LA CONSCIÈNCIA DE L'IRREAL EN *RONDA NAVAL SOTA LA BOIRA* DE PERE CALDERS*

THE CONSCIOUSNESS OF THE UNREAL IN *RONDA NAVAL SOTA LA BOIRA* BY PERE CALDERS

Lluís Quintana Trias
Universitat Autònoma de Barcelona
lluis.quintana@uab.cat

Resum: Quan Pere Calders va presentar *Ronda naval sota la boira* (1957) a un concurs literari va provocar reaccions adverses en el jurat; quan la va publicar nou anys després la reacció crítica tampoc no va ser positiva. Una possible explicació es deu al fet que Calders, amb una consciència clara del desafiament, desvela els mecanismes de ficció i d'irrealitat que encobreix la tradició de la novel·la realista, que era considerada de referència tant per la crítica com pels lectors del país. En aquest article analitzem els procediments pels quals Calders construeix aquest món irreal alhora que els desvela.

Paraules clau: ficció, realisme, pressuposicions, toponímia, autor.

Abstract: When Pere Calders applied with *Ronda naval sota la boira* (1957) for a prize, it was unwelcomed by the jury; nine years later he published it with negative reactions from the critics. A possible explanation can be credited to the fact that Calders, cleary conscious of his challenge, disclosed the tools by which fiction and irreality are conveyed in the realist novel, that was at this time considered the reference by both his public and critics. In this article we analyze the ways Calders builds this irreal world while uncovering them.

Key words: fiction, realism, presuppositions, toponymy, author.

(*) Aquest article forma part de la producció del grup de recerca *Ne varietur* (2014 SGR 2019).

Caplletra 63 (Tardor, 2017), pp. 35-53. ISSN 0214-8188, ISSN versió electrònica 2386-7159
Rebut: 12/07/2016. Acceptat: 24/10/2016. DOI: 10.7203/Caplletra.63.10391

1. INTRODUCCIÓ

En una carta datada a Mèxic el 12-9-1958, Pere Calders escriu a Joan Triadú: «Heu seguit la polèmica entre Kenneth Tynan i Eugène Ionesco? I heu llegit alguna obra de Robbe-Grillet? A mi, l'una cosa i l'altra m'han donat la convicció que no anava tan errat quan vaig escriure la *Ronda Naval*, almenys en intenció» (Calders 2009: 82).

Calders es referia a *Ronda naval sota la boira* (Calders 1992) (citaré per les pàgines d'aquesta edició) una novel·la que havia presentat al premi Joanot Martorell el 1957, que finalment va guanyar Blai Bonet. Segons sabem pel mateix Calders, Joan Sales, que era al jurat, va criticar durament la novel·la (Triadú 2009: 237); durant el 1958, Calders va anar rebent comentaris negatius (Gregori i Soldevila 2006: 66).

Els arguments que es van fer servir contra *Ronda* (i que alguns autors atribueixen a Joan Sales) destacaven que era «totalment irreal (…) absurda i sense interès humà, mentre que a Catalunya (…) es conreava el realisme i predominava la literatura que s'havia fet abans de la guerra» (Triadú 2009: 238). L'argument que usa Calders per defensar la seva obra a la carta a Triadú és, per dir-ho d'alguna manera, el de la modernitat: la novel·la està en la línia d'autors com Robbe Grillet i Ionesco i s'acorda, per tant, a l'esperit de l'època, sinó a Catalunya, sí a les lletres europees; l'implícit és que, a la llarga, si no es valora la qualitat, s'hauria de valorar la seva modernitat («almenys en intenció»): en Calders la reticència és gairebé un tret de caràcter.

Quan finalment es va publicar *Ronda*, el 1966, no va tenir més sort, i va ser «encara menys compresa i acceptada, al seu dia, que l'anterior [novel·la: *L'ombra de l'atzavara*]» (Triadú 2009: 201). La posterioritat no li ha estat gaire més beneficiosa: «també a la llarga [la *Ronda*] ha comptat amb una escassa atenció crítica» (Ollé 2003: 104); comptem de tota manera amb els estudis d'Amanda Bath (Bath 1987), V. Simbor (Simbor i Roig 1991), J. Aulet (Aulet 1997), M. Campillo (Campillo 2003), J. Melcion (Melcion 2003) i J. M. Balaguer (Balaguer 2003), a més del volum de Carme Gregori (Gregori i Soldevila 2006), que és l'estudi més complet de l'obra caldersiana que tenim fins al moment.

En aquest text analitzarem fins a quin punt Calders està, com ell reclama, d'acord amb el temps i els nous corrents de la literatura europea. Ens centrarem especialment en el seu tractament de la realitat en l'espai de la ficció a través de determinats mecanismes lingüístics.

2. ALGUNS DEBATS TEÒRICS DELS ANYS 60

Pot ajudar-nos en aquesta indagació recuperar la polèmica a què al·ludeix Calders, i que es va iniciar quan Kenneth Tynan, el crític teatral del diari *The Observer*, de Londres, va publicar el 22-6-1958 un article contra l'obra d'Ionesco («Ionesco: Man of Destiny?»): tot fent al·lusió a dues obres de l'autor romanès, *Les chaises* i *La leçon*, Tynan contraposava la seva manca de realisme amb grans autors com Brecht, Miller o Sartre i concloïa que l'univers que proposava Ionesco presentava un «bleak new world from which the humanist heresies of faith in logic and belief in man will forever be banished». Ionesco va respondre amb un altre article («A Reply to Kenneth Tynan: The Playwright's Role» *The Observer*, 29-6-1958 p. 14) on defensava la seva obra amb diversos arguments, dels quals ens n'interessen de moment dos: *a*) el realisme «social» només descriu una de les moltes possibles realitats, però n'hi ha d'altres: «the authentic human community is extra-social —a wider, deeper society, that which is revealed by our common anxieties, our desires, our secret nostalgias»; ignorar-ho condemnava els autors elogiats per Tynan en «the new *auteurs du boulevard*, representatives of a left-wing conformism», i *b*) per descriure aquesta altra realitat calia buscar un altre llenguatge: «to find the non-conventional language of this anguish, perhaps by breaking down this "social" language which is nothing but clichés, empty formulas and slogans».

La polèmica va seguir més enllà de l'*Observer* i més enllà d'aquests dos autors, però per a la nostra anàlisi aquestes observacions d'Ionesco ens poden servir. Evidentment l'interès de Calders per les opinions d'Ionesco s'inscriuen en l'aparició en aquells anys del «realisme històric», que esdevindrà el «mot d'ordre» dels escriptors catalans, contra el qual s'oposarà Calders. És un episodi conegut i que ha estat prou analitzat, de vegades fins a la caricatura; Carme Gregori, que n'ha fet l'estat de la qüestió, recorda de tota manera que, d'una banda, «les reticències de Calders davant l'exigència de testimoniatge (…) són bastant anteriors a la irrupció del Realisme Històric» (Gregori i Soldevila 2006: 57) i que, de l'altra, «difícilment podem parlar d'anatema o de persecució orquestrada per part de la crítica del Realisme Històric contra l'obra de Pere Calders» (Gregori i Soldevila 2006: 72). En qualsevol cas, Calders veia, en Ionesco, no només una denúncia contra autors com Sartre o Brecht que, en aquell moment, encapçalaven el cànon de la literatura d'esquerres i que, per les circumstàncies històriques del moment, també acabarien configurant en els propers anys el cànon de la literatura catalana, sinó també una reivindicació d'una determinada poètica que desconcertava els corrents crítics més convencionals.

El temps passat entre 1957, quan va presentar *Ronda…* al premi Joanot Martorell, i 1966, quan finalment va publicar l'obra, són anys importants en què determinats

conceptes de la crítica literària (la relació autor / narrador i autor / lector, la ficció i el realisme, l'estatut del llenguatge literari…) es sotmeten a una profunda revisió (Pozuelo Yvancos 2009: 837 i ss.); la polèmica Tynen-Ionesco també pot entendre's en aquest context. Calders no podia saber gran cosa d'aquests canvis quan va presentar el seu llibre a concurs l'any 1957, perquè es van desplegar sobretot a partir dels anys 60. Una altra cosa és el coneixement, certament notable, de la tradició literària que Calders havia anat mostrant en la seva obra anterior i en què s'inseria la seva *Ronda…* Tot i que, segons Amanda Bath, l'anècdota provenia de l'enfonsament del *Titànic* (Bath 1987: 190), la novel·la s'insereix en una tradició amb les «convencions narratives del model», que M. Campillo ha enumerat:

> la proclivitat del tema del naufragi a la inserció del fabulós, la seva tendència didascàlica (…), la propensió a reconstruir les obres sobre «documents» (…), la presència recurrent de la figura de l'«heroi maleït» que arrossega tota la tripulació, o la del «vaixell fantasma». (Campillo 2003: 251)

No tinc constància que s'hagin trobat i analitzat variants entre el volum presentat el 1957 i el publicat el 1966, però costa d'acceptar que no hi fes canvis. Sobretot perquè el debat teòric sobre el realisme, que ja demostrava interessar-li l'any 1958 en la carta a Triadú, havia anat madurant fins arribar a la publicació, el mateix 1966, dels sis articles publicats a *Serra d'Or* entre juliol i desembre de 1966 sota el títol genèric d'*Exploració d'illes conegudes* (Calders 1995). Allà fa referències explícites a autors i corrents estètics: reivindica així (article II) la relació que Triadú havia establert, en la seva antologia de contistes (1950), entre l'obra de Calders i l'«humorisme» del grup de Sabadell; remarca (article IV) l'interès de la jove literatura americana per «la sàtira l'absurd i l'humor» i fa referència (també a IV) a la tot just publicada *Opera aperta* d'Umberto Eco i el seu interès per «la ironia i la sàtira».

Calders cita, a propòsit de la literatura nord-americana, un llibret de la popular col·lecció «Que sais-je» de Pierre Dommerques [*sic*, per Dommergues], en què es fa també referència a l'esmentat debat Ionesco-Sartre. El llibre d'Eco és de 1962; el de Dommergues, de 1965, i mentrestant, si la meva hipòtesi és correcta, Calders estava revisant la *Ronda…* per a la seva publicació el 1966: sembla evident, doncs, que estava buscant un fonament teòric per a la seva obra de creació.

Als anys 60 van aparèixer diversos corrents crítics que proposaven noves perspectives per al tractament de qüestions que venien discutint-se des de l'eclosió de les avantguardes als anys 20: els límits de la ficció, el paper de l'autor i la seva relació amb el lector, els procediments lingüístics i especialment els retòrics… Aquestes noves perspectives permetien analitzar aspectes de l'obra literària que fins aleshores havien estat negligits i que van resultar d'especial utilitat per entendre el que es proposaven

autors com Calders. L'anàlisi que fa José M. Pozuelo d'aquests canvis ens pot servir de guia. D'una banda, gràcies en part a la teoria dels actes de parla d'Austin (1962), canvià la percepció del que és la ficció:

> la capacidad de ser representación de actos de habla de otro, de actos de habla imaginarios, al modo de «imitación» de lenguaje, de cita, etc., supone un avance considerable porque establece una distinción clave para la ficción (…) el escritor no es un locutor que realice actos como tales, sino un mimetizador. (Pozuelo Yvancos 2009: 847)

De l'altra, la pragmàtica qüestionava l'anàlisi del text i del llenguatge literari proposada fins aleshores per l'estructuralisme i l'estilística:

> Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa. Y en esa modalidad ocupa lugar preeminente la ficcionalidad. (Pozuelo Yvancos 2009: 838)

A partir dels anys 70, Gerard Genette (especialment amb *Figures III* [1972]) sistematitzà els seus estudis sobre la narració, i establí entre d'altres les diegesis del narrador, o la distinció temps-mode-veu. La narratologia qüestionava la rellevància de l'autor dins de la narració, que també havia estat analitzada críticament des de l'àmbit de la filosofia, per exemple amb la *Leçon* de Foucault de 1969 (Foucault 1983).

Recordem, però, que els debats sobre l'autoria o el llenguatge literari tenien una llarga tradició que provenia del simbolisme i les avantguardes, i per tant no és estrany que Calders s'hi hagués interessat ja abans de 1958. Ja hem comentat com Calders corroborava la relació que Triadú havia establert entre aquest autor i el grup de Sabadell dels anys 20. Com ha mostrat J. M. Balaguer, el grup de Sabadell i també Calders van contribuir al debat sobre la crisi de l'autor des de la perspectiva de «les sortides no avantguardistes a partir del final de la Primera Guerra Mundial» (Balaguer 2003: 340) (vegeu també Gregori i Soldevila 2006: 54-55). En aquest sentit, les primeres novel·les de Calders «representen una progressió en els plantejaments dels problemes de la ficcionalització contemporània des de l'estadi dels debats dels 20-30 sobre la novel·la». Si Calders després de la Guerra Civil no s'interessà per recuperar aquelles primeres novel·les, és perquè «aquesta novel·la [*Ronda…*] com bona part de la seva narrativa breu, conté tot i més d'allò que s'ha anat formulant en les anteriors novel·les» (Balaguer 2003: 349).

Si Calders cita Robbe-Grillet i la polèmica de l'*Observer* a la seva carta de 1958 és, doncs, perquè estava interessat en aquestes qüestions, que la crítica contemporània estava discutint. Natalie Sarraute, per exemple, en diversos articles publicats poc després del final de la segona Guerra Mundial, i reunits sota el títol *L'ère du soupçon* (1956), tractava, entre altres coses, de la relació autor-personatge-lector:

> cette évolution actuelle du personnage de roman (…) témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage du roman mais, à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. (Sarraute 1956: 73)

Això era degut, entre altres coses, al fet que l'estudi de la psicologia del personatge no tenia ja gaire interès: «Le mot "psychologie" est un de ceux qu'aucun auteur aujourd'hui ne peut entendre prononcer à son sujet sans baisser les yeux et rougir» (Sarraute 1956: 99).

No sabem si, quan menciona Robbe-Grillet en la carta de 1958, Calders es refereix a novel·les com *Les gommes* (1953) o als articles sobre les noves formes de ficció publicats als anys 50 i reunits a *Pour un nouveau roman* (1963). Fins i tot abans de llegir els llibres de Sarraute o Robbe-Grillet, Calders podia conèixer-ne els articles originals publicats en revistes com *Les temps modernes*, que probablement eren més fàcils de trobar a Mèxic que a Espanya. Cal tenir en compte, a més, que un d'aquests articles de Robbe-Grillet (una traducció d'«Une voie pour un roman futur») estava inclòs en un llibre que Calders podria haver conegut també: *La hora del lector* (1957) de J. M. Castellet, que duia tres annexos amb articles que servien de suport a les seves tesis: a més de l'esmentat de Robbe-Grillet, un article de Sartre (un fragment de *Qu'est-ce que la littérature*) i un de Claude-Edmonde Magny sobre novel·la americana (Faulkner, Hammett…). Castellet hi tractava la crisi de l'autor: «desde hace muchos años predominan en la novela los relatos en primera persona, el monólogo interior y las narraciones objetivas (…). / El autor ha ido autoeliminándose, progresivamente, de sus narraciones» (Castellet 2001: 19); però el títol del llibre refereix especialment a les noves relacions autor-lector.

> Se trata pues, de considerar que no hay obra de arte literaria acabada sin que haya existido antes la recepción de la obra por el lector. (…) Así, pues, el arte literario ya no será sólo un simple acto creador del escritor, sino ante todo una doble operación que se realizará según el siguiente esquema: el escritor crea para el lector una obra que éste acepta como una propia tarea a realizar. (Castellet 2001: 42)

Hem vist que Calders cita a *Exploracions…* el llibre d'Umberto Eco *Opera aperta* (1962), on inevitablement havia de trobar un suport al que ell ja havia avançat amb la seva obra de creació; tal com el mateix Umberto Eco explicava molt més tard: «[*Opera aperta*] écrit entre 1958 et 1962 (…) plaçait à la base même du fonctionnement de l'œuvre d'art le rapport qui la lie à son récepteur - interprète — rapport que l'œuvre instaure *autoritairement*, mais en même temps comme un rapport *libre et imprévisible*» (Eco 1987: 10). En aquest mateix escrit de 1987, Eco titulava un dels seus capítols «L'heure du lecteur», i reconeixia així el seu deute amb Castellet:

> Qu'on me permette de faire mien le titre d'un essai de J. M. Castellet paru voilà déjà plus de trente ans. (…) Tandis que du temps du structuralisme régnant, on privilégiait l'analyse du texte (…) par la suite on s'est au contraire orienté vers une problématique pragmatique de la littérature. À partir de 1960, se sont ainsi multipliés les théories concernant le couple Lecteur - Auteur. (Eco 1987: 5-6)

Veiem, doncs, l'aparició de diverses qüestions teòriques que són recurrents en els escrits de Calders i en els autors que ell cita, especialment: *a*) la representació problemàtica de la realitat a través de la sàtira, la paròdia, l'absurd…; *b*) la presència de l'autor en l'obra; *c*) el llenguatge literari que ha de fonamentar les noves propostes narratives.

3. RECEPCIÓ DE LA *RONDA…*

Calders va posar en pràctica aquestes qüestions amb la *Ronda…* Però les va presentar en un moment en què, d'una banda, les circumstàncies històriques per les quals passava la literatura catalana enfocaven l'atenció dels lectors i de la majoria dels crítics cap a un altre costat; i de l'altra, les eines teòriques per analitzar aquestes pràctiques només es començaven a formular, mentre que els esquemes teòrics que usaven la majoria dels crítics (anàlisi estructural del text, estudi de la intenció de l'autor, capacitat d'incidir en les lluites socials del moment…) no eren prou útils per entendre el que Calders plantejava. Això explica que Joan Sales (si és que ell n'era el responsable) acusés d'«irreal» la *Ronda…*, i que Triadú, per defensar-la, considerés que *Ronda…* és «obra consumada (…) de l'humorisme català» (Triadú 2009: 202), o que definís el que ara denominaríem les metalepsis d'autor com «un art insòlit de retrobament».

La recepció crítica de Calders va tardar a veure com molts dels problemes formals de la seva poètica es podien explicar millor gràcies a aquests nous enfocaments teòrics. El 1991, V. Simbor va aplicar-los a l'anàlisi més exhaustiva feta fins ara dels mecanismes narratius de la *Ronda…* Simbor, seguint el Genette de *Seuils* (1987), analitzava els «4 elements paratextuals de Calders més importants: els prefacis, el postfaci, els epígrafs i les notes» (Simbor i Roig 1991: 247), i destacava com Calders, a través d'aquests paratextos, «ha preparat un joc en què el lector no té més remei que participar». Posteriorment, Aulet va observar com Calders sap «posar en dubte els constituents del gènere i els seus límits» (Aulet 1997: 76); segons J. Melcion, la *Ronda…* permet «posar en evidència els mecanismes que permeten l'acte mateix de narrar, és a dir, fan que la trama ocupi el primer pla en el discurs narratiu i que s'imposi de manera aclaparadora a la fàbula» (Melcion 2003: 56). C. Gregori (Gregori i Soldevila 2006) va saber

superar les inconcretes divagacions sobre l'«humor caldersià» i analitzar l'explotació de la paròdia, i l'ús de la ironia en el discurs paròdic (vegeu també la ressenya de M. Corretger [Corretger Sáez 2008]).

Un parell d'observacions sobre l'anàlisi de Simbor. La primera fa referència als epígrafs dels capítols II a VIII: són «al·lògrafs», és a dir, citacions d'altres autors, excepte el del capítol IV que és una «salutació autògrafa de l'autor» (més endavant el comentarem). La importància de l'epígraf no és tant el seu contingut com l'«efecte-epígraf», perquè «l'epígraf és també un senyal (un indici) de cultura —una contrasenya— com recorda Genette [*Seuils*, p. 149] d'intel·lectualitat» (Simbor i Roig 1991: 249). Així, en citar Cristòfol Colom o Lope de Vega, l'autor parodiaria les pretensions d'alguns novel·listes; la citació a Lope de Vega pot voler remetre al seu rival, Cervantes, autor del referent clàssic dels paratextos paròdics: les dedicatòries inicials al *Quijote*; però en general els epígrafs són inquietants perquè no sempre citen textos d'autoritat evident (existeix el Còdex Ximalpopoca esmentat a l'epígraf del capítol V?) i en qualsevol cas resulten difícils de relacionar amb el text. No ha d'estranyar que, contemporàniament (o poc després), Calders usés també epígrafs al·lògrafs per a l'*Exploració…*, la funció dels quals no sempre és evident. Els autors són coneguts i les citacions fàcilment recuperables (p. e., la citació de Joyce (article IV) prové de l'episodi «Nestor» d'*Ulysses*) però acaben en l'article VI, amb l'oblidat poeta i novel·lista rus Dmitri Merejkowsky (la transcripció actual prefereix Merezhkovsky); en tot cas tenen una relació molt obliqua amb el que es diu en l'article i alhora tenen força sentit en l'obra de Calders, com per exemple, la citació de (o atribuïda a) Merezhkowsky respecte a les catàstrofes.

4. LES VEUS NARRATIVES

La segona observació fa referència a l'anàlisi de les veus narratives. Segons Simbor, el protagonista, Oleguer Sureda, és un «narrador extradiegètic homodiegètic, és a dir, un narrador protagonista o autodiegètic». Ara bé, la presència del que Simbor en diu l'«editor» (és a dir, la veu narrativa en primera persona del capítol 0) és «aclaparadora» de manera que «el duet [autor / narrador] és substituït per un trio: l'autor, l'editor (explícitament identificat amb l'autor, Pere Calders) i el narrador (Oleguer Sureda)» (Simbor i Roig 1991: 251-252). Al meu entendre, l'anàlisi milloraria si s'usés el model polifònic utilitzat per Ducrot amb la distinció entre *a*) subjecte parlant / autor; *b*) locutor / narrador i *c*) enunciador / personatge (Ducrot 1984: 207). Com recorda Pozuelo: «el escritor no es un locutor que realice actos como tales, sino un mimetizador» (Pozuelo Yvancos 2009: 847); Pere Calders, doncs, és és un autor

que emet un discurs en forma de novel·la, on un locutor (identificable amb la veu narrativa en primera persona del capítol 0, i responsable també de tots els paratextos) es fa responsable d'un relat on un personatge (Oleguer Sureda) narra una història en què una sèrie d'individus (alguns o tots els personatges) emeten un enunciats; hi ha, doncs, tants locutors com contes i novel·les publica Calders (segueixo aquí Quintana Trias 2015). Es poden comptar fins a tres responsables d'un discurs, i per tant «autors»: el qui escriu el diari (el narrador autodiegètic Oleguer Sureda), el locutor (l'innominat personatge que s'encarrega de l'edició) i, evidentment, Pere Calders, però deixem el nom d'autor només per a aquest darrer.

Això obligaria a matisar el comentari de Simbor segons el qual «no val a oblidar que l'autor insisteix en tot moment, com ja hem comentat, en l'afinitat essencial de caràcter de narrador i editor, tot contribuint a l'assumpció de tots dos pel lector com un ens gairebé únic» (Simbor i Roig 1991: 251). Certament, si busquem les aparicions d'aquest insistent «autor», les trobarem en els paratextos, amb fórmules com «l'autor de l'adaptació, o sigui jo» (dins «Comentaris al marge del capítol III» [119]) o la nota del capítol IV («l'autor subscriu enterament aquest paràgraf» [137]); l'epígraf d'aquest mateix capítol IV també fa referència a un autor, però el procediment és diferent, com veurem més endavant. Aquell «autor» i especialment el «jo», refereixen a una mateixa veu que no pot ser Pere Calders, sinó el locutor, autopresentat com a editor i responsable del text, i diferenciat del narrador, Oleguer Sureda. L'avantatge que té aquest enfocament és que permet mantenir el discurs de la ficció dins dels seus límits i, alhora, fer patents les seves transgressions. De la banda del real, hi ha l'autor Pere Calders; de l'altra banda, hi ha la ficció, que es desenvolupa com un mecanisme de nines russes: un locutor evoca un narrador que evoca uns personatges, etc. Evidentment, Calders contribueix a fer confuses aquestes distincions amb la seva insistència en la paraula «autor» i especialment en usar la dixi del pronom personal de primera persona, aquest «jo» que té una referència tan clara en l'intercanvi oral, i tan inaprehensible pot arribar a ser en el text escrit de ficció.

El diàleg inicial de l'addenda al capítol II, disposat tipogràficament com un epígraf, acaba amb un aclariment: «Conversa entre Arinsal i el qui signa, datada a bord». Segons Simbor, Calders afegeix aquest aclariment «no sé si com un error o, potser, com un senyal més». Efectivament, la referència d'«el qui signa» és enigmàtica (fins i tot deixant de banda les observacions de Derrida sobre la presència / absència que significa una signatura): si refereix al locutor, a qui hem atribuït l'autoria dels paratextos, aleshores aquest locutor es troba a bord del vaixell quan parla amb Arinsal, cosa que faria impossible la seva posterior feina d'editor perquè s'hauria d'haver ofegat al final, etc. Però si «el qui signa» fa referència a Oleguer Sureda, aleshores ens troba-

ríem amb una incursió del narrador dels textos en els paratextos escrits pel locutor. Aquesta incursió és absurda, evidentment, però en un altre epígraf hi ha hagut una incursió igualment absurda: és el del capítol IV, firmat per P. C., que són les inicials de Pere Calders. Això ens pot induir a pensar que és un epígraf «autògraf», l'únic, perquè els altres són al·lògrafs. Ara bé: autògraf de quin autor? D'«el qui signa» o de Pere Calders? Com que l'epígraf no es troba en un paratext, no sembla que el responsable pugui ser el locutor. Com que està firmat P. C., i com que el text de l'epígraf esmenta «l'autor», la referència sembla inequívoca: es tractaria del que Genette ha anomenat una metalepsi, és a dir, la irrupció de l'autor dins del text (Genette 2004). Per això m'inclino per la hipòtesi que, si l'epígraf del capítol IV és una metalepsi d'autor, el pseudoepígraf de l'addenda al capítol II, és a dir, la irrupció d'Oleguer Sureda, seria una «metalepsi de narrador» en el text del locutor. Per tant, no és un error sinó, com suggereix Simbor, «un senyal»; també és veritat que, com a procediment, és una mica rebuscat, i sospito que totes aquestes complicacions no van engrescar el jurat, que imagino estupefacte, del premi Joanot Martorell.

5. LA FICCIÓ

Evidentment, cal preguntar-nos quina utilitat té tot això. Pot ajudar-nos un comentari de Genette sobre les metalepsis:

> Cette manière de «dénuder le procédé», comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable ad libitum de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel (Genette 2004: 23)

I aquest em sembla que és el punt fonamental: posar en qüestió els límits de la ficció i la clàssica «suspension of disbelief» que és a la base del «contrat fictionnel». Aquesta és una preocupació recurrent dels escriptors del segle XX; tot i que el debat arriba tard a Catalunya, no deixa de manifestar-se en diversos autors. Hem citat el grup de Sabadell i els seus epígons, i podríem citar també autors més lligats a l'avantguarda, com Foix; és el cas de *L'estrella d'en Perris* (1963), un llibre publicat quan Calders està preparant (segons la meva hipòtesi) la *Ronda…* per a la seva publicació. A *L'estrella…* Foix juga també amb els paratextos i els límits entre autor —locutor— narrador, com ja he intentat explicar en un altre lloc (Quintana Trias 2015).

Un altre procediment per qüestionar el concepte de ficció apareix a l'hora d'emmarcar el text en els gèneres tradicionals, i això és especialment eficaç en el cas dels diaris personals. Foix posa sota el títol «Diari 1918» (per tant, un text de no-ficció) un

seguit de narracions que difícilment podem considerar de no-ficció; també la *Ronda…*, recorda Simbor, és un diari, però (com en el cas de Foix) no es respecta el «pacte referencial» (la identitat autor, narrador i personatge, segons el va definir Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1975). Això, i el fet que la citació inicial de la *Ronda…* parli d'«aquesta novel·la», inclinaria el lector cap al «pacte novel·lístic», però els paratextos i les repetides promeses de fidelitat als fets tornen a prometre l'autenticitat davant el desconcertat lector (Simbor i Roig 1991: 252). De fet, el joc amb els gèneres va més enllà, amb la inserció d'un reportatge periodístic (escolis al capítol I), un diàleg teatralitzat (capítol II), etc.; procediments que Calders podia trobar, per exemple, en l'avantguarda dels anys 20, com l'*Ulysses* que citava a *Exploracions…*

Des d'aquesta perspectiva, podem entendre que el debat sobre el «realisme» en l'obra de Calders, que tant preocupava els seus crítics als anys 60, emmascara de fet un debat més general al voltant de la crisi de la ficció. Però era inevitable que fos així, perquè les incursions de Calders en el món del fantàstic i dels somni empenyien els seus crítics a considerar que hi havia en ell una incapacitat per copsar la realitat, o un propòsit d'allunyar-se'n. Carme Gregori ja va advertir que «entendre aquesta reivindicació del somni com l'exigència d'una fantasia antirealista (…) respon (…) a una visió ingènua de l'univers caldersià» (Gregori i Soldevila 2006: 46).

Cal tenir en compte, doncs, que la distinció entre literatura fantàstica i literatura realista és al capdavall menor, davant d'una altra: la que separa la ficció de la no-ficció. És la ficció, i no el fantàstic o el somni, allò que caracteritza la novel·la: «Nos hemos acostumbrado tanto a leer realistamente la ficción realista que nos cuesta mucho categorizarla en lo que es en términos de su lógica: una ficción tan irreal como la que propone viajes fantásticos a otras galaxias» (Pozuelo Yvancos 2009: 841). Tan irreal és la ficció d'Ionesco i la de la *Ronda…* com la de Brecht i la de les obres que van postergar Calders en el concurs literari de 1957: la denúncia de Sales perd, doncs, sentit.

Podem llegir, en aquest sentit, *Ronda…* com una obra que presenta una realitat no relacionada amb el fantàstic ni amb el somni i alhora conscient de la irrealitat del món representat, que de fet no és més que un altre «món possible»:

> podemos considerar que cualquier texto literario y/o narrativo construye semióticamente, en tanto que texto imaginario, un *mundo posible*, de carácter ficcional, más o menos próximo al mundo de la realidad física y objetiva, si bien, siempre alternativo y ontológicamente distinto, ya que su existencia solo es posible en el marco textual. (Álamo Felices 2014: 28)

Aquests «mons possibles» poden ser de diversos tipus que «se diferenciarían ora por la mímesis, ora por la transgresión de las reglas del mundo real y objetivo» (Álamo Felices 2014: 30). Podríem distingir, en Calders, obres que se situen en diversos llocs d'aquest arc; tot i que la crítica s'ha centrat sobretot en les que se situen dins de la

«transgressió», també ha donat importància a aquelles que se situen dins l'àmbit de la «mimesi», com són les d'ambient mexicà, i que respecten o s'apropen a les «instrucciones de la realidad efectiva» (Álamo Felices 2014: 29).

La *Ronda…* però, resulta més difícil de situar en aquest arc que va de la mimesi a la transgressió; per als seus contemporanis, en tot cas, el realisme de Calders no era creïble perquè consideraven que el «realisme» encara era possible en l'àmbit de la ficció, i exigien a l'autor que els invités a la «suspension of disbelief». Calders, en canvi, feia seva la reclamació d'Ionesco, una mica ingènua, en el sentit que hi havia «altres» realitats que la que proposava el Realisme Històric, però amb la seva obra plantejava un problema molt més profund: la impossibilitat del realisme en la ficció en els termes amb què s'havia plantejat fins aleshores.

6. EL «PANORÀMIC» COM A MÓN POSSIBLE

Bruner ha observat com els novel·listes moderns (Melville, Joyce) creen mons compostos totalment amb les realitats psíquiques dels protagonistes (Bruner 1988: 26); podríem considerar, doncs, que els personatges (inclòs el narrador) i el locutor de la *Ronda…* deixen entreveure, a través dels seus enunciats, una realitat psíquica que es reflex d'un món possible que el lector ha d'anar reconstruint pel seu compte.

Per tal que el lector dugui a terme aquest desplaçament de la seva realitat viscuda a la realitat de ficció creada pel novel·lista, Calders usa diversos mecanismes a través dels quals adverteix el lector que les convencions que han regit tradicionalment el «pacte de ficció» en la narrativa realista no serveixen. N'hem vist alguns com la difícil fixació de l'«autor», que es fa patent quan s'esborren els límits entre les veus narratives, o la indefinició del gènere.

L'autor crea, dins de la ficció, una nova realitat que és alhora «mimesi» i irreal, perquè no es correspon amb cap realitat reconeixible. Aquest és potser l'element que distancia les narracions de tema mexicà de la *Ronda…*. En la teoria dels mons possibles, que abans hem esmentat, l'autor pot tenir interès a establir una relació del món de ficció amb el món real, especialment a través dels noms propis (topònims, noms de persona…) però la ficció continua establint les seves normes:

> Se acepta la incomunicabilidad de ese mundo posible con el verdadero (real) en el sentido que los objetos, ciudades, personas que lo habitan, aunque tengan el mismo nombre no son los mismos que los actuales-reales. El Napoleón de Tolstoi y el Londres de Dickens no son idénticos a los históricos, empíricos. Al mismo tiempo, los posibles no verdaderos y las entidades ficcionales son ontológicamente homogéneas. El Napoleón de Tolstoi no es menos

> ficcional que su Pierre Bezuchov y el Londres de Dickens no es más verdadero que el «país de las maravillas» de Carroll. (Pozuelo Yvancos 2009: 889)

Si tenim un Londres de Dickens, podem parlar també, per exemple, d'un Mèxic de Calders: així, el primer paràgraf de *L'ombra de l'atzavara* (1964) esmenta «l'avinguda Juárez» i «la calçada davant el Palau de Belles Arts», que es corresponen amb uns topònims de Ciudad de México. Però de manera cada cop més generalitzada en la seva obra, Calders acaba proposant un món de ficció amb la seva pròpia toponímia i la seva pròpia història, renunciant així a la falsa realitat de la novel·la realista. Això és evident a *Cròniques de la veritat oculta* (1955) on els primers paràgrafs dels contes solen emmarcar l'acció en un món que no acaba de tenir relació amb el món del lector. Alhora, diversos procediments gramaticals sobreentenen que aquest món, paradoxalment, és conegut del lector. Per exemple, a través de l'article definit, com els que apareixen a les primeres línies d'«El principi de la saviesa»:

> Aquell any de la guerra central vaig fer-me ric. Especulant amb coses tan innòcues com el suro i el cartó, fent números i posant-hi els cinc sentits, vaig trobar-me amo de mig milió de la moneda més alta.

Doncs bé, a propòsit de l'article determinat (o definit) J. M. Brucart observa:

> La determinació és un procediment que consisteix a fixar la referència dels SNs mitjançant la seva identificació contextual. (…) Només poden ser determinats aquells SNs el referent dels quals sigui identificable per a l'oient. (Brucart 2008: 7.2.1.1.)

Amb sintagmes nominals com «suro / carbó / cinc sentits», això funciona perfectament, perquè el lector pot identificar el seu referent sense dificultat; alhora, però, el lector es veu obligat a considerar que el procediment també funciona amb sintagmes com «any / guerra central / moneda més alta», tot i que cap lector pugui determinar a quina guerra o a quina moneda es refereix el narrador.

El mecanisme que permet al lector entrar en aquest joc és un procediment que la pragmàtica designa sota el nom genèric d'«inferències», allò que «diem sense dir». Dins d'aquestes incloem les pressuposicions pragmàtiques, que són «something like the background beliefs of the speaker; propositions whose truth he takes for granted, or seems to take for granted, in making his statement» (Stalnaker 1998: 17); aquestes creences constitueixen un conjunt homogeni de coneixements compartit: «The presuppositions coincide with the shared beliefs, or the presumed common knowledge» (Stalnaker 1998: 20). Però allò que dóna sentit a un enunciat (i per tant, a una narració) és, entre altres coses, l'adequació del text a aquest «common knowledge» compartit entre els interlocutors (Cervoni 1987) (i en el nostre cas, entre narrador i lector).

Per tant, les primeres frases d'«El principi de la saviesa» només tenen sentit si el lector comparteix amb el narrador una «shared belief» que inclou saber que són el carbó i el suro. Però aquest lector, des del moment que accepta el sintagma «aquell any de la guerra central», no té més remei que acceptar que dins d'aquella «shared belief» hi ha inclosa una «guerra central» que va passar en un any que ell també coneix. L'autor força el lector a una col·laboració que transforma la «suspension of disbelief» en un procediment molt més actiu: és efectivament «l'hora del lector».

Amb la *Ronda…* Calders aplica aquest procediment de tal manera que el narrador sobreentén que, si bé els episodis són desconeguts per als lectors (per exemple, que el *Panoràmic* naufragarà), en canvi s'esdevenen en un món que els és perfectament conegut. Ara bé, el cas és que ni els llocs, ni els esdeveniments històrics, ni tan sols els objectes quotidians que envolten els personatges no sempre tenen una referència possible amb la realitat coneguda pel lector, el qual es veu obligat a reconstruir un «món possible» en què puguin ser inclosos.

7. TOPÒNIMS I TERMINOLOGIA

Això es fa evident en l'ús dels topònims. En els contes de *Cròniques…*, el procediment pel qual els llocs perden una referència precisa per al lector pot ser gradual: a «Un crim» s'esmenta Reus, de referència ineludible, però també un Teatre Principal que ni Calders ni els seus lectors podien conèixer: alternen, doncs, un topònim referenciable i un de no referenciable. En altres contes, els topònims refereixen sovint a llocs sense determinació possible però amb noms versemblants: el Parc («Coses de la Providència»); la Plaça Blava («El Teatre Caramar»); un procediment semblant al que usa el seu contemporani Robbe-Grillet a *Les gommes* (1953) on l'acció se situa en una «ville» sense nom amb una «rue des Arpenteurs», un «café des Alliés» o un «Boulevard Circulaire».

A les pàgines inicials de la *Ronda…* els topònims amb referents coneguts, com el Pic-du-Midi (24) o el Piemont (29), alternen amb d'altres sense referència: les illes Mestresses (21) o Momotambaro (38). Els segons refereixen a episodis relacionats amb la travessia; els primers, a episodis anteriors. El món de la ficció, doncs, és irreal però, en el cas de la *Ronda…*, no necessàriament es relaciona amb el fantàstic, perquè els seus personatges procedeixen d'un món al·ludit amb noms de llocs que tenen la seva correspondència amb el món real.

El narrador situa l'acció en un món en què el lector potser no sap què és un «cofferdam» (135), i per això transcriu la paraula en cursiva; o una «múndia», i per això

necessita explicar-ho a l'«Addenda al capítol II». Però en canvi no veu necessari explicar que és un «oficleide» (76), perquè és un nom més en una llista d'instruments musicals: el cotext, per cohiponímia, l'incorpora en el conjunt dels instruments musicals del món possible que s'està construint el lector; quan reaparegui més endavant («el de l'oficleide» (112)), el lector l'identificarà sense problemes gràcies a l'article definit, tot i que enlloc se'ns diu quina mena de so fa ni quina forma té. Amb un procediment semblant, quan el narrador ens aclareix que el problema de la navegació es troba en «la rosca capitana de la biela central» (25) designa aquests objectes amb articles definits: la pressuposició pragmàtica és que el lector ja sap que hi ha «rosques capitanes» i «bieles centrals». Com observa C. Gregori, a propòsit del conte «Demà a les tres de la matinada», «les descripcions dels aparells i dels instruments tècnics usen una terminologia vaga o clarament pseudocientífica» (Gregori i Soldevila 2006: 214). Certament hi ha darrere d'aquests referències tècniques un discurs ideològic (Gregori i Soldevila 2006: 32), però hi ha sobretot la voluntat de bastir un món coherent i alternatiu.

En aquest món, els personatges refereixen, a través de la intertextualitat, a coneixements que el lector pot compartir, com per exemple el títol del capítol IV «Fer l'anada del corb», una al·lusió a l'episodi del *Gènesi* (8:7). Altres intertextualitats són més dubtoses: «I venia la por a les solituds irremeiables i les preguntes sense resposta, la temença que uns ulls, per massa grans, no ens podrien veure» (175) ¿és una al·lusió al vers de Maragall «obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans» del «Cant espiritual»? D'altres són decididament impossibles de referenciar, si el lector no fa l'esforç d'imaginar que formen part del «món possible» que està construint; és el cas de composicions musicals com la *Dansa dels follets*, de Stormholm (125) o la sardana d'en Bou (170).

Alguns episodis són fàcilment referenciables per al lector, i alhora són part de la ficció, i per tant irreals, perquè estan distorsionats mitjançant el recurs de la paròdia, que C. Gregori ha descrit amb precisió (Gregori i Soldevila 2006: 243 i ss.). En l'enfrontament entre «les dues potències» (161) que pretenen salvar el *Panoràmic*, podem trobar referències a la Guerra Freda, un episodi que probablement era més fàcil de seguir a Mèxic que no pas a Espanya, i que va generar una retòrica agressiva que Calders parodia, de manera que aquesta rivalitat s'acaba reduint a competir per qui té més parcs d'atraccions, amb tota mena de «comparacions numèriques» (162). Discrepo així d'Amanda Bath, per a qui «l'acusació de Calders sobre l'actitud adoptada pel món exterior envers el vaixell assetjat es pot reinterpretar fàcilment com una crítica de l'actitud d'Europa envers l'Espanya republicana de 1936 a 1939» (Bath 1987: 198); en qualsevol cas, Aulet ja va advertir que «la intenció fonamental de l'obra no és fer una al·legoria» (Aulet 1997: 84).

8. CLIXÉS LINGÜÍSTICS

Hem vist com Calders s'interessa per la denúncia feta per Ionesco del llenguatge convencional de la narrativa realista. Joan Melcion ha remarcat que la literatura de Calders «es va despullant, davant els ulls del lector, de tot allò que és convenció, tòpic i arbitrarietat» (Melcion 2003: 60). C. Gregori ha identificat diversos usos lingüístics que donen suport als procediments irònics i paròdics, com per exemple els «desajustaments entre les expressions utilitzades i les situacions» o la «manca de cooperació conversacional», i remarca el cas concret de les frases fetes: «estrafer i capgirar frases fetes és una de les marques de fàbrica més característiques de l'escriptura caldersiana» (Gregori i Soldevila 2006: 251, 263 i 266).

Podem, doncs, emmarcar aquests procediments en la necessitat de trobar un llenguatge nou per a aquest món de ficció que sigui, alhora, característic de l'única realitat que comparteixen les veus narratives i el lector: la llengua. Les frases fetes són una «forma lingüística estereotipada» (Espinal 2004: 10); són, doncs, formes màximament convencionals i alhora màximament genuïnes de la llengua; Calders les transforma en construccions noves, que mantenen el seu caràcter genuí i alhora superen l'estereotip: «fer Pasqua abans de Rams» esdevé «vaig arribar al matrimoni en virtut d'aquella popular al·lusió a la Pasqua» (100). Aquesta transformació es fa també sobre altres formes lexicalitzades, com els eslògans o les instruccions: «les dones i els nens primer» esdevé «la coneguda prova que podríem anomenar "les dones primer"» (143). Aquesta insistència a esquivar el clixé el du a llargues perífrasis: un suïcida frustrat esdevé algú que acaba «demostrant la precarietat de les seves ganes de morir» (67), i el narrador, ofuscat per la gelosia, ens diu que «corria sense veure res, o almenys sense veure altra cosa que el núvol vermell al qual s'atribueix en casos així la visió parcial i la disminució de l'enteniment» (91).

Aquí funciona també un procediment que el formalisme rus havia descrit: l'«estranyament» (Sternberg 2006) pel qual es des-familiaritza el lector amb una paraula o una expressió, cosa que altera la referència rutinària que el lector estableix entre aquesta paraula o expressió amb el concepte o la cosa a què refereixen. Això du de vegades l'autor a construir metàfores forçades (unes «espelmes» [162] esdevenen «el símbol dels anys» [163]) o a aclariments sobre les accepcions de les paraules: «(…) desaparegué. Però no pas en un sentit figurat i provisori sinó que desaparegué per sempre. No el vam veure mai més» (210).

9. CONCLUSIÓ

Amb *Ronda…*, Calders va defugir una tradició vuitcentista de novel·la realista, encara vigent als anys 60, especialment per al públic lector català, però qüestionada per autors i corrents crítics en cultures literàries properes, més dinàmiques i menys aïllades que la catalana. Això ho va fer a través de diversos procediments, dels quals hem destacat tres: *a*) la representació problemàtica de la realitat; *b*) el qüestionament de la dualitat autor-narrador; *c*) la recerca d'un llenguatge literari que posi en evidència els mecanismes de la ficció. Calders va aconseguir així posar en evidència idees fixades sobre la intenció de l'autor o la ficció narrativa que eren també discutides per la crítica contemporània, però el públic natural de Calders no acabà d'acceptar el desafiament que li suposava aquesta obra.

Lluís Quintana Trias
Universitat Autònoma de Barcelona
lluis.quintana@uab.cat
ORCID 0000-0002-2342-7686

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Álamo Felices, F. (2014) «El concepto de ficcionalidad. Teoría y representaciones textuales», *Revista de Literatura*, lxxvi (151), pp. 17-37.

Aulet, Jaume (1997) «Pere Calders i la seva faceta de novel·lista (A propòsit de *La glòria del doctor Larén* i *Ronda naval sota la boira*)», dins Rosa Cabré (ed.), *Pere Calders o la passió de contar. Col·loqui sobre Pere Calders, 1991*, Barcelona/Vic, Departament de Filologia Catalana, Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona / Eumo, pp. 67-84.

Balaguer, J. M. (2003) «Calders i l'autor déu», dins C. Puig Molist (ed.), *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 335-350.

Bath, A. (1987) *Pere Calders. Ideari i ficció*, Barcelona, Edicions 62.

Brucart, J. M. (2008) «Els determinants», dins J. Solà & G. Rigau (eds.), *Gramàtica del català contemporani*, Barcelona, Empúries, § 7.2.1.1.

Bruner, J. (1988) *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Barcelona, Gedisa.

Calders, P. (1992) *Obres completes V. Ronda naval sota la boira. L'honor a la deriva. Fumar o no fumar. Antaviana*, Barcelona, Edicions 62.

— (1995) «Exploració d'illes conegudes», dins J. Castellanos & J. Melcion (eds.), *Entre la ratlla i el desig. Antologia de textos*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 125-149.

— (2009) *Estimat amic. Cartes. Textos. Pere Calders, Joan Triadú; a cura de Susanna Àlvarez i Montserrat Bacardí*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Campillo, M. (2003) «Els mecanismes narratius de la catàstrofe», dins C. Puig Molist (ed.), *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 233-254.

Castellet, J. M. (2001) *La hora del lector*, Barcelona, Península.

Cervoni, J. (1987) *L'énontiation*, París, PUB.

Corretger Sáez, M. (2008) «Gregori, Carme (2006): Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 291 p. (Textos i estudis de cultura catalana, 111)», *Estudis Romànics*, 30, pp. 497-501.

Ducrot, O. (1984) *Le dire et le dit*, París, Minuit.

Eco, U. (1987) «Notes sur la sémiotique de la réception», *Actes Sémiotiques - Documents IX*, 81, pp. 5-27.

Espinal, M. T. (2004) *Diccionari de sinònims de frases fetes*, Bellaterra/Barcelona/València, Universitat Autònoma de Barcelona / Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitat de València.

Foucault, M. (1983) «Què és un autor», *Els Marges*, 27, 28 i 29, pp. 205-220.

Genette, G. (2004) *Métalepse. De la figure à la fiction*, París, Seuil.

Gregori i Soldevila, C. (2006) *Pere Calders. Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Melcion, J. (2003) «Èxodes, viatges, desvaris i naufragis», dins C. Puig Molist (ed.), *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 43-66.

Ollé, M. (2003) «La recepció de l'obra de Pere Calders: línies de fuga», dins C. Puig Molist (ed.), *Pere Calders i el seu temps*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 97-108.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2009) «La ficción», dins M. A. Garrido Gallardo (ed.), *El lenguaje literario: vocabulario crítico*, Madrid, Síntesis. pp. 797-928.

Quintana Trias, L. (2015) «Gènere i persona a *L'estrella d'en Perris* (1963) de J. V. Foix», *Romanische Forschungen*, 127 (3), pp. 349-363.

Sarraute, N. (1956) *L'Ére du soupçon. Essais sur le roman*, París, Gallimard.

Simbor i Roig, V. (1991) «*Ronda naval sota la boira*: el pacte del somni», dins Á. López García & E. Rodríguez Cuadros (eds.), *Miscel·lània homenatge Enrique García Díez*, València, Universitat de València / Generalitat Valenciana, pp. 245-252.

Stalnaker, R. C. (1998) *Pragmatics : critical concepts / Vol. 4, Presupposition, implicature and indirect speech acts*, Londres / Nova York, Routledge.

Sternberg, M. (2006) «Telling in Time (iii): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History», *Poetics Today*, Spring (27: 1), pp. 125-235.

Triadú, J. (2009) «La novel·la del més pur Calders», *Estimat amic. Cartes. Textos. Pere Calders, Joan Triadú; a cura de Susanna Àlvarez i Montserrat Bacardí*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 201-204.