

JOAN PERUCHO O L'IMPERIALISME FANTÀSTIC

VÍCTOR MARTÍNEZ-GIL

Universitat Autònoma de Barcelona

Victor.Martinez@uab.cat

Recibido: 17-03-2020

Aceptado: 27-07-2020



RESUM

Aquest article analitza l'obra de Joan Perucho a partir dels conceptes d'evasió i de misteri i defensa l'adscripció d'aquesta obra al fantàstic generalitzat (*fantastique généralisé*) teoritzat per Todorov. L'article defensa també que el fantàstic de Perucho és una estratègia per construir una identitat que, des de Catalunya, s'expandeix a les terres orientals i ibèriques.

PARAULES CLAU: Joan Perucho, literatura fantàstica, identitat nacional

JOAN PERUCHO OR FANTASTIC IMPERIALISM

ABSTRACT

This paper carries out an analysis of Joan Perucho's work based on the concepts of evasion and mystery, defending the attribution of this work to the generalized fantastic (*fantastique généralisé*) theorized by Todorov. The paper also argues that the fantastic in Perucho is a strategy to build an identity that spreads from Catalonia to Eastern and Iberian lands.

KEYWORDS: Joan Perucho, fantastic literature, national identity



1. JOAN PERUCHO I LA SISTEMATICITAT

Al capítol amb què es tanca *Un dietari enigmàtic d'Octavi de Romeu*, dins *Museu d'ombres* (1981), Joan Perucho es va reivindicar com a «home de lletres» i es va refermar en la multiplicitat de gèneres que havia practicat: poesia, novel·la, conte, assaig, crítica de llibres i crítica d'art. Una obra, en definitiva, proteïforme, encara més si es considera l'hibridisme present a l'interior d'aquests gèneres i el caràcter miscel·lani de molts dels llibres de l'autor. Tanmateix, com s'afanyava a precisar, la seva era una obra coherent:

Malgrat aquesta aparent dispersió, he creat —em sembla— un món coherent. Pot ser bo o detestable, però gosaria afirmar la seva radical coherència. Per altra banda, aquest món és un món fantàstic que tendeix a descobrir les relacions invisibles de les coses. També tendeix a abocar-se al passat perquè el passat explica en certa manera l'home del present, que és l'únic que ens és donat de conèixer. Des d'aquest punt de vista, no m'interessa, doncs, l'home del futur. És per això que la meua literatura pot ser titllada de culturalista (i per alguns d'escapista) i té molt present la circumstància històrica així com els personatges que hi participen. Confesso que em permeto de modificar lleument aquesta circumstància històrica per veure el que passa. A vegades pot resultar alligador i, a més, divertit. (Perucho, 1987: 316)

Es tracta, com s'ha dit, de tot un manifest literari. La coherència que destaca Perucho és d'intenció («descobrir les relacions invisibles de les coses», que ell identifica amb un «món fantàstic»), d'ambientació preferent en el passat i de mètode compositiu, inclòs l'humor. En la seva obra, però, hi ha força més recursos unificadors. Així, per exemple, la recurrència de personatges i de situacions, o la persistència de temes, com ara la gastronomia, i de llenguatges sectorials, com ho és el jurídic (Torra Pla, 2017). No és pas menys important la voluntat de seguir gèneres preestablerts i concatenats: els herbaris (*Botànica oculta o el fals Paracels*), els lapidaris (dins *Els balnearis*) i els bestiaris (*Monstruari fantàstic*), tres llibres que l'autor considerava relacionats i que, en efecte, van tenir en les seves versions castellanques una edició conjunta pòstuma (*Trilogía mágica*, 2004). I, encara, hi ha en Perucho una voluntat ordenadora a través dels espais, ni que sigui nominalment: els balnearis, els jardins, o llocs concrets com als poemes de *Quadern d'Albinyana* (1983). L'ordenació també es pot fer a través de conceptes, com passa amb les *Històries apòcrifes* (1974), o en diferents assaigs, dels quals m'interessa destacar-ne tres, el primer dins *Museu d'ombres*: «“Pictor christianus eruditus” (Notes al misteri)», articulat al voltant de diferents pintors, *Teoria de Catalunya* (1985) i *Les presències secretes. Història*

gràfica de l'invisible (1995), en el qual Perucho sistematitza com veu el món dels éssers extraordinaris, amb dues grans categories: les presències visibles (a l'apartat «Teoria dels monstres») i les invisibles (amb entitats lluminoses i entitats obscures), a més d'un diccionari de «presències no descrites». Cadascun d'aquests assaigs se centra en un àmbit definidor de la seva obra: el misteri, l'espai (en aquest cas, Catalunya) i la categorització dels éssers extraordinaris. Són àmbits, com veurem, relacionats.

Alfons Gregori (2011) ha assenyalat amb encert que, al costat d'un element temporal, l'obra de Perucho presenta un element de mitificació territorial. En concret, ha analitzat la imatge de Catalunya i de la seva frontera occidental a *Les històries naturals* (1960), una Catalunya vuitcentista que l'autor codifica a través de la imatge del vampir. Perucho projectaria, d'aquesta manera, tres eixos: l'històric, el fantàstic i el territorial, que crec que es poden reduir a dos: el fantàstic i el territorial/temporal. La manera d'actuar de Perucho és, segons Gregori, per expansió, ja que la catalanització del vampir segueix la teoria orsiana de l'imperialisme cultural en la mesura que crea, per mitjà de la cultura, un mite capaç d'integrar tot el territori. Es pot considerar, en efecte, que Perucho, en aquesta i en altres obres, duu a terme una reconstrucció literària de Catalunya, i que aquest és un altre, i no pas menor, dels eixos de coherència de la seva literatura. Es podria entendre aquesta reconstrucció com una resposta a la situació desolada de la postguerra, un cop enderrocada la Catalunya-ciutat noucentista i republicana? Al recull de proses *Diana i la mar Morta* (1953), el narrador partia, en efecte, de la destrucció de la guerra, i Perucho es construïa a si mateix com a escriptor entre l'autobiografia i la reivindicació de la fantasia (Bernal, 2003). Perucho es podria interpretar en paral·lel a altres autors, com per exemple Josep Pla, autors que, en aparença molt distants, compleixen malgrat tot una funció similar de reconstrucció col·lectiva a partir de la literatura. Aquesta reconstrucció seria Catalunya endins, com hem vist en el cas del vampir, però també Catalunya enfora, segons el doble camp d'acció imperial teoritzat pels autors i polítics noucentistes. Enric Prat de la Riba acabava *La nacionalitat catalana* amb una profecia: «Allavors serà l'hora de treballar per reunir a tots els pobles ibèrics, de Lisboa al Roine, dintre d'un sol Estat, d'un sol Imperi» (Prat de la Riba, 1993: 77). Perucho no hauria signat aquest projecte, ni cap d'iberista, perquè no desitjava pas canviar la seva adscripció política espanyola. Tanmateix, sí que pensava en aquests termes imperials d'expansió, com ho demostra el desplegament territorial de la seva obra: Mediterrani enllà i també cap a Portugal, amb Catalunya al centre. De fet, com ja he esmentat, Perucho se situava a

prop sobretot d'Eugeni d'Ors, un autor sempre present en ell (Doval, 1987), el qual va sintetitzar l'Europa cultural a partir de «dos cuerpos simples: Grecia y Portugal» (Ors, 2002: 125), arquetips del classicisme i del barroc. En Perucho, però, aquests dos pols es fusionen en un itinerari circular, perquè, al costat de motius geopolítics i de peninsularitat compartida, Portugal, com llegim a *Pamela* (1983), «sempre fa pensar en l'Orient» (Perucho, 1985: 223). Com veurem, l'impuls d'aquest itinerari és el misteri, això és, el fantàstic segons el concebia Perucho, i la seva justificació és l'expansió històrica dels catalans, els quals, com se'ns diu a *Teoria de Catalunya*, cercaven «la meravellosa i mai vista "Terra del Prest Joan"» (Perucho, 1991: 34).

2. EVASIÓ I MISTERI: LA FÓRMULA PERUCHIANA DEL FANTÀSTIC

Com va posar en evidència Antoni Vilanova (1998), Perucho es va esforçar en diferents escrits per definir de manera clara la seva idea del fantàstic. En un text molt important que va anar a parar a *Les delícies de l'oci* (1984), «Introducció a E. A. Poe», es preguntava: «Ara: ¿en què consisteix l'element fantàstic en literatura?» (Perucho, 1990: 197). La resposta era, com ja ha estat assenyalat (Scarsella, 2013), tautològica: «allò que fa sortir l'home d'allò que li és habitual, d'allò que és quotidià, d'allò que és antifantàstic» (Perucho, 1990: 197); però, cal afegir, aquesta tautologia presentava un capgirament important, perquè el terme secundaritzat ja no era, com tradicionalment, el fantàstic, sinó l'element quotidià, definit per negació com a «antifantàstic». Ara bé, què té de mal «allò que és quotidià»? Doncs, d'entrada, que provoca avorriment. Es pot citar, en aquest sentit, una reflexió de Perucho, «Itineraris», inclosa al llibre *Inscripcions, làpides, esteles* (1993):

Com que la vida quotidiana és, sovint, avorrida, em sembla que seria aconsellable trobar-la seguint la pista del Genguis Khan, la més modesta del capità Nemo o, si més no, la del tramvia blau del Tibidabo vers els automats tocadors de trompa i els equilibristes. En casos extrems, bastarà la lectura de qualsevol altre llibre de Jules Verne o similars. La lectura és una bona porta d'entrada a futurs itineraris de paradisos artificials. (Perucho, 1996: 232)

La necessitat d'evadir-se és universal i atemporal, segons escrivia Perucho al dietari d'Octavi de Romeu: «La gent ha sentit sempre la necessitat d'evadir-se, de trencar el cercle de la vida quotidiana, la monotonia grisa que ens imposen la societat i la convivència» (Perucho, 1987: 286). En contra de

teories i de funcions realistes i històriques de la literatura, i en contra de les idees sobre la qüestió d'Ortega y Gasset (Scarsella, 2013: 71-72), Perucho considerava que l'evasió és positiva. Ja hem vist com era conscient que la seva obra podia ser «titllada de culturalista (i per alguns d'escapista)», un terme, aquest últim, que, tot i les seves connotacions pejoratives, no deixava de fer servir. Per exemple, en un article molt ben documentat, «La ciència-ficció, els còmics i l'erotisme», aplegat com el de Poe dins *Les delícies de l'oci*, hi llegim: «L'home necessitava escapar-se de la seva circumstància, imaginar-se en "altres veus i altres àmbits", i és evident que avui aquesta possibilitat li és servida d'una manera àmpliament divulgada» (Perucho, 1990: 248). La televisió, el còmic, la societat de l'espectacle, han satisfet aquesta necessitat: «Això prova que l'home i sobretot els públics populars continuen essent fidels a tot allò que sigui extraordinari, meravellós, quimèric. Produeix a la pell una esgarripança deliciosa» (Perucho, 1990: 249). El nostre temps, escriu en un article dedicat a James Bond (Perucho, 1990: 242-244), ha estat capaç de crear noves menes de mites basats en la violència i en l'erotisme i també en una atmosfera «fantàstic-social» i «fantàstic-científica», és a dir, seguint la ciència-ficció, un gènere que, tot i alguna referència a *Fahrenheit 451* i la seva adaptació al cinema (Perucho, 1990: 92-95), interessarà a Perucho sobretot per la connexió que pot presentar amb la màgia, en un moment en què la ciència inspira emocions que abans eren privatives de l'irracional: «¿No és tan màgic un robot electrònic com un ídol de terrissa? ¿No és una aventura màgica poder viatjar per les galàxies de l'espai?» (Perucho, 1990: 249). Així, quan parli dels autors americans de ciència-ficció, destacarà Lovecraft, per bé que amb la consciència que «no és exactament un escriptor de *Science-Fiction*» (Perucho, 1990: 250).

Si l'evasió i l'escapisme són un universal humà, antropològic en podríem dir, també són, per a Perucho, un universal literari, com va deixar clar a l'article sobre Poe: «en el fons, tota literatura és un mitjà per a escapar-se», inclosa aquella literatura que no explica fets excepcionals, perquè el lector no deixa de submergir-se en una ficció i en uns personatges que li permeten deixar de banda la seva circumstància. Posades així les coses, però, la literatura més eficaç seria la que conté l'element fantàstic, «ja que tradicionalment es basa en el misteri» (Perucho, 1990: 197). La identificació de l'element fantàstic amb el misteri ens condueix a una pregunta òbvia: què és el misteri? Perucho ho va explicar al pròleg del llibre *El mèdium* (1954):

Tot canvia. El poeta també. Però per sota d'aquesta veu, que hom escolta poques vegades, és segura l'existència de quelcom imprevisible i misteriós, que s'imposa per alguna mane-

ra i que dicta amb la paraula el sentit obscur de tot això que ens volta: la delicada flor, la rara gravitació de l'insecte, la gràcia d'un rostre que somriu, un carrer, un paisatge.

Enmig de la tècnica del seu artifici, el mèdium, en algun moment, se sent vulnerable a aquesta clarividència que, com el sospir del qui habita en la foscor, ve de sobte. El mèdium o el poeta, llavors, moren gloriosament a mans de qui els suplanta, i la paraula, deslligada ara, és la que, sola entre les ombres, esdevé lluminosa.¹ (Perucho, 1996: 49)

El misteri neix, doncs, de la consciència que tot canvia. No és pas casualitat que Peruchó comencés «“Pictor christianus eruditus” (*Notes al misteri*)» amb un capítol dedicat al record. Josep M. Espinàs (1958: 183) va definir Peruchó com «el gran enyorador de les lletres catalanes» i Antoni Comas (1996: 13) va escriure que el tema del pas del temps en la seva poesia «comença per desvetllar una enyorança i acaba per provocar, inevitablement, una evocació». Tot plegat neix d'una pregunta, que Peruchó formulava al pròleg de *Museu d'ombres*: «*Què hi ha darrera de les coses? Aquesta és una pregunta que sols els poetes poden contestar, perquè la Poesia —tant com la Màgia— és una forma de coneixement revelada*», una pregunta que Ramon de Tàrraga, conreador de la màgia, havia respost dient que darrere les coses «*hi havia la Mort*» (Peruchó, 1987: 249). Al poema «*Damnats, al te de la tarda*», d'*Aurora per vosaltres* (1951), Peruchó ja havia escrit: «*La nit és bella. Mes la mort / és al darrera de les coses*» (Peruchó, 1996: 40). Al capdavant, la gran pregunta, en un poema d'*El mèdium*, és: «*Per què, Déu meu, per què tot va morir?*» (Peruchó, 1996: 55). La consciència de la mutabilitat del món és, doncs, la consciència de la mort, i en Peruchó s'ha relacionat amb l'herència decadentista finisecular a la manera de Huysmans (Campillo & Castellanos, 1988: 105), un autor que de fet cita algun cop. Recordem que Peruchó va escriure que un llibre com *Roses, diables i somriures* (1965) era «*monstruosament artificios i esteticista*» (Peruchó, 1987: 7). Aquesta herència decadentista, i la presència de Baudelaire en l'autor, és una de les línies que caldria explotar a l'hora d'interpretar Peruchó. Tant pel que fa a les relacions complexes entre l'*spleen* i l'enyorança com respecte al concepte dels paradisos artificials, que hem vist aplicat a la literatura, i, encara, per a tot allò que té a veure amb la pugna entre l'aristocràticisme i el món del *pop* i de la societat de consum. Peruchó, que demanava un lector culte, al dietari d'Octavi de Romeu va arribar a parlar dels «*happy few del misteriós*» (1987: 270), però també es movia entre exaltar com a ideal humà els aventurers i els poetes (Peruchó, 1987: 275) i

1 En totes les citacions la cursiva és de l'original.

reconèixer que els públics populars, si s'evadien amb cançons de gesta, amb les novel·les de ciència-ficció o amb James Bond, era perquè són «somiadors i imaginatius» (Perucho, 1987: 286-287). Quedem-nos, ara com ara, amb la idea que l'avorriment i l'enyorança són els enemics a combatre, i que la màgia («¿No és una aventura màgica poder viatjar per les galàxies de l'espai?»), o el fantàstic, és l'eina per oposar-s'hi, sigui en forma d'evasió més superficial, sigui en forma de misteri aprofundit. Perquè el misteri neix de la consciència de la mort, però va més enllà.

En efecte, el misteri és, en el fons, l'aspiració a perdurar, perquè és «*el sentit obscur de tot això que ens volta*». Si tornem a l'article sobre Poe, veurem que l'element fantàstic és el que permet fixar aquesta aspiració a partir del joc literari, i que el misteri és la poesia mateixa: «A mi, particularment, em sedueix l'element fantàstic per allò que té d'irracionalitat meravellosa, tot creant un món que vulnera irònicament l'ordre al qual estem acostumats, regit per normes i lleis misterioses, és a dir, poètiques» (Perucho, 1990: 197-198). Els fantasmes de les obres de Perucho, «ens dolorosos i incerts», com els declara al dietari d'Octavi de Romeu (Perucho, 1987: 269), representen aquest desig de perdurabilitat, però fixem-nos també en els autòmats, aliats dels personatges (una altra cosa són les nines diabòliques) i alhora ofensa metafísica a la tomba (Cabrè, 1998: 43-44). Els autòmats, com els del museu del Tibidabo de Barcelona, tocadors de trompa i equilibristes, poden ser, com hem vist, una bona solució a l'avorriment, però l'autòmat també és, citant de nou el dietari d'Octavi de Romeu, «un atemptat al sepulcre, ja que posa dret una mena de cadàver simulat» (Perucho, 1987: 265). El fantàstic, els éssers fantàstics positius i la literatura que els retrata, són, doncs, un desafiament. Com també ho és «la tècnica narrativa en dos plans simultanis» (Espinàs, 1958: 188) en la prosa de Perucho, un recurs que pot incloure el present de l'autor i que el que fa és crear un ordre nou en el qual desapareix la tirania de les categories lògiques i, per tant, la percepció lineal de l'espai i del temps. La figuració fantàstica, també quan és flanquejada per forces negatives, és la creació que permet fixar el sentit obscur que ha estat revelat al mèdium.

La relació entre misteri, màgia i poesia en Perucho, i el concepte mateix del poeta com a mèdium, com a mag i, en molts textos, com a portador de la mirada que tenen els infants, són fàcilment relacionables amb el surrealisme. Ja durant la postguerra, Perucho va ser interpretat a partir de l'encreuament de dos corrents: «*En els seus anys hi ha una rebrotada de surrealisme que es barreja amb l'existencialisme en marxa*» (Teixidor, 1954: XI). S'ha destacat la persistència dels recursos literaris i artístics del surrealisme en Perucho (Cabrè, 1998: 62) i

que ell mateix, tot parlant de l'obra de Joan Miró, havia explicat el concepte d'evasió a partir del que André Breton anomenava la *crise de l'object* (Vilanova, 1998: 26-27). També és cert, però, que la seva relació amb el surrealisme ha estat matisada. Sigui per una evolució cap a un meravellós quotidià més lluminós que superaria també l'existencialisme (Bou, 1987: 347-348), sigui perquè el seu concepte de misteri seria més romàntic, novalià i decadentista que no pas oníric (Guillamon, 2020: 55-59), sigui perquè Perucho se situaria a prop sobretot de l'André Breton alquímic i esotèric de la postguerra (Gregori, 2014: 154-155). Malgrat tot, Perucho no deixava de reivindicar el somni i les seves pertorbacions, com al poema «Les portes» de *Quadern d'Albinyana*: «Per les portes del somni, més enllà dels abismes nocturns / banyats per la lluna, / he viscut vides sens nombre, / he penetrat les coses amb els ulls, / lluito i crido quan arriba l'alba / arrossegat per l'horror de la follia» (Perucho, 1996: 141). Crec que una manera d'interpretar les distàncies i les semblances de la literatura de Perucho amb el surrealisme pot ser, com veurem, considerar la seva obra a la llum d'una evolució general de la literatura fantàstica a partir dels primers anys del segle xx.

3. EL FANTÀSTIC GENERALITZAT DE JOAN PERUCHO

Es pot caracteritzar el fantàstic de Perucho des d'un punt de vista tècnic? És a dir, es pot establir en quina modalitat de literatura no mimètica es concretaria la seva idea del misteri? La crítica ho ha intentat repetidament. La literatura de Perucho presenta en aquest sentit una gran complexitat, la qual admet, com va formular Alfons Gregori (2011), diferents plans: el dubte sobre l'element aparegut (l'aspecte caracteritzador del fantàstic segons Todorov), el pla intertextual i un pla transcendent, vinculat amb la divinitat. El joc amb l'erudició real i apòcrifa, accentuat al llarg de la trajectòria de l'autor, ha permès parlar de literatura de segon grau (Guillamon, 2020) i d'una «hiperutilització de la citació com a principi compositiu» (Bernal, 1992: 300). Aquesta hiperutilització es pot relacionar amb la nostàlgia del fantàstic, que impulsaria Perucho a construir la seva obra gairebé com un índex de figures i de llibres (Guillamon, 1990: 22-31), però també amb un afany estructurador. Encara que no em puc estar de dir que fins i tot *Teoria de Catalunya* es pot interpretar com una rectificació irònica de la llarga tradició dels llibres de «reflexió sobre el país» (Llanas & Pinyol i Torrens, 1987), no insistiré en aquest camí dels hipotextos literaris i cinematogràfics ni en les possibles implicacions postmo-

dernes de tot plegat, perquè m'interessa més fixar-me en la concepció globalitzadora del fantàstic de Perucho en dos sentits.

En primer lloc, pel que fa als diferents plans que he esmentat. Prenquem un episodi de *La guerra de la Cotxinxina* (Perucho, 1986a: 88-89): un cap dantesc obre un forat a terra que s'empassa els set geperuts que volien torturar Alfred Darnell. Després d'aquesta irrupció de l'element extraordinari i desconcertant, els protagonistes seguiran amb alegria els compassos de *La forza del destino* de Verdi i el ministre Martínez de la Rosa explicarà que el cap era el de l'antic Monstre de Bodegones. D'aquesta manera, l'element espantós queda, no pas esborrat, però sí superat pel pla irònic, amb els compassos de Verdi i amb l'aparició, al llarg de la novel·la, de personatges reals com Martínez de la Rosa. Tot seguit, però, el pla irònic s'engloba encara en un de superior quan se sent «un cant inaudible» de l'ocell que, en Perucho, representa el no-res i la força de la divinitat.

En segon lloc, la globalització del món fantàstic de Perucho s'aplica a la seva sistematicitat tant interna com —en relació amb el món en aparença real— externa. Recordem un fragment ja citat del text sobre Poe, en el qual Perucho declarava que el fantàstic el seduïa perquè vulnerava irònicament «l'ordre al qual estem acostumats» i l'identificava amb la poesia. Tot seguit, escrivia: «Per consegüent, em separo de la realitat per tal de crear un ordre fantàstic, que és aquell que considero més excepcional, com més va més lluny d'allò que és obvi i quotidià» (Perucho, 1990:198). L'autor ens planteja, així, l'existència de dos sistemes, de dos ordres, el quotidià i el fantàstic, que vulnera el primer. Potser és útil prendre en consideració les possibilitats de relacions entre dos ordres que ha teoritzat Mendlesohn (2008) pel que fa a la *fantasy*: entrar en un món nou (*portal-quest*), el protagonista formant part del món fantàstic (*immersive*), el fantàstic entrant en el món primari, que pot ser el nostre o pot no ser-ho (*intrusion*), i el dubte entre si l'element màgic s'ha esdevingut o no (*liminal*). Aquest esquema presenta punts de vista una mica diferents als de Todorov, però en recull la idea de dubte amb què va definir el fantàstic pur a la seva famosa *Introduction à la littérature fantastique*, publicada el 1970: «l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel» (Todorov, 2005: 29), un dubte que, cas de no existir o de resoldre's en un sentit favorable a l'existència de l'element fantàstic, faria pivotar el relat cap al meravellós. S'ha defensat posteriorment, i tot seguit hi tornaré, que l'absència de dubte no comportaria la supressió de l'element fantàstic si l'entendem com un xoc conflictiu entre la nostra noció de realitat i un element impossible i inexplicable (Roas, 2011: 30).

Com hem vist, en Perucho existeix un efecte conflictiu (el Monstre de Bodegones ho és, de conflictiu), més enllà de si es resol o no el dubte en els personatges, però aquest efecte, per l'estratificació de plans, acaba englobat en d'altres de superiors. De fet, Perucho era molt conscient que poden existir diferents menes d'*intrusion*, i en va distingir dues de força clares. Així, en Poe «trobem ja l'element fantàstic insidiós i amb remarcable tendència a allò que és fúnebre i sobrenatural» (Perucho, 1990: 197), una *intrusion* que Perucho contraposa a una altra de més generalitzada a l'article «El realisme fantàstic de Baltasar Porcel», aplegat dins *Carnet d'un diletant* (1985). Després de parlar de l'escapisme i del misteri, amb argumentacions que ja hem vist, Perucho escriu que Porcel «acaba de convèncer-nos que les coses fantàstiques també existeixen en la realitat, fora de l'ordre que reputàvem satisfactòriament excepcional» (Perucho, 1990: 431). Aquesta manera de fer —i deixo de banda la justesa o no de l'anàlisi aplicada a Porcel— no és, però, prou autònoma: «en comptes d'un fantàstic declarat, ens presenta un fantàstic insidiós que treu la seva validesa de la vida que fresseja al seu voltant», un fantàstic per analogia (Perucho, 1990: 432). El «realisme fantàstic», o el «fantàstic insidiós», es relacionaria més, segons Perucho, amb la ciència-ficció, ja que neix de la idea que una part de la nostra realitat encara està per explorar, i es distingiria del «fantàstic declarat», del «fantàstic irreal», que podem dir que considera que és el seu (Scarsella, 2013: 72-73; també pel que fa a l'opinió de Perucho sobre l'obra de Jordi Sarsanedas).

Potser val la pena de recuperar ara la clau surrealista, perquè ens remet a les avantguardes i al canvi que va patir en aquell moment la literatura fantàstica. Todorov va teoritzar aquest canvi davant l'evidència que la seva definició del fantàstic difícilment es podia aplicar més enllà del segle XIX i que en quedaven fora obres tan significatives com *La transformació* (o *La metamorfosi*) de Kafka, la qual eliminava el dubte a causa de la naturalització de l'element que irromp en la realitat quotidiana. Ens trobaríem, així, amb un «fantastique généralisé» (Todorov, 2005: 182) en el qual s'inclouen el món del llibre i el del lector, un fantàstic que, cal dir-ho, té també una base humorística i de pastitx, ja que la transformació de Gregor Samsa és una mena de paròdia de la figuració clàssica, màgica o divina, de la metamorfosi. I Perucho, tot i que va dir que la història de Samsa era «trista i terrorífica» (Perucho, 1994: 125), també apreciava aquest humor diabòlic kafkià (Guillamon, 2015: 422). El *fantastique généralisé* no és, potser, el fantàstic declarat de Perucho? Crec que, en efecte, és així. Hi ha hagut la por que aquest concepte del fantàstic actuï per negació, i molts estudiosos han defensat que Kafka continua escrivint literatura fantàs-

tica perquè la naturalització de l'element impossible no evita que el lector s'inquieti davant el que està llegint (Roas, 2011: 145-148), inquietud que augmenta per l'estranya manca de reacció dels personatges (Reisz, 2001: 218-221). La literatura kafkiana s'allunyaria així d'una altra modalitat, l'anomenat realisme màgic (terme forjat com se sap el 1925 per Franz Roh, que el considerava un postexpressionisme), el qual seria un gènere híbrid: allunyat tant del meravellós, a causa de la seva ambientació en la quotidianitat, com del fantàstic, perquè no es basaria en un enfrontament problemàtic entre el real i l'impossible, com seria evident en un autor com Gabriel García Márquez (Roas, 2011: 56-61). Són distincions i precisions comprensibles, i certament es pot considerar diferent l'ús dels elements fantàstics en Kafka i en García Márquez, tot i que el colombià, que detestava la fantasia i el meravellós pur, va fer declaracions que val la pena de recordar: «Cuando yo leí a los diecisiete años *La metamorfosis*, descubrí que iba a ser escritor» (García Márquez, 1982: 41).

Per tant, sense esborrar diferents usos dels elements fantàstics en corrents i escriptors diversos, i atès que no sempre és fàcil definir el grau d'inquietud provocat en el lector, crec que es pot parlar de fantàstic generalitzat per designar una evolució que és comuna. Sense que això impliqui la no permanència de formes anteriors, és evident que a partir del començament del segle xx assistim a noves formulacions del fantàstic que tenen com a rerefons la revolució avantguardista i el profund trasbals social i de coneixement (també el psicoanalític) que es produeix a cavall de la Primera Guerra Mundial. Cal tenir en compte, igualment, la irrupció del món de la imatge, del cinema i del còmic, com ha estudiat Julià Guillamon (2020), la qual cosa converteix el monstre en una presència palpable i real. Jaime Alazraki (1990), estudiós de Cortázar, va proposar el nom de «neofantàstic» per definir aquests canvis, però en el fons no deixava de ser una nova manera d'al·ludir al realisme màgic, que, al meu parer, és tan sols una de les expressions possibles del fantàstic generalitzat. Aquest nou paradigma propiciarà l'hibridisme entre gèneres, però s'hi poden distingir diferents tendències: les més populars, que no renuncien a l'efectisme mecànic damunt el lector (Lovecraft i la *weird fiction*, o la connexió posterior de la *science fantasy* amb el món *pop*); les del realisme màgic, amb una relació explícita i constant entre quotidianitat i element fantàstic tot i que amb diferents graduacions pel que fa al conflicte entre el real i l'inexplicable; i les del surrealisme i les seves derivacions, amb la creació de mons autònoms a partir de la combinació, sorprenent i sovint humorística, d'elements reals amb elements onírics. Són tres grans vies d'expressió del fantàstic generalitzat que s'influencien mútuament i que, a partir de la fiabilitat des-

criptiva d'allò que s'està narrant, tenen en comú el fet d'establir una relació estructural entre l'ordre preternatural (en Kafka, per exemple, teològic) i el món quotidià. Es tracta, com deia Bontempelli en textos recollits dins *L'avventura novecentista* (1938), d'una «ricostruzione della realtà», que ell volia lluny del món de les faules i aplicada a la vida «quotidiana e normale» (Bontempelli, 2004: 749-751). La insistència en el rebuig del món de les faules tradicionals no amaga que la naturalització de l'element extraordinari es relaciona amb el meravellós, però, com hem vist que David Roas estableix per al realisme màgic, també és evident que el fantàstic generalitzat tendeix a allunyar-se'n per la relació amb la quotidianitat i per les possibilitats de crear inquietud a partir de la incorporació de figures i de maneres de fer del fantàstic vuitcentista i també per altres camins. És una mena de meravellós híbrid.

El fantàstic generalitzat, que permetrà connexions renovades entre literatura i pensament esotèric, i noves ficcions de sentit mític i fins i tot al·legòric, tindrà la part més important de les literatures no mimètiques al llarg del segle xx i fins a l'actualitat. Fins i tot exemples que en principi s'adscriurien al meravellós pur, com la Terra Mitjana de Tolkien, amb unes lleis pròpies i diferents de les nostres, no deixen de participar-hi a partir de dos grans elements: perquè presenten una mitologia completa (element estructural) i perquè mantenen una relació cronològica amb el món present dels homes (element d'intrusió). El mateix s'esdevé amb Lovecraft, que de vegades ha estat acusat de passatisme i de ser un escriptor nostàlgic (Alazraki, 1990: 27; Guillaumon, 1990: 13), però que en realitat va definir un horror del tot nou a partir d'una estructura mitològica i materialista. Perucho, tot i que el relacionava amb Poe i els seus mons insidiosos (1990: 202), en destacava justament la capacitat de formular plans de realitat i, en un dels articles recollits dins *Les delícies de l'oci*, escrivia que Lovecraft crea «una mitologia del cosmos» que el lector assumeix no pas de manera individual, sinó «com a representat específic de l'element humà», una mitologia que estableix una relació cronològica amb nosaltres, ja que «antigament el nostre món fou poblat per d'altres races» que ens tornen a visitar (Perucho, 1990: 187-190). No cal insistir en l'admiració que Perucho sentia per l'escriptor de Providence ni en el paper pioner per al seu coneixement que va significar *Amb la tècnica de Lovecraft* (1956).

Crec, doncs, que Perucho pot ser considerat com un autor típic del fantàstic generalitzat o meravellós híbrid, un autor, a més, que es va deixar influir per les diferents tendències que he assenyalat. Corroboraria aquesta adscripció el fet que els estudiosos, a l'hora d'etiquetar-lo, hagin recorregut a la idea del meravellós connotat: el meravellós cristià (Gregori, 2014) pel rerefons ide-

ològic i per l'asseveració de Déu en la seva obra, que permet distingir entre criatures malèfiques i benèfiques; el meravellós literari (Guillamon, 1985: 9), pel joc constant amb la citació i per l'origen llibresc de bona part dels seus escrits; o el meravellós irònic (Scarsella, 2013: 72), un qualificatiu que recolza en el mateix Perucho quan parla d'un món «que vulnera irònicament l'ordre al qual estem acostumats». El fantàstic generalitzat de Perucho extrema la barreja entre els dos mons i es decanta cap al que ell en diu «la irrealitat». Dirà en una entrevista: «a la realitat sempre hi ha l'aspecte de la irrealitat. A mi la realitat no m'interessa», i posarà com a origen de la seva obra no pas la vida, sinó la literatura (Nadal, 1997: 34-35). Ara bé, adscriure's al fantàstic generalitzat demana una estructura en la qual es puguin projectar els dos ordres, el quotidià o real i el misteriós. Si, en el cas de Perucho, tot parteix de la consciència de la mort i de l'enyorança, quin és l'objecte d'aquesta enyorança? En el seu article ja citat, Josep M. Espinàs (1958: 183-184) escrivia que l'enyorança de Perucho se centrava en un principi «sobre els anys del seu despertar al món, els famosos *twenties* per entendre'ns, uns "anys vint" que duren fins al 1936», però afegia que després s'havia format en ell una segona enyorança, la de la Catalunya medieval, dels temps del rei d'Aragó: «És l'enyorança collectivista de Joan Perucho, que se sent membre d'un poble. L'any 1930 i el segle *xiv* són, per a Joan Perucho, els dos tresors perduts». Un segle que, en obres posteriors, arribarà fins a les lluites i revolucions del *xix*. Val la pena de recordar el que deia Joan Teixidor (1954: XI) sobre la sensació de soledat en una «*Barcelona adustament sorda i esquiva, com mai submissa a un folklorisme ressentit*» per comprendre el sentit col·lectiu de l'enyorança de Perucho. En el temps de postguerra, en l'estrany temps, com en deia Salvador Espriu (Martínez-Gil, 2009), la realitat social i nacional s'ha separat del seu passat. Primer poeta, i després passant per *Diana i la mar Morta* i pels primers contes fantàstics, Perucho acabarà relligant enyorança personal i enyorança col·lectiva en una estructura imaginativa que combinarà quotidianitat i misteri a partir d'un espai geogràfic, històric i cultural que ell vol preservar. És l'espai de la catalanitat i de la seva expansió, un espai esborrat durant la postguerra però sentit en perill també més enllà. Als anys noranta, en escrits com «La supervivència lingüística» (1998: 263-267), Perucho veurà greument amenaçat aquest espai per la manca de continuïtat biològica, amb una Catalunya autonòmica sense fills, lliurada a l'hedonisme, sotmesa a la destrucció patrimonial i amb la llengua en procés de substitució.

4. LITERATURA FANTÀSTICA I CATALANITAT

Perucho no tan sols va distingir entre dos tipus de fantàstic, sinó que els va relacionar amb dues tradicions culturals diferents. Així, en l'article sobre Poe que he citat tants cops, després d'escriure «em separo de la realitat per tal de crear un ordre fantàstic», posava aquesta pràctica en relació amb «la nostra tradició clàssica i mediterrània» (Perucho, 1990: 198). Fora «de la tradició anglosaxona», la nostra cultura presenta segons Perucho, a despit del que n'hagi dit la crítica, tres figures molt importants «per llur caràcter misteriosos»: Ramon Llull, Arnau de Vilanova i Ramon de Tàrraga, que ja hem vist citat. Tot i que entre les dues tradicions hi pugui haver coincidències, queda clar que dins la mediterrània l'alquímia hi ha jugat un paper important (i, en aquest tema no hi entraré, és evident que Perucho planteja sempre el seu fantàstic com a presència real possible en el món extern al llibre). A partir de Roger Caillouis, Perucho distingeix dues aproximacions a l'indesxifrat: «podria dir-se que hi ha tarannàs singulars als quals no els agrada el fet de no comprendre, la qual cosa és molt diferent del fet de complaure's en allò que no es comprèn» (Perucho, 1990: 199). Entre les dues actituds hi ha el punt en comú de sentir-se atret per «allò que és indesxifrat», però, si ho interpreto bé, la primera correspondria al fantàstic insidiós i, la segona, al fantàstic declarat. Evidentment, les distincions no poden ser rígides. Sense anar més lluny, Porcel, que ja hem vist que segons Perucho practica un fantàstic insidiós, és un autor mediterrani. És indiscutible, però, que Perucho interpreta el fantàstic declarat des d'un punt de vista d'identitat civilitzacional. I també ho és que no es tracta pas d'una extravagància. Només cal recordar (Fernández, 2001) les interpretacions identitàries del realisme màgic i —terme de vegades considerat equivalent i de vegades no tant (Llarena, 1997)— del que Alejo Carpentier va anomenar «real-meravellós». Carpentier partia del surrealisme i, des d'una posició de reivindicació autòctona que es pot considerar postcolonial, va voler superar el mecanicisme imaginatiu del moviment: «*a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas*» (Carpentier, 1987: 52).

El fantàstic generalitzat, en efecte, permet aquesta evolució cap a significats identitaris, perquè és capaç d'assumir elements culturals i històrics a causa dels seus principis estructuradors, de la seva sistematicitat. Al costat de Perucho, en les literatures del Sud d'Europa hi haurà autors que, cadascun amb les seves diferents connotacions ideològiques, establiran aquesta mena de relacions, com ara Álvaro Cunqueiro, que operava amb la matèria de Bretoniana aplicada a Galícia, o Italo Calvino, que feia el mateix amb la ciència-fic-

ció i amb la tradició del meravellós èpic italià. Perucho es va ocupar repetidament del primer, per l'amistat que els unia i per la seva coincidència de propòsits dins el panorama literari espanyol, i el va interpretar com una veu cèltica, gallega i medieval. A causa d'aquesta relació, no és del tot desencaminat dir que *Teoria de Catalunya* podia tenir com a inspiració, tot i que cal no descartar-ne d'altres, el llibre de Cunqueiro *Ver Galicia*, publicat per Destino el 1981 (Valls, 2003). Perucho també es va ocupar de Calvino, de manera assagística i amb referències metaliteràries, i les seves literatures i els seus possibles significats al·legòrics s'han pogut relacionar (Guillamon, 2015: 368-370). No oblidem, tampoc, que, si es parla del Mediterrani, el primer cognom de l'autor, Perucho, era provinent d'Itàlia, país al qual va dedicar, entre d'altres, la secció «Paisatges d'Itàlia» dins *Versos d'una tardor* (1995). Perucho, doncs, tanca un cercle: la seva proposta de fantàstic permet formular una identitat col·lectiva, però aquesta funció és ja, en ella mateixa, una mostra d'identitat, perquè el caràcter col·lectiu del misteri prové de la tradició mediterrània (i aquí Perucho reinterpreta de nou l'herència noucentista) en la qual se situa Catalunya.

La figura central que representa per a Perucho la catalanitat fantàstica és Ramon Llull. En un dels apartats de «“Pictor christianus eruditus” (*Notes al misteri*)», intitulat significativament «Aquesta terra», Perucho defineix Catalunya com una terra que estimem arran de la Mediterrània, una terra petita i canviant, amb dues menes de fills: els qui fan del seny i de la laboriositat el seu centre i els visionaris, els qui contradiuen «el seny avar» de la sang dels avantpassats i, seguint els camins del món i triomfant lluny, donen brillantor i orgull al nom de Catalunya. I sabem que això és així des de «Llull i la seva abreviada folia» (Perucho, 1987: 369). Llull, exalçat per Eugeni d'Ors, va ser entès com a representant de la catalanitat, per exemple en el llibre de Delfí Abella *Geni i catalanitat de Ramon Llull* (1964), o per J. V. Foix, el qual admirava també el Llull místic. Reivindicat pel surrealisme francès (Rosselló Bover, 2016), els artistes i escriptors catalans que d'alguna manera s'hi relacionaven van veure en Llull una figura màgica, mística i alquímica i, alhora, un representant de la catalanitat. Perucho l'interpretarà, a més, com un exemple de l'expansió oriental dels catalans, com el retrata a *Llibre de cavalleries* (1957), en el qual els protagonistes se'l troben a Famagusta. El gran Ramon, «glòria de la Cristiandat i de Catalunya», posseeix «la divina folia de la paraula de Déu» i escolta amb exaltació les noves de terres llunyanes, fins a l'Índia, moment en què s'apareix el Prest Joan (Perucho, 1989: 97-99). A diferència d'autors com Palau i Fabre, que considerava Llull un conqueridor espiritual del tot contra-

posat a «la nostra empresa imperialista del segle xv» (Palau i Fabre, 1997: 41), Perucho veurà una continuïtat en tota l'expansió catalana pel Mediterrani. La recomanació final que Lluïl fa a *Llibre de cavalleries* és ser fidel al destí de cadascú, que se sent «a la sang» (Perucho, 1989: 99). La idea de la sang ancestral identificada amb Catalunya va ser constant en Perucho (i no oblidem la relació entre la sang i el vampir): «El pes de Catalunya jo el sentia a la sang», va escriure al primer poema de «Dos homenatges» (Perucho, 1996: 115-116).

Si entenem l'obra de Perucho com una recreació de la catalanitat, podem —com he dit— veure paral·lelismes amb autors que en principi semblen del tot diferents, com és el cas de Josep Pla. Alessandro Scarsella (2013: 69) ha enquadrat Perucho entre dos pols: «la formazione di Perucho si inquadra tra il realismo nomadistico di Pla e la “letteratura immaginativa” secondo la riformulazione di Cunqueiro». En efecte, el gust de Perucho per la descripció d'itineraris precisos a través de la terra catalana coincideix amb el de Josep Pla, del qual va corregir la *Guia de Catalunya*. Pla i Perucho es poden entendre en paral·lel, perquè conceben la seva obra com una fixació literària del que és Catalunya, amb un pes bàsic de la història i de l'erudició, és a dir, dels esdeveniments i els homes del passat. Què en queda, de Catalunya? Com l'hem d'interpretar? Tots dos, a més, es defineixen, i aquí tornariem a trobar l'ombra d'Eugeni d'Ors, per una estreta relació amb el periodisme i per una capacitat d'escriptura en diferents formats que permet la creació d'una obra extensa i fagocitadora d'elements culturals. En un dels seus escrits, aplegat dins *Incredulitats i devocions* (1982), Perucho va emparentar Pla amb un visigot de Lusitània (un «portuguès», segons Perucho), Joan de Bícjar, que va acabar sent bisbe de Girona. Sense negar els avantatges del turisme, producte del neguit humà de moure's, Perucho hi decretava que primer cal conèixer el propi país i que, com que el nostre és petit però complicat, cal algú que ens guiï, i ningú millor per fer-ho que Josep Pla, pels seus coneixements, pel seu estil viu i precís i pel seu pensament tolerant i ple d'escepticisme irònic. Perucho, però, anava més enllà, i feia una apropiació de l'empordanès cap al seu món d'enyorador: en el futur caldrà anar a l'obra de Pla per tenir alguna idea del que va ser el país, i llavors s'obrirà per al lector «la flor nostàlgica del passat; d'allò que fou i ja no existeix» (Perucho, 1990: 67). Com li passava a Joan de Bícjar davant el mar llatí, en acabar de llegir Josep Pla i la seva *Guia de Catalunya*, «sentim cantar un ocell prop de nosaltres» (Perucho, 1990: 70) com a imatge d'eternitat fantàstica. Pla va convertir els personatges històrics admirats o dignes de menció en homenots, i Perucho els va fer part del misteri atemporal, en el qual va incloure el mateix Josep Pla.

Amb *Teoria de Catalunya* Perucho va voler fer la seva particular *Guia de Catalunya* a partir del fantàstic i del misteri. Publicada el 1985, era potser una reacció davant el neguit provocat per la nova situació política de desplegament del nacionalisme autonomista? Els seus capítols s'ordenen al principi d'una manera en aparença banal que després es distorsiona. Passada una introducció al país, hi trobem: el nom i els orígens, la terra, l'agricultura, la fauna, la flora, el mar, els homes, les opinions sobre els catalans i Catalunya, les dones, Barcelona, altres ciutats i viles, tres institucions històriques, el dret, les arts; a partir d'aquí, apareixen entrades més inquietants o connotades al costat d'altres de previsibles: tres figures mítiques (Gaudí, Dalí i Miró, tots tres relacionats amb el món del fantàstic: en un altre lloc Perucho [1993: 31] compararà Miró amb l'esperit català i «amb la follia d'un Ramon Llull i d'un Antoni Gaudí»), els sants i la pietat, les Corts de Cadis, el nacionalisme, l'activitat econòmica, la zoologia fantàstica, la gastronomia, la màgia, Montserrat i Poblet, les fires i festes i, finalment, la llengua. També en l'interior dels capítols en principi més banals, però, ens trobem amb un encreuament entre una aparent objectivitat i una constant citació de fonts i d'idees que redueixen els arguments a opinions llibresques i erudites. Al capdavant, les bèsties fantàstiques i les més domèstiques, com els conills o les gallines, s'igualen, perquè, d'aquestes darreres, descrites dins la fauna del país, l'important és citar-ne les cançons que en parlen, és a dir, considerar-les animals literaris.

Teoria de Catalunya comença amb «Tres interpretacions»: Catalunya com a terra fertilíssima, Catalunya com a lloc d'elecció dels àngels (ja sabem que l'obsessió de Perucho pel tema provenia d'Eugeni d'Ors, igual com altres visions idealitzades, per exemple el fet de descriure Egèria, la dama del cavaller Kosmas, amb un citació directa de *La Ben Plantada* [Perucho, 1985: 94]) i Catalunya com a terra messiànica. Totes tres neixen d'un encreuament irònic: la primera s'apuntala en l'evocació del cavaller Kosmas, que es va referir anticipadament i anacrònicament a Catalunya, la segona sorgeix de la imaginació divertida i erudita de Serra i Postius i la tercera és la teorització d'un Francesc Pujols que deia que els catalans un dia ho tindrien tot pagat quan anessin pel món. Perucho remet així a un imaginari imperial, tot i que de seguida diu que aquestes paraules no tenen «un sentit imperialista», sinó que són «tendrament iròniques» (Perucho, 1991: 14). El tema, però, ha estat enunciat, ni que sigui en l'àmbit de la ironia i de la relativització. Perquè Perucho sap que la seva obra s'ha mogut sota la mateixa inspiració que guiava Pujols. Salvador Espriu, un altre gran enyorador de la literatura catalana, ho va entendre perfectament quan, en una carta a Perucho del 20 d'abril de 1957, va exclamar a propòsit de

Llibre de cavalleries: «Com estima vostè les nostres coses, la nostra esvaïda tradició imperial!» (dins Guillamon, 2015: 335). De fet, a Perucho la figura de Pujols li serveix per agrupar tres àmbits en aquest inici de *Teoria de Catalunya*: l'impuls imperial (Catalunya «reina i senyora del món»), potser ridícul a hores d'ara però amb un rerefons real, l'amor al vi i a la terra (un nacionalisme «tendre i humorístic») i una altra qüestió que li interessa de remarcar: les històries generals «ens ofereixen una imatge de Catalunya incorporada als grans corrents de la història peninsular» (Perucho, 1991: 13-14). D'aquesta manera, en asseveració irònica però al capdavant asseveració, Perucho se situa en la catalanitat i en la seva extensió imperial i peninsular, és a dir, en l'imperialisme fantàstic, que és una autèntica espina dorsal de la seva obra.

5. L'IMPERIALISME FANTÀSTIC: DE L'ORIENT A LISBOA

Es pot considerar que l'obra de Perucho presenta «un arrastre, una tracció final catalana» (Doval, 1987: 142). Aquest centre català presideix els seus diferents itineraris: «Els itineraris en les novel·les de Perucho són, com a punt de partida i de retorn, les terres catalanes o les de la resta de la península, llocs propers a la realitat més immediata del poeta. Però l'Orient proper i llunyà forneix un important espai d'aventures i de misteris a Çafont, Kosmas, Darnell o Samuel Johnson, els seus protagonistes» (Cabré, 1998: 54). Com hem vist, però, el misteri també és present a Catalunya, i també ho serà a les terres peninsulars. Tot plegat cal entendre-ho, segons he anat argumentant, com una expansió de la catalanitat forjada a través de la història. A *Teoria de Catalunya* Perucho ho va escriure d'una manera diàfana: «Una part de la grandesa de Catalunya s'ha forjat a la mar, i això ho veiem d'antuvi, amb espectacularitat, seguint els passos de la gran Companyia Catalana a l'Orient, que magnifica, en una epopeia extraordinària, el nostre esperit nacional»; un Orient, cap a Itàlia i més enllà, vers Armènia, Síria i Etiòpia (l'Abissínia a la qual dedicarà una novel·la), on els mercaders catalans cerquen la Terra del Prest Joan (Perucho, 1991: 34), un Orient poblat de llocs plens de meravella i d'aventura i que Perucho va retratar també en poemes com els d'*Itineraris d'Orient* (1985). No m'hi detindré perquè m'interessa destacar l'altre pol, que la crítica no ha remarcat gaire o gens: Lisboa i Portugal.

S'ha parlat (Guillamon, 2015: 659-660), això sí, del gir conservador de Perucho a començament dels vuitanta, i no deixa de ser possible que això expliqui la intensificació que farà de l'espai peninsular. Si *Llibre de cavalleries*

retratava el món mediterrani i oriental català i establia un ordre misteriós basat en la vulneració del referent real i alhora literari de la *Crònica de Mun-taner* (Vilanova, 1998: 29) i *Les històries naturals* se centraven en el Principat, amb *Les aventures del cavaller Kosmas* (1981) i *Pamela* (1983) Perucho se situava en la península Ibèrica com a lloc de l'acció —i no s'entengui que això vol dir que abans no parlés d'Espanya, que no esmentés Portugal o que les seves formulacions no tinguessin antecedents: la primera aparició de Kosmas és del 1962 (Guillamon, 2015: 615-618). Novel·la ambientada en l'època bizantina, *Les aventures del cavaller Kosmas* és una recreació mítica de la península Ibèrica, com una nova Atlàntida verdagueriana. Després, *Pamela* serà sobretot una novel·la de les Corts de Cadis i madrilenya, però arribarà també fins a Lisboa, i *La guerra de la Cotxinxina* retratarà els espies catalans al servei d'Espanya en terres filipines, passant per la Gran Bretanya, on també hi ha catalans, com Ramon Cabrera. No proposo, com ja he dit, un canvi de paradigma pel que fa a l'adscripció política de Perucho, que ni abans ni després d'aquestes novel·les no deixa de considerar-se espanyol (per a ell era important que la seva mare fos de Medina del Campo), sinó una presència especialment significativa del món peninsular a partir dels anys vuitanta, que és també l'època de *Teoria de Catalunya*. Tot plegat, com he dit, crec que obeeix a un neguit que, davant el desplegament de la Generalitat i del nacionalisme català, s'anirà fent cada cop més gros, com es veu en diferents entrevistes (per exemple, a la de l'*ABC* del 30 de novembre del 2002), en les quals Perucho insisteix en el fet que és espanyol perquè és català. Hi podem afegir que la península Ibèrica li interessava pels mateixos motius, com a català i com a espanyol. Però, també, que el seu centre sempre és Catalunya, com quan, el 1968, va declarar a Baltasar Porcel el seu interès per acabar de tractar tres períodes capitals del país: la Catalunya romana, la medieval i la que fa el pas de la Il·lustració a la Renaixença (Guillamón, 2015: 618).

Ja hem vist com, a *Pamela*, l'espia i aventurera anglesa relacionava Portugal, el país occidental que havia arribat fins al Japó i l'Índia, amb l'Orient. Perucho va disposar d'una figura catalana que li permetia enllaçar aquests mons: Sinibald de Mas (1809-1868), ministre plenipotenciari espanyol a Macau, viatger i espia que va arribar a l'Índia i a Manila, iberista que havia estat a Lisboa i creador d'una llengua utòpica. La seva presència fantasmal en l'obra de Perucho (Doval, 1987: 140), a *Un viatge amb espectres* (1984) però no tan sols, mereixeria un estudi a part. Com ja he dit, Perucho no era iberista, perquè el que li interessava eren les relacions espirituals, fantàstiques, entre els territoris, però sí que era conscient que l'iberisme existia i que Sinibald de

Mas el representava (Perucho, 1984: 151). La posició de Perucho sembla més a prop de la del ministre Castro Gomes, que a *Pamela* profereix un discurs, transcrit en portuguès, en el qual defensa que Espanya i Portugal han d'unificar-se en esperit però conservant les fronteres, i acaba: «*Viva a Espanha! Viva Portugal! Viva a Península!*» (Perucho, 1985: 217-218). Perucho també era conscient del fet que un Portugal independent podia fer de model per als catalans. A *Teoria de Catalunya*, al capítol «El nacionalisme» (Perucho, 1991: 86-88), reportava la conversa amb João Dos Santos, casat amb una bella mestissa negro-xinesa (Portugal, de nou, com l'Occident que es barreja amb l'Orient i també amb l'Àfrica). El portuguès diu a l'autor que el seu país havia tingut la sort de deslliurar-se de l'imperi espanyol i assevera que les minories tendeixen als nacionalismes i que «els nacionalismes fatalment tendeixen a l'independentisme més intransigent», un tipus d'argument que Perucho també farà servir en la seva crítica a l'Estat de les autonomies a l'article ja citat «La supervivència lingüística». La figura del portuguès és enigmàtica, perquè, tot contemplant les joies de la Corona britànica, espectacle d'un abatut imperi, dirigeix amb complaença a l'autor «un sinistre i glaçat somriure». Havent-se declarat repetidament antiseparatista, Perucho s'enfrontava aquí al mirall d'un fet que no podia deixar d'ignorar i que l'inquietava.

Més enllà de la qüestió política entre iberisme i separatisme, Perucho va descriure Portugal, i especialment Lisboa, amb força deteniment. De Lisboa ens en parla a *Els jardins de la malenconia* (Perucho, 1992: 193-198), al poema «Lisboa» d'*Els jardins botànics* (Perucho, 1996: 349), després recuperat amb el títol «Àngel Crespo» dins *Els Morts* (1999), o en les descripcions que en fa a *Pamela*. És la ciutat de la *saudade* i del *fado*, amb els fantasmes de Pombal i d'Àngel Crespo, la ciutat del restaurant Tavares, del Museu Nacional de Arte Antiga i del Bosch, una ciutat on tot plegat es transforma en un quadre de Paul Klee, com una geometria màgica. També, és cert, és la ciutat on compra *Dichos y hechos de Felipe II*, el rei que va incorporar Portugal a la Monarquia Hispànica. A *Pamela* (Perucho, 1985: 214-242), Lisboa («Quina meravella de ciutat!») recorda Roma pels seus turons, però també Venècia per les seves essències orientals. Perucho ens retrata a la novel·la la Lisboa del Marquès de Pombal, la del barri del Chiado, amb els comerciants xinesos i els productes de Macau, la de la Torre de Belém, entre el gòtic i l'àrab, i la dels Jerónimos, amb els sepulcres de Camões i de Vasco da Gama, una Lisboa que té de fons les evocacions de Voltaire. A *Pamela* també hi apareixen Sintra, Coïmbra i la biblioteca de la seva Universitat, única al món, Alcobaça i Évora, i fins i tot una projecció ficcional d'Eça de Queiroz.

Com passa amb Catalunya i amb l'Orient, la imatge portuguesa de Perucho és fantàstica, màgica i esotèrica: a *Roses, diables i somriures* ja hi apareixia l'ocultista jueu d'origen portuguès Martines de Pasqually (Perucho, 1987: 16-17), i a *Pamela* tindrem la descripció del ritual maçònic del Gran Orient Lusità Unit. També, el Portugal africà i aventurer apareix amb la referència a José de Silveira a propòsit de les mines del rei Salomó a *Els balnearis* (Perucho, 1986b: 230-235). Igual com hi ha imatges monstruoses o màgiques que acompanyen els diferents indrets (el Monstre de Bodegones i Madrid, per exemple, tot i que també s'apareixerà en altres llocs), a Lisboa hi canten l'*Àurea picuda* i l'*Avutarda gèminis*, com se'ns diu a *Pamela*, i s'hi apareix el maligne Avezimar. Perucho també explica, a *Gàbia per a petits animals feliços* (1981), que hi va veure la dama del bosc, quan era al panteó dels Bragança (Perucho, 1986b: 394). Portugal i Catalunya, a més, s'agermanen en Perucho de manera significativa, sempre fantàstica, en diferents moments. Al segon poema de «Dos homenatges» (Perucho, 1996: 115-116), el dedicat a Dámaso Alonso, hi llegim: «A la sang jo sentia / el pes de Catalunya», mentre, darrere els arbres, el jo líric acaba de veure «el cel de Portugal» enmig de cavallers de pedra (Alonso va tenir l'Ordem Militar de Sant'Iago da Espada). I, a *Les aventures del cavaller Kosmas*, Joan de Bícjar, el bisbe de Girona nascut a Santarem, acut al Concili de Toledo contra l'arrianisme i contra el dimoni Arnulf des de la Tarraconense (pròpiament, Catalunya, diu Perucho), una terra sobre la qual llegeix unes paraules que encara no s'han escrit per incitar Kosmas a viatjar-hi (Perucho, 1985: 85-86). En aquesta imatge fantàstica de la Península, també se'ns fa saber que l'extraordinària Illa de les Set Ciutats va ser fundada per set bisbes lusitans (Perucho, 1985: 155-156).

6. CONCLUSIÓ

La literatura de Perucho admet múltiples lectures, incloses les de mena política, com ha defensat Julià Guillamon en la seva biografia de l'autor (2015). També es pot entendre com un joc refinat i de sincretisme cultural (Campillo & Castellanos, 1988: 106). En el seu centre, però, hi ha la idea del misteri i del fantàstic, que no es pot considerar de cap manera accidental o prescindible, sinó com una revelació del sentit de les coses i del seu desig de pervivència. Perucho, que parteix d'un sentiment de pèrdua tant individual com col·lectiva, se situa en un paisatge devastat que vol reconstruir i fixar a partir de la literatura i, com tants altres autors després de la darrera guerra mundial, veu

en el fantàstic i en les xarxes ocultes que és capaç de manifestar la millor via per fer-ho. Això és possible perquè, al segle xx, la literatura fantàstica adquireix una tal sistematicitat en l'encreuament entre el món quotidià i el preternatural que permet la incorporació d'elements històrics, culturals i, en definitiva, identitaris. En el cas de Perucho, l'operació recolza en l'absolut convenciment que la cultura catalana, amb figures com Ramon Llull i amb empreses com l'expansió per la Mediterrània, ja s'havia concebut a ella mateixa en la seva realitat històrica com a recercadora del misteri i del fantàstic sistematitzat. Amb el seu fantàstic generalitzat, en definitiva, Perucho se salva com a individu i se salva en la catalanitat. La seva obra s'estructura al voltant d'una *imago mundi* feta a partir de l'expansió catalana segons un itinerari circular que, sense descartar altres àmbits, es mou sobretot entre l'Orient i la península Ibèrica, passant per Espanya i arribant a Portugal. El poeta, entès com a mèdium, no ho és només de la natura, sinó també de la pròpia història i cultura, les quals se li revelen a través d'una tradició i d'una erudició que esdevenen manipulables i que són misterioses, fantàstiques. Perucho construeix, d'aquesta manera, un imperialisme fantàstic d'encuny orsià, civilitzacional i cultural, més que no pas polític, un imperialisme que, perquè és fantàstic, és transcendent i atemporal.

BIBLIOGRAFIA

- ALAZRAKI, Jaime (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, núm. XIX (2), pp. 21-33.
- BERNAL, Assumpció (1992): «La construcció de l'univers imaginari. Una teorització per a l'estudi de la ficció en Joan Perucho», dins Antoni Ferrando (ed.), *Miscel·lània Sanchis Guarner I*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 283-302.
- (2003): «Diana, de nou», dins Joan Perucho, *Diana i la mar morta*, Edicions 62, Barcelona, pp. 7-29.
- BONTEMPELLI, Massimo (2004): *Opere scelte*, Mondadori, Milà.
- BOU, Enric (1987): «La poesia», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, X, Ariel, Barcelona, pp. 275-387.
- CABRÉ, Rosa (1998): «El discurs fantàstic de Joan Perucho», dins Rosa Cabré (ed.), *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*, Eumo, Vic, pp. 39-67.
- CAMPILLO, Maria, & Jordi CASTELLANOS (1988): «La novel·la», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, XI, Ariel, Barcelona, pp. 45-117.
- CARPENTIER, Alejo (1987): *El reino de este mundo*, EDHASA, Barcelona.
- COMAS, Antoni (1996): «Introducció: Pròleg a "Antologia poètica" (1970)», dins Joan Perucho, *Obres Completes VIII: Poesia*, Edicions 62, Barcelona, pp. 7-18.

- DOVAL, José (1987): «Perucho, un abordaje», *Los Cuadernos del Norte*, núm. 45-46, pp. 134-149.
- ESPINÀS, Josep M. (1958): «Joan Perucho, l'enyorador», dins DD.AA., *Cita de narradors*, Selecta, Barcelona, pp. 179-199.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», dins David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco / Libros, Madrid, pp. 283-297.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1982): *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bruguera, Barcelona.
- GREGORI, Alfons (2011): «Joan Perucho: lo fantástico, la tradición y el territorio», *Puertas a la lectura*, núm. 23, pp. 46-67.
- (2014): «Trascendencia, inmanencia y ritual: una nueva mirada a las novelas de Joan Perucho», *Romanica Silesiana*, núm. 9, pp. 153-160.
- GUILLAMON, Julià (1985): «Introducció», dins Joan Perucho, *Obres Completes I: Novel·la 1: Les aventures del cavaller Kosmas / Pamela*, Edicions 62, Barcelona, pp. 5-29.
- (1990): «Estudi introductori», dins Joan Perucho, *Algú, a la nit, respira. Antologia de contes fantàstics*, Tres i Quatre, València, pp. 7-36.
- (2015): *Joan Perucho, cendres i diamants. Biografia d'una generació*, Galàxia Gutenberg / Ajuntament de Barcelona, Barcelona.
- (2020 [1989]): *Joan Perucho i la literatura fantàstica*, Empúries, Barcelona.
- LLANAS, Manuel, & Ramon PINYOL I TORRENS (1987): «La literatura d'idees», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana*, X, Ariel, Barcelona, pp. 243-274.
- LLARENA, Alicia (1997): «Un balance crítico: la polémica del realismo mágico y lo real maravilloso americano (1955-1993)», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 26 (1), pp. 107-117.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2009): «L'estrany temps del poeta Salvador Espriu», dins Salvador Espriu, *Cicle líric*, Edicions 62, Barcelona, pp. 7-19.
- MENDLESOHN, Farah (2008): *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown, CT.
- NADAL, Marta (1997): *Vint escriptors catalans*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- ORS, Eugenio d' (2002): *Lo barroco*, Tecnos / Alianza Editorial, Madrid.
- PALAU I FABRE, Josep (1997): *Quaderns de l'Alquimista*, Proa, Barcelona.
- PERUCHO, Joan (1984): *Un viatge amb espectres*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1985): *Obres Completes I: Novel·la 1: Les aventures del cavaller Kosmas / Pamela*, Edicions 62, Barcelona.
- (1986a): *La guerra de la Cotxinxina*, Edicions 62, Barcelona.
- (1986b): *Obres Completes II: Narracions 1: Botànica oculta o el fals Paracels / Els balnearis / Monstruari fantàstic / Gàbia per a petits animals feliços*, Edicions 62, Barcelona.
- (1987): *Obres Completes III: Narracions 2: Roses, diables i somriures / Històries apòcrifes / Museu d'ombres*, Edicions 62, Barcelona.
- (1989): *Obres Completes IV: Novel·la 2: Llibre de cavalleries / Les històries naturals*, Edicions 62, Barcelona.
- (1990): *Obres Completes V: Assaig literari 1: Incredulitats i devocions / Les delícies de l'oci / Carnet d'un diletant*, Edicions 62, Barcelona.

- (1991): *Obres Completes VI: Assaig literari 2: Teoria de Catalunya / Els miralls / El basilisc*, Edicions 62, Barcelona.
- (1992): *Els jardins de la malenconia. Memòries*, Edicions 62, Barcelona.
- (1993): *Obres Completes VII: Crítica d'art: Gaudí o una arquitectura de l'anticipació / Joan Miró i Catalunya / Una semàntica visual / Cultura i imatge / Altres textos*, Edicions 62, Barcelona.
- (1994): *L'arc de sant Martí*, Destino, Barcelona.
- (1996): *Obres Completes VIII: Poesia*, Edicions 62, Barcelona.
- (1998): *Els secrets de Circe*, Columna, Barcelona.
- PRAT DE LA RIBA, Enric (1993): *La nacionalitat catalana / Compendi de la doctrina catalanista (en col·laboració amb Pere Muntañola)*, ed. Jordi Casassas i Ymbert, Edicions de la Magrana / Diputació de Barcelona, Barcelona.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», dins David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROSSELLÓ BOVER, Pere (2016): *Ramon Llull en la literatura contemporània*, Lleonard Muntaner, Palma.
- SCARSELLA, Alessandro (2013): «Tre momenti del racconto fantastico catalano: 1920-1990», *Rivista Italiana di Studi Catalani*, num. 3, pp. 43-76.
- TEIXIDOR, Joan (1954): «Pròleg», dins Joan Perucho, *El mèdium*, Els llibres de l'Óssa Menor, Barcelona, pp. VII-XV.
- TODOROV, Tzvetan (2005 [19701]): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.
- TORRA PLA, Pere (2017): «Escriure des del jutjat. El món del dret i el llenguatge jurídic en la novel·lística de Joan Perucho», *Revista de Llengua i Dret / Journal of Language and Law*, núm. 67, pp. 186-200.
- VALLS, Fernando (2003): «De Cunqueiro a Perucho, y viceversa», dins DD.AA., *Álvaro Cunqueiro 1911-1981: del 22 de abril al 1 de junio de 2003*, Sala Juana Mordó, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Servicio de Publicaciones-Diputación Provincial de Pontevedra, Pontevedra, pp. 61-69.
- VILANOVA, Antoni (1998): «Joan Perucho i la novel·la fantàstica: El Llibre de cavalleries», dins Rosa Cabré (ed.), *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*, Eumo, Vic, pp. 25-38.