sup>1</sup>, per Víctor Martínez-Gil

*L'objecte màgic*, inclòs al recull *Les planetes del verdum* (1918), és un dels contes més singulars, i m'atreuria a dir que un dels millors, de Josep Carner. Albert Manent va dir que en aquest, en comparació amb els de la resta del volum, s'hi podia trobar «un humor més grauit, per reducció a l'absurd potser».<sup>2</sup> A *L'objecte màgic* assistim als esforços del protagonista per desempallegar-se d'una estatueta d'evident mal gust que representa una gitana alçant la pandeleta; el conte té la qualitat de condensar en estat pur una característica de la prosa carneriana que sovint passa desapercibuda sota els tòpics de la bonhomia i el costumisme: el gust per l'insòlit i l'estrany. Segons Marcel Ortín, les tres peces que tanquen *Les planetes del verdum* (*Un capell*, *L'objecte màgic* i *La tosseta*) «donen tres visions de l'exemplaritat possible de la vida a la ciutat»; *L'objecte màgic*, en concret, mostraria humorísticament el ridícul humà «fent desfilir, amb el pretext de l'objecte que canvia de mans, tot de relacions personals que no funcionen».<sup>3</sup> La interpretació d'Ortín és un esforç per tal de situar el conte en l'òrbita del volum, encara que sigui a costa de llegir-lo una mica interessadament. Si bé és cert que *L'objecte màgic* té un sentit exemplar i ciutadà, enmig del costumisme barceloní del llibre sobta una mica aquest conte insòlit (i tanmateix barceloní!). Es tracta d'un to menor en el conjunt de l'obra de Carner, però no pas tant com perquè no se'n pugui destacar l'especificitat: recordem *L'associació per a la caça del tigre* del recull *Les bonhomies* (1925), prece-

dent del famós tigre que Pere Calders farà aparèixer anys més tard a la *Història natural de Les cròniques de la veritat oculta*. Es podrien rastrejar molts altres contes de Carner a la recerca de situacions i psicologies singulars diluïdes en l'aparent bonhomia humorística, psicologies i situacions una mica a la manera dels contes simbolistes o també, pensem en Chesterton, a redós de la influència de la literatura britànica.<sup>4</sup>

Els crítics han assenyalat que la prosa de Carner es mou entre l'article de diari, el quadre de costums, l'apòleg, el poema en prosa i el conte; i fins i tot en aquest últim cas la trama hi és gairebé inexistente: els contes de Carner se solen centrar, com va escriure Maurici Serrahima, «no pas en una acció ni amb prou feines en una anècdota, sinó en un fet concretíssim i, encara més, sovint en una frase que l'autor ha vist com a característica, o bé com a significativa».<sup>5</sup> Signat amb el pseudònim de «Calíban», *L'objecte màgic* va ser publicat per primer cop a l'edició de nit de «La Veu de Catalunya» del 31 de juliol de 1918, i és un conte amb tots els ets i uts com ho són tots els articles de 1917 i 1918 que van ser incorporats a *Les planetes del verdum*, encara que n'hi ha tres que són reelaboracions de contes publicats el 1909.<sup>6</sup> *L'objecte màgic*, a més a més, és un dels contes més narratius, amb més concatenació de fets, de *Les planetes del verdum*: un conte que, desenvolupat,

1. Aquest treball ha estat realitzat en el marc del projecte DGICYT núm. PB94-0710. Agraïco a Josep M. Balaguer els suggeriments que m'ha fet a l'hora de revisat-lo.

2. Albert MANENT, *Josep Carner i el noucentisme* (Barcelona 1982 [1<sup>a</sup> ed. 1969]), p. 188.

3. Marcel ORTÍN, *La prosa literària en l'obra de Josep Carner*, vol. 1, tesi doctoral (Universitat Autònoma de Barcelona, 1992), p. 294.

4. Carles Riba ja va parlar sobre la presència del «bizarre», en certa mesura distorsionadora, a *Les planetes del verdum*: «El bizarre mateix, ara i adés, es mescla ardidament a la corrua; diríeu un trencament; no, la pròpia potència del moviment total articula aquell moviment particular que sembla rebel·lar-se dins l'ordre.» (*Les planetes del verdum*, «La Veu de Catalunya», 6-X-1918, ara dins *Obres completes 2. Crítica 1*, Barcelona 1985, p. 90).

5. Maurici SERRAHIMA, *Els contes de Josep Carner*, dins AUTORS DIVERSOS, *L'obra de Josep Carner. Volum d'homenatge a cura de setanta-dos autors* (Barcelona 1959), p. 161.

6. Cf. Marcel ORTÍN, *op. cit.*, ps. 288-289.

hauria pogut donar una novel·la com *L'home que es va perdre* de Francesc Trabal. Aquest caràcter narratiu potser s'explica perquè *L'objecte màgic* és la reelaboració d'un conte d'Anton Txèkhov que va ser traduït l'any 1928 pel mateix Carner (en aquest cas signant «Bellafila») a la revista «Bella Terra». <sup>7</sup> El conte s'intitula *L'obra d'art* i és de la primera època de Txèkhov, és a dir d'abans del 1885. La influència del gran contista rus, que fa de la brevetat una peça essencial de la seva narrativa, encara no ha estat estudiada pel que fa al Noucentisme, però el seu art alhora satíric i realista, així com l'exactitud de les seves trames i el seu estil afuat i precís, devien ser força llaminers per als contistes noucentistes. <sup>8</sup> A més a més, Txèkhov presenta de vegades una ambientació, des del món de la infantesa fins al de l'alta aristocràcia, que també els devia agradar. No en va Carner va traduir a «Bella Terra» *El cavaller servent* d'Avvertxenko, un conte humorístic situat en els ambients elegants de l'Imperi rus, un conte del tot adient, com els de Txèkhov, per a un magazine elegant. <sup>9</sup> Ens hem acostumat a identificar la narrativa russa (que ja havia entrat a Catalunya gràcies als fulletons de «La Renaixensa») amb Dostoievski, Tolstoi i els modernistes, però també els noucentistes van tenir els seus russos. <sup>10</sup> Les relacions entre *L'obra d'art* i *L'objecte màgic* són, com espero demostrar tot seguit, evidents. Carner devia traduir el conte de Txèkhov (no sabem de quina llengua, però amb tota certesa no del rus) impulsat per l'ús que n'havia fet com a autor. L'interessant del cas, però,

és que les diferències entre tots dos contes són tant o més importants que les coincidències: de *L'obra d'art* a *L'objecte màgic* es compleix un salt, clau en l'evolució de la narrativa europea, que Carner sembla fer amb perfecte coneixement de causa i que indica tant la comoditat amb el model txekhovià com la necessitat de superar-lo. Serà una de les sortides possibles a la crisi del naturalisme sense haver d'anar a parar forçosament al simbolisme: el realisme màgic.

L'etiqueta «realisme màgic», inventada pel crític d'art alemany Franz Roh, va ser popularitzada en el món de la literatura (i va adquirir variants com «real-meravellós» o «realisme místic») per Massimo Bontempelli, especialment des de la seva revista «900» (1926-1929). <sup>11</sup> El Modernisme català ens ha acostumat a entendre la crisi de la novel·la naturalista en un sentit simbolista. Tanmateix, autors com Italo Svevo, Pirandello o Unamuno agafaran una altra via, la de la intel·lectualització i el distanciament envers la fal·làcia realista, i entendran la novel·la o el teatre com un exercici reflexiu i metanarratiu. Pel que fa a això, un autor català s'avançarà a tots ells: Joan Maragall. Com va fer evident Sergi Beser, *l'Escòlium d'El comte Arnau*, on el poeta parla amb el seu personatge Adalaisa, és la font més propera a la *Niebla* unamuniana, i és anterior a *La tragedia d'un personage* de Pirandello. <sup>12</sup> A partir d'aquestes experiències del tombant i de començaments de segle, que connectaran amb línies narratives no realistes com la de Laurence Sterne, es desenvoluparà el realisme màgic, la fórmula del qual consisteix no pas, com feia el conte meravellós romàntic, a trencar les normes de la versemblança a partir de la irrupció del fantàstic, sinó a fer que la realitat i la fantasia formin un únic pla de versemblança. <sup>13</sup> El resultat no serà tant la creació d'una realitat transcendent com la perplexitat davant un món que ha esde-

7. ANTONI TXEHOV, *Una obra d'art*, «Bella Terra», núm. 13 (agost de 1925), ps. 72-73, amb il·lustracions d'Apa. Carner hi va traduir dos contes més de Txèkhov: *Un drama* («Bella Terra», núm. 8, setembre de 1924, ps. 292-293) i *El noi dolent* («Bella Terra», núm. 16, estiu de 1926, p. 208).

8. Per a una descripció del conte noucentista, cf. MARIA CAMPILLO, *Estudi introductori a El conte de 1911 a 1939* (Barcelona 1983), ps. 8-16.

9. ARCADI AVERTXENKO, *El cavaller servent*, «Bella Terra», núm. 4 (març de 1924), ps. 130-131, traducció signada per «Bellafila».

10. Txèkhov ja havia estat traduït a «El Poble Català», i també per Rosselló de Son Fortesa (cf. JORDI CASTELLANOS, *La novel·la modernista*, dins Joaquim MOLAS [dir.], *Història de la literatura catalana*, vol. VIII [Barcelona 1986], ps. 556 i 560) Sobre les relacions entre les literatures russa i catalana, cal remetre's al dossier *Entorn de Txèkhov* de «Serra d'Or», núms. 238-239 (juliol-agost de 1979), ps. 18-27, i en concret a l'article de Joaquim MOLAS *Sobre les relacions entre dues cultures: la russa i la catalana* (ps. 18-20), on, però, es parla de Txèkhov a Catalunya a partir dels anys trenta.

11. Cf. ANTONIO SACCONI, *Massimo Bontempelli. Il mito del 900* (Nàpols 1979). Carner traduirà un conte del futurista Aldo PALAZZESCHI, *Una casa per a mi*, també a «Bella Terra» (any III, núm. 18, tardor de 1926, ps. 244-247, signat «Bellafila»). Es tracta, però, d'un conte líric ambientat en les vivències d'un nen. En tot cas, *L'objecte màgic* és un conte anterior a l'anada de Carner a Itàlia com a diplomàtic el 1921.

12. SERGI BESER, *Més sobre Maragall i Unamuno: l'«Escòlium», font de «Niebla»?*, «Serra d'Or», núm. X (1963), ps. 25-26.

13. Cf. ÀNGEL FLORES, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano* (Mèxic DF 1985).

vingut estrany i atractiu alhora, ingovernable i, curiosament, previsible. Aquesta línia narrativa i teatral (i recordem que *El comte Arnau* presenta molts punts de contacte amb l'espectacle dramàtic) comportarà trencar amb les lleis de la versemblança realista i podrà prendre la direcció o bé de crear una nova versemblança o bé de reflexionar, a partir de l'espai no realista, sobre l'essència fictícia de la literatura. Són direccions que s'influeixen mútuament i que poden aparèixer plegades o separades en un mateix autor (o bé mantenir-s'hi latents i implícites) segons l'època de la seva obra. El conte de Carner se situa en la primera d'aquestes intencions. Començaré, però, parlant del conte de Txèkhov.

A *L'obra d'art*, el doctor Koixelkov rep un regal de mans de l'agraït Saixa Smirnov, al qual li ha salvat la vida. Massa pobres per a poder pagar els serveis del metge, Saixa i la seva mare (agraïdíssima perquè, tal com explica Saixa, ell és fill únic) ofereixen a Koixelkov una antiguitat de bronze heretada del pare. Heus-ne aquí la descripció:

«Saixa havia acabat de desembolicar el seu bolic, i havia posat damunt la taula, tot entusiasmat, l'objecte.

»Era un canalobre baixet, de bronze antic, un treball artístic de debò, que representava un grup: damunt un peu s'alçaven dues figures de dona, vestides a la moda de nostra mare Eva, i en unes posicions que no tinc gosadia ni ganes de descriure. Aquelles figuretes somreïen coquetament i, tot plegat, daven la impressió que si no s'haguessin vist obligades a sostenir la vela s'haurien escapat del peu i haurien exhibit un espectacle que enrojola de pensar-hi.»<sup>14</sup>

El regal posa el doctor Koixelkov en un autèntic compromís, ja que si per una banda troba el conjunt massa atrevit per a un home casat i pare de família («Si jo posava un semblant disbarat damunt la meua taula, hauria de tancar casa meua», exclama), per l'altra es veu incapaç de rebutjar-lo davant la insistència de Saixa, que defensa el caràcter artístic de l'objecte («Quan contempleu una meravella així us oblideu de totes

les coses terrenals..., mireu-la. Quina vida! Quin moviment! Quina expressió!») i per al qual el rebuig significaria una autèntica ofensa. Ell i la seva mare, que encara es dediquen a l'ofici del pare de comprar i vendre bronzes antics, li donen «la cosa més estimada que tenim» i, amenaça que pesarà al damunt de tota la narració, l'única recança que tenen és la de no poder-li oferir al doctor «el companyó d'aquest canalobre».

L'objectiu del conte de Txèkhov és satiritzar el moralisme de les classes mitjanes russes, en concret les que es dediquen a les professions liberals. Els recursos humorístics de la història, que s'expressen a través dels diàlegs i de les descripcions del narrador, es basen en el xoc que es produeix entre les convencions morals dels personatges i els seus impulsos instintius, els quals els fan convertir un objecte artístic (res al conte no deixa veure que no es tracti efectivament d'una obra d'art) en un espectacle impúdic del qual poden arribar a gaudir però del qual després (o immediatament) se n'avergonxeixen en societat. Així doncs, vista la inconveniència del canalobre, al doctor Koixelkov se li acut encolomar-lo al seu amic, l'advocat Ukhov («conco i bastant sapastre»), el qual li ha fet favors que no li pot cobrar a causa de l'amistat. Koixelkov es trobarà defensant davant Ukhov les gràcies del canalobre per tal de treure-se'l del damunt. L'humor de la situació es basa en l'efecte de paral·lelisme establert amb les raons de Saixa (el doctor també recorre al recurs de l'honor) i en el fet que Koixelkov diu només una part de la veritat (ell està convençut que l'objecte és artístic), i no pas tota (que el considera indecent):

«Però, a mesura que parlava, la seva admiració [d'Ukhov] s'anava evaporant, i, en canvi, semblava espantat. Tot mirant dissimuladament a la porta, va fer:

—Però jo no puc acceptar-ho, això, company. Cal que te n'ho portis totseguit [sic].

—Per què? —preguntà el doctor tot alarmat.

—Perquè... perquè... la meua mare em ve a veure tot sovint, els meus clients venen aquí... i finalment, perquè això és un escàndol, fins i tot per als ulls dels meus criats.

—Prou, no diguis res més —cridà el doctor amb un gran estabament de braços.— Cal que ho acceptis— El teu refús seria d'una ingratitud negra. Una obrassa com aquesta! Quin movi-

14. Cito per la traducció de Carner. Recentment, ha aparegut en català una altra traducció d'aquest relat dins Anton ТХЭКHOV, *Del foc a les brases i altres contes divertits*, traducció de Victòria Izquierdo i Àngels Margarit (Barcelona 1993). Llevat d'alguna qüestió de detall, les dues traduccions coincideixen pel que fa als continguts.

ment! Quina expressió... M'ofendries de mala manera si no ho acceptaves.»

L'efecte humorístic del paral·lelisme es veu reblat quan, tot sol amb l'objecte, Ukhov reproduceix el discurs mental que ja havia sostingut Koixelkov, i amb paraules gairebé idèntiques: l'objecte és molt bonic, és un pecat llençar-lo, però és impossible quedar-se'l. La solució és, com havia pensat Koixelkov, regalar-lo a algú que es pugui considerar més dissolt que un mateix, en aquest cas el còmic Xòixkin (Xaixkin, en la traducció recent del conte), «aquell murriet», el qual (també hi ha un paral·lelisme en les oportunitats que sembla parer el destí perquè els personatges es desfacin del canelobre) celebra precisament aquella nit la seva funció de benefici.

Per la seva banda, el conte de Carner comença amb un moviment paral·lel però de signe contrari al de Txèkhov. El protagonista, que narra en primera persona la seva història, no rep el regal, sinó que el fa:

«Es tractava d'una diguem-ne escultura que representava una gitana alçant una pandereta. La imatge era de guix i pintada amb tonalitats brunes, verdes, vermelles i daurades. Em va semblar la cosa més horrible que hi havia en aquella botiga de la Rambla, i per això vaig comprar-la per fer-ne ofrena, amb motiu de son casament, a un amic meu, Jaume Fontanilles i Quadrenc, contra el qual jo nodria una ira secreta perquè de tant en tant es treia una pinteta de la butxaca i es pentinava el bigoti. L'infortunat rebé, com a presents de nocces, ultra la meua gitana, dotze bastons i nou sucreres.»<sup>15</sup>

L'humor de *L'objetge màgic* utilitza recursos totalment diferents als de Txèkhov gràcies al fet que el relat és presidit per un to d'estranyesa. Ja al començament, el protagonista ens diu que odiava el seu amic «perquè de tant en tant es treia una pinteta de la butxaca i es pentinava el bigoti». Es tracta d'un estirabot de base metonímica: en lloc de dir-nos que odia l'amic pel seu caràcter presumptuós i presumit, el narrador ens dona una mostra, particularment irriquant, externa i aïllada (d'on l'estranyesa), d'aquest caràcter. L'efecte d'estranyesa causat pel recurs estilístic serveix perquè el lector entri en el to que dominarà tot el conte, en el qual Carner explotarà

altres recursos basats en l'estirabot i l'exageració: el contrast de contextos (guanyar uns Jocs Florals amb un treball sobre «l'aprofitament de la força hidràulica de les Guïlleries»), ressaltar detalls insignificants amb una relació en tot cas indirecta amb la història (qui dona el premi als Jocs Florals és un «exdiputat provincial»), la dislocació dels comentaris (el protagonista es casa i comenta: «Déu no m'ho tingui en retret») o, veritable mostra *avant la lettre* de la futura utilització de *l'amour fou* pels surrealistes,<sup>16</sup> descripcions agosarades de sentiments descordats (el protagonista i la seva promesa festegen «com uns ximplers», ballen «dalt d'un punxó» i es diuen «coses poca-soltes a cau d'orella només que per fer glatir la gent»), descripcions que queden redimensionades estilísticament quan la dona és descrita amb l'expressió costumista «la de casa». Paral·lelament a aquest teixit humorístic, la sensació d'insòlit s'apodera de tot el relat a partir del contrast entre els esforços del narrador per tirar endavant la seva vida i la reaparició obstinada de l'horrible estatueta que ell es voldria treure del damunt: la rep com a premi als Jocs Florals, se l'oblida expressament quan es canvia de casa, la treu en una tómbola, la regala a una minyona que se'n va a Buenos Aires (i que considera l'estàtua «alguna santa») i una tia «reganyosa» de la seva dona, que els podria deixar en herència uns quants milers de duros, els la ofereix com a present de nocces. Arribats en aquest punt, la vida del protagonista ja es troba dominada per l'estàtua, la qual és, evidentment, «alguna santa», però malèfica: una gitana que ha llançat un encanteri al damunt del narrador, un *objetge màgic*, com indica el títol del relat. L'ordre normal de la vida s'ha trastocat i gira únicament al voltant de la gitana: davant la impossibilitat de desfer-se del regal de la tia sense quedar malament amb ella, el protagonista voldrà tenir un nen tan sols per «ensinistrar-lo a fer malbé la gitana, d'una manera que semblés imprevista i espontània; però el cel no ens concedí fruits de benedició» (i les referències religioses no fan més que augmentar la sensació de sobrenaturalitat o de màgia que governa la història). A mesura que avança el conte, com una

16. A *La malvestat d'Orïana* (1910) ja trobem, segons Marina Gustà, la recreació de *l'amour fou* a partir dels models de la narrativa medieval. Cf. Marina GUSTÀ, *Josep Carner*, dins Joaquim MOLAS (dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. IX (Barcelona 1987), p. 171.

15. Cito de la versió en volum, editada per «La Revista» el 1918.

mena de correlat objectiu de la desesperació del narrador, la gitana va esdevenir més i més grotesca davant la seva estupefacció: es va escarbotant, és repintada amb una substància apegalosa de color groguenc, perd la pandereta, i al seu lloc hi arriben a posar fins i tot (súmmum del mal gust!) una bombeta. La ruptura amb la tieta és un motiu per a tornar-li el regal, però la reconciliació, en el llit de mort de la dona, torna a imposar la gitana, d'altra banda l'únic que rebran d'una parenta arruinada perquè «havia invertit tots els seus cabals en un vitalici». El protagonista aleshores regala l'estàtua a un nen que fa la primera comunió, però li serà retornada per un «poca-pena» com a compensació per no poder-li pagar el que li deu. L'objecte és enviat, finalment, «un dia de *serata d'onore*, a una cantant del Liceu». La similitud argumental amb el conte de Txèkhov és evident: enviar l'estàtua com a regal en la nit benèfica d'un artista; Koixelkov ho acaba fent anònimament i sense saber-ho per mitjà d'Ukhov, mentre que el protagonista de Carner ho fa amb plena consciència, però també anònimament, ja que hi adjunta, en un intent de despistar l'estàtua, «una falsa targeta que, per a més versemblança de la cosa, duia el nom d'un milionari barceloní».

Tant a *L'obra d'art* com a *L'objecte màgic*, el món de l'espectacle és, abans d'arribar a la conclusió de la història, l'últim destinatari de les figures. Al conte de Txèkhov, després de la xerinola al camerino, el qual és visitat per «homes que hi anaven a admirar el regal» i que renillen com cavalls, tampoc el còmic no es pot quedar amb un objecte massa incòmode per a algú que rep visites d'actrius, és a dir: per a algú que té també compromisos professionals i socials. La solució la hi dona el perruquer que l'ajuda a desvestir-se: que vengui l'objecte a una vella, Smirnova, la qual compra bronze antic. En l'escena final, Txèkhov utilitza tota la seva saviesa narrativa, presentant-nos un Kioixelkov absort al seu gabinet, i un Saixa Smirnov que entra rabent i radiant duent un paquet embolicat amb un diari:

«—Doctor, doctor! —cridà gairebé sense alè,— imagineu-vos la meva alegria! He tingut la sort de trobar la parella del vostre canalobre! La mare està tan contenta! i jo també que sóc el seu fill únic... vos m'heu salvat la vida...

I Saixa trèmol d'alegria i d'emoció col·locà son canalobre davant l'es-

guard del doctor. El doctor obrí la boca com si anés a dir alguna cosa, però no pronuncià ni una paraula. Havia perdut la facultat de parlar.»

El contrast entre, per una banda, l'alegria de Saixa i de la seva mare (absent sempre del relat) i, per l'altra, l'estupefacció del metge, acompanya perfectament el desenllaç del conte i li acaba d'atorgar l'efecte còmic. Tal com està construïda, però, l'efecte de la història es basa, a un nivell més profund, en un altre contrast, el que es produeix entre el coneixement que té el lector del que s'ha esdevingut i la ignorància del metge. Nosaltres sabem abans que Koixelkov, des del moment en què el còmic se'l decideix vendre, que rebrà el canalobre, i encara més: podem reconstruir tot l'itinerari (físic i psicològic) que ha seguit l'objecte, mentre que per al metge es tracta d'una aparició totalment inesperada. El desenvolupament satíric del conte de Txèkhov culmina d'aquesta manera amb la perplexitat de Koixelkov, el qual no es planteja com ha pogut arribar un altre cop fins a ell un objecte (o la seva parella) del qual ja es creia lliure: l'efecte per a ell màgic de l'aparició l'ha deixat sense paraules.

Carner, en canvi, tot partint de l'esquema narratiu definit per Txèkhov, és a dir l'estàtua que canvia de mans, fa que el lector prengui el lloc del metge Koixelkov: només sap que és aparentment impossible que l'estàtua torni a aparèixer, encara que això no impedeix que aparegui repetidament. En aquest cas, lector i protagonista comparteixen la mateixa informació, perquè el conte de Carner, en contrast amb el de Txèkhov, presenta una absoluta subjectivització: amb absència total de diàlegs, és narrat en primera persona per un protagonista del qual no coneixem el nom. A diferència de Txèkhov, per tant, Carner no estructura la seva història al voltant del contrast entre el coneixement del lector i la sorpresa del protagonista, sinó a partir de les aparicions sobtades de la gitana, unes aparicions que provoquen admiració, però només relativa, ja que la seva repetitivitat les acaba fent previsible. Aquest efecte és el que permet parlar de realisme màgic: la repetitivitat es converteix en un fenomen sobrenatural que s'esdevé en el context quotidià i que es transforma en previsible sense perdre el seu caràcter d'excepcional. Es pot parlar, de fet, d'una *tàctica de la sorpresa* que abraça lector i protagonista i que juga amb el contrast humorístic entre l'insòlit i la seva

repetició, un contrast que Massimo Bontempelli desenvolupava contemporàniament a *La vita intensa*, apareguda per entregues l'any 1919,<sup>17</sup> i que crea una atmosfera màgica i alhora realista. Aquest recurs narratiu s'alia perfectament amb la subjectivització, gairebé indispensable de cara a suggerir l'actuació de les forces sobrenaturals, ja que el conte juga delicadament d'aquesta manera amb els límits del fantàstic, definits per Todorov al seu llibre *Introduction a la Littérature Fantastique* com un estat de vacil·lació entre el real i el sobrenatural, és a dir el meravellós. El recurs a la primera persona, per tant, no té com a funció crear un jo líric, sinó que serveix per a construir el conte com a ens narratiu en la mesura en què el lector queda atrapat pels raonaments del protagonista, als quals ha de decidir si donar o no credibilitat.<sup>18</sup> Si bé és cert que en Carner poemes i proses comparteixen sovint els mateixos motius,<sup>19</sup> això no ens ha de dur a confondre'ls, especialment en casos com aquest, en el qual el recurs al jo narratiu només té sentit des del punt de vista de la ficció que vol suggerir, sense una brusquedat excessiva, el trencament de les lleis naturals.

El mal gust, convertit en una maledicció còsmica, podria ser un simple recurs narratiu per a hiperbolitzar el ciutadanisme carnerià de sempre? Fixem-nos en el final del conte, després que la gitana hagi estat enviada al Liceu:

«D'això fa poquíssim temps; però demà és el meu sant, i ja sé el que pas-

17. Cf. Marinella MASCIA GALATERIA, *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli* (Roma 1977).

18. Un dels possibles desenvolupaments d'aquest tipus de narrativa és el d'enfrontar el lector a un personatge-narrador que tergiversa els fets esdevinguts. El recurs serà explotat magníficament per Italo SVEVO a *La coscienza di Zeno* l'any 1923, encara que l'escriptor triestí ja l'havia assajat a les seves novel·les del tombant de segle. Recordem, més recentment, el conte *Invasió subtil* de Pere Calders (autor de clara ascendència carneriana), on el joc s'estableix entre la tergiversació del narrador i la capacitat del lector de desxifrar la realitat. Sobre la narrativa que actua com a mirall del jo, i no pas de la realitat, cf. Josep M. BALAGUER, *Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la*, dins ACTORS DIVERSOS, *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, a cura de Margarida Casacuberta i Marina Gustà (Barcelona 1996), ps. 67-87.

19. Cf. Enric BOU, *Ironia i lirisme en la prosa de Josep Carner*, dins ACTORS DIVERSOS, *José Carner. Llengua, prosa, poesia* (Barcelona 1985), ps. 63-89. Jaume Aulet va defensar a Carner *contista*, a propòsit de «La creació d'Eva i altres contes» («Seira d'Or», XXVI, núms. 298-299, 25-vii-1984, ps. 55-57) que, tot i les coincidències estilístiques i d'intenció, els contes de Carner no s'han de supeditar a la seva lírica.

sarà. És a dir, passarà o no passarà; perquè penso estar-me a la porta de l'escala amb un revòlver als dits.»

Hi ha un sentit d'obertura que el final de Txèkhov no presenta i que privilegia juntament amb els altres elements (començant pel títol, *L'objecte màgic*, i continuant per la tàctica de la sorpresa repetida) una lectura còsmica que engloba (tot i que no la negui) la interpretació civilista: el protagonista, que fins aleshores havia volgut escapollir-se'n, s'enfronta finalment al seu destí. Aquest és el tema principal del conte: el ciutadanisme se li converteix a Carner en una reflexió (amb humor) sobre l'acarnissament de la realitat en les nostres vides. Tots els elements del conte plegats, doncs, acaben demanant, per continuar amb la nomenclatura proposada per Todorov, una lectura en clau *meravellosa*, és a dir sobrenatural, de l'acció, i no admeten pas una simple concatenació estranya de fets.

En certa manera, tant a *L'obra d'art* com a *L'objecte màgic* hi ha un càstig: en el primer cas, a la manca de sensibilitat i al puritanisme hipòcrita i, en el segon, a la mala intenció (el protagonista *compra* el xaronisme per regalar-lo a algú que, d'altra banda, se'l mereix) o, en general, si volem, a les actituds poc ciutadanes. Txèkhov, però, es manté dins la versemblança realista, la qual rebutja la intrmissió del destí en les lleis naturals. La voluntat satírica, en el seu cas, força la construcció de la trama amb una concatenació que pot semblar massa casual dels fets, però la construcció del relat (és a dir, la manera com el lector va coneixent la informació) el situa dins els límits del realisme. Les intervencions directes del narrador (recordem quan diu: «unes posicions que no tinc gosadia ni ganes de descriure») serveixen, aquí, per a donar la sensació encara més forta de fet verídic, explicat. En canvi, Carner assumeix totalment una visió *màgica* de la realitat, la qual ens apareix governada per forces que escapen del nostre control racional, forces animades que conspiren en contra nostre. Carner pren, per dir-ho així, la sorpresa final de Koixelkov i la converteix en la llei del relat i, en el joc de representativitat que aquest proposa, de la realitat. L'estàtua apareix no pas una, sinó múltiples vegades, i, a més a més, Carner s'estalvia d'explicar les concatenacions naturals (o sobrenaturals) que han governat els seus viatges, sigui perquè no calen (l'important és la força sobrenatural, no pas com actua), sigui

perquè així es manté la possibilitat d'una intervenció directa de les forces del destí en forma de trencament de les lleis naturals que, presentada directament, hauria fet caure la història cap a un meravellós potser massa explícit. El conte de Carner, per tant, és, clarament, una lectura feta en una determinada direcció d'alguns elements latents en el conte de Txèkhov. El final de *L'obra d'art* ofereix la possibilitat de fer una lectura fatalista de les concatenacions (ja en elles mateixes prou casuals!) del relat, una lectura que, des del segle XX, pren tot el seu valor i que Carner sap aprofitar perfectament.

En cap moment Carner no ens dibuixa una visió dramàtica del destí, encara que això no vol dir que no sigui inquietant, com d'altra banda demostra el revòlver final. En el món contemporani, en el món que ha sorgit de la Primera Guerra Mundial, el més enllà ja només pot actuar en forma de gitana amb pandereta: el món quotidià ha esdevingut fantàstic i el món transcendent ha esdevingut quotidià, rutinari. Recordem, en aquest sentit, la novel·la de Pere Calders, escrita el 1938, *Gaeli i l'home Déu*, on els miracles de Gorienco (que és rus perquè els personatges místics típics són els de la novel·la russa) no passen de semblar jocs de prestidigitador. Aquest plantejament no porta, però, a negar l'existència del meravellós, sinó a donar-li una nova dimensió i un nou significat en els quals la ironia i l'humor funcionen com a via d'enllaç entre els dos mons. L'exemple inaugural del realisme màgic que sempre se sol citar (juntament amb antecedents tan significatius com el de Gògol) és *La metamorfosi* (1915) de Franz Kafka, en la qual la transformació de Gregori Samsa en insecte és acceptada com un fet natural per la seva família així com, podriem afegir ara, el protago-

nista de Carner accepta, gràcies a l'efecte de la repetitivitat, que l'estatueta torni sempre i inevitablement. El Noucentisme, que s'havia interessat pel conte meravellós d'origen popular com a procediment antirealista,<sup>20</sup> tenia totes les condicions necessàries per a connectar amb aquest tipus de narrativa i per a ajudar a crear-la a nivell europeu. El realisme màgic és el resultat de tot un seguit de confluències que també afecten el Noucentisme català: la visió emblemàtica i antirealista de la literatura (que, com ja he dit, podrà portar a una concepció de l'obra literària com a artefacte capaç de parlar d'ell mateix), i la superació de la influència simbolista (que no vol dir pas la seva eliminació) amb les tècniques avantguardistes que defineixen un nou tipus de fantasia. Una lectura en aquest sentit de contes com la *Rondalla moderna del cotxer i de la bondat de Barcelona* de Josep M. López-Picó (de *Lleures barcelonins*, 1923) ens pot portar, per exemple, a descobrir-hi i a valorar l'ús del narrador reflexiu. Realisme màgic i metanarrativa es desenvoluparan en la nostra literatura amb Cèsar-August Jordana i el Grup de Sabadell i amb autors com Pere Calders i Salvador Espriu. El Noucentisme, amb el seu art arbitrarista, és la primera baula conscient (Maragall quedava lluny en tots els sentits) d'aquesta tradició: l'any 1913 Guerau de Liost havia publicat una mena de novel·la en vers, *Somnis*, on el protagonista, el mateix Guerau de Liost que signava el llibre escrit per Bofill i Mates, es transformava en personatges de tots els sexes, edats i condicions. Crec que una lectura com la que plantejo de *L'objecte màgic* pot ajudar a entendre l'obra de Josep Carner també en aquesta direcció.

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL

20. Un interès que ja prové del Modernisme, cf. Jordi CASTELLANOS, *Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme*, «Els Marges», núm. 14 (setembre de 1978), ps. 42-43. Cal tenir en compte, especialment

pel que fa a Carner, que el meravellós pot emparentar amb el costumisme decimonònic d'intenció humorística.