

## 2. LA FRONTERA COMO MODALIDAD NARRATIVA: HIBRIDISMO Y NEOFANTÁSTICO

### El llindar neofantàstic en l'obra narrativa de Joan Barceló i Cullerés

### The Neofantastic Threshold in Narrative Works by Joan Barceló i Cullerés

Andratx Badia-Escolà

Universidade de Santiago de Compostela / Universitat de Lleida

andratx.badia@usc.es

#### Abstract

The fantastic is one of the elements in the narrative poetics of Joan Barceló, a seminal Catalan writer of the 70s. The purpose of this article is to analyse the fantastic from a theoretical perspective, including its specific uses in Barceló's stories and novels, how it works and why. Thus, the paper draws on the concept of the neofantastic to reveal a literary space of aesthetic and ideological transgression that moves among three thresholds: the magical or fairy, the unusual and the absurd or nonsense.

**Keywords:** Joan Barceló, Catalan fantastic literature, the neofantastic, Catalan narrative of the 70's, Catalan children's books, Catalan young adult literature

Joan Barceló i Cullerés (Menàrguens, la Noguera, 1955 – Barcelona, 1980) es dona a conèixer com a escriptor el 1975, quan obté el premi Consol Colell del Casal Català de Suïssa amb el poemari *Immortal mort que et mors* (1983). El mateix any s'autoedita la primera publicació, *Obres completes. Volum XXVIIIè*, com a resposta irònica i subversiva a operacions culturals com l'obra completa de Josep Pla, el volum 28è de la qual acabava de sortir. Un fet que no ha d'estranyar-nos si tenim en compte que, des que s'instal·la a Barcelona el 1973, es mourà en els ambients i cer-

cles contraculturals. Així, el 1977 decideix professionalitzar-se com a escriptor en català, però la seua mort prematura ens deixa un món creatiu obert, que demostra el potencial perdut per a les lletres catalanes, i un projecte literari inacabat. Feta aquesta brevíssima notícia biogràfica –ampliable a Acebrón i Casals (2000) i Badia (2011)–, necessària per contextualitzar autor i obra en la literatura catalana dels 70, centraré aquest article en el funcionament de l’element fantàstic, quins usos té i de quina manera es materialitza com un dels cinc elements constitutius de la poètica narrativa barceloniana, juntament amb el folklore, l’autoreferencialitat, l’experimentació i el discurs ideològic (v. Badia, 2010).

Partint del concepte de *neofantàstic*, amb què Jaime Alazraki batejà l’ús del fantàstic en escriptors com Kafka, Borges o Cortázar atès que no seguien el cànon tradicional del gènere (fer por), sinó que indagaven el mecanisme per desemmascarar l’altra cara de la realitat, l’objectiu de l’article és aprofundir-hi des d’una òptica teòrica per dilucidar en quines coordenades es mouen els contes i novel·les de Barceló, en què sovint el surrealisme, el conte de fades, la llegenda hagiogràfica o en menor mesura la ciència-ficció fan acte de presència fins al punt d’arribar-se a barrejar i hibridar. Per a ell, com per a d’altres autors catalans emergents dels 70, la fantasia, gràcies a una imaginació desbordant, és un codi de transgressió lligat a d’altres influències estètiques que determinen la seua obra (còmic, rock...), la qual orbita a l’entorn del mite de Vacalforges, que tot seguit abordaré.<sup>1</sup> Amb aquest propòsit, he establert tres llindars (el màgic/meravellós, l’insòlit i l’absurd/*nonsense*) que, sense ser categories rígides, ens han d’ajudar a transitar per la narrativa barceloniana i, ja en les conclusions, explicar com s’hi articula el fantàstic.

## EL LLINDAR MÀGIC/MERAVELLÓS

*Obres completes. Volum XXVIIIè* conté les essències del projecte literari barcelonà (temàtiques, trets estilístics i narratològics, discurs ideològic...), fet que indica que ja tenia clar què volia fer i com:

podria haver enginyat ben bé un hipotètic protagonista [...] excentricitat d’heroi mitològic que resumeixi en el seu caràcter i vivència una col·lectivitat d’individus oprimits o massa tips d’alguna societat, d’algun saecula saeculorum o què us en sembla una ironia criticant metafòricament els immaculats costums d’un poblet o d’una granja de bestioles també empenyades,,: l’heroi podria trencar així mateix els costums i motlles d’una època. (Barceló, 1975, p. 2)

La mitificació de la realitat, concretada en el mite de Vacalforges (heterònim dialectal de Menàrguens), en serà la plasmació exacta. Una geografia triangular,

---

<sup>1</sup> En un article anterior analitzo les relacions entre mitificació, experimentació i intertextualitat en l’obra barceloniana (v. Badia, 2010).

amb Cordenit (Barcelona) i els EUA (metonimitzats en Nova York i Ridgewood), el centre de la qual el constituïran els relats de *Miracles i espectres*, escrits el 1979 i publicats, com la majoria de l'obra, pòstumament el 1981. Un espai mític que s'alimenta tant de la infantesa viscuda al poble com del món de fantasia creat per l'autor i articulats a través de símbols com el somni, la lluna o la imaginació. De fet, es tracta d'un tòpic recurrent en els escriptors emergents dels 70 com ja va deixar escrit d'antuvi Àlex Broch (1980), i que queda exemplificat –amb més o menys intensitat– en escriptors com ara Pep Albanell, Maria Antònia Oliver, Pau Faner o fins i tot Jesús Moncada i Baltasar Porcel. El més interessant de l'anàlisi de Broch (1980) és que lliga aquest fenomen amb l'aparició de *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, la qual “reobre i actualitza unes possibilitats força suggestives en presentar la complexa riquesa d'un món cíclic i mític” (p. 71). I entrar a Macondo, l'espai literari creat per l'autor colombià, implica acceptar no només un cicle familiar sinó, sobretot, la transgressió de les fronteres del món real, mimètic, per endinsar-se en el territori neofantàstic.

Vacaforges s'erigeix, doncs, com el Macondo barcelonià en què ruralitat, infantesa i imaginació són els ingredients principals.<sup>2</sup> L'exemple més paradigmàtic en seria la Serra Roja, un petit turó de terra argilosa situat als afores de la vila que es veu reconvertit en amagatall de bandolers, com a *Ulls de gat mesquer* (1979), o de guerrillers, com al conte “Apologia de la Mocadora” de *Miracles i espectres*. A la poètica de presentació que l'autor escriu per a *Escriptors lleidatans contemporanis: primera antologia*, encàrrec que li féu l'editorial Robrenyo el 1979, diu:

al turó de la meua vila

[...] hi tinc el tresor on hi ha els vestits amb què vesteixo l'únic argument de les meves historietes, hi tinc els patufets i els pots de pintura seca, hi tinc la fada ulls de llum crepuscular, hi tinc el canyissar de les faules. (Barceló, 1979c, p. 127)

Ara sí que queda clara la importància del poble natal com a origen creatiu, que ja ens havia insinuat a *Obres completes. Volum XXVIIIè*. Encara més: el seu accés a la literatura, al món d'inventar i narrar històries, es deu a la influència de l'àvia Maria i altres dones grans del poble, de qui s'impregna de tota la riquesa oral i popular que atresoren (rondalles, llegendes, facècies...), recursos formals inclosos. A més, també sabem que enregistrava les converses amb la gent del poble per no perdre la vitalitat expressiva del parlar de la baixa Noguera; *Miracles i espectres* està escrit reproduint-lo. Però Barceló és escriptor, no folklorista. És a dir, ell no fa recopilacions d'aquest patrimoni ni l'estudia sinó que l'utilitza com a matèria primera

<sup>2</sup> La ruralitat és un altre aspecte que destaca Broch (1980) en aquestes novel·les: la procedència rural de la majoria d'autors estudiats esdevé tema d'especial interès per a ells, ja que “[...] en el món rural l'arrelament i la pressió del lligam familiar són més forts i, institucionalment, el nucli molt més tancat, solidari i coherent” (p. 72).

dels seus relats. És allò que Tolkien (2014) identifica com a *renovació*, és a dir, recuperar aquest folklore mitjançant la fantasia creativa per donar-li noves possibilitats: “creative fantasy, because it is mainly trying to do something else (something new), may open your hoard and let all the locked things fly away like cage-birds” (p. 68).

En aquesta primera categoria s’inclouen els contes i les novel·les ubicades en una esfera paral·lela a la realitat: tot i que hi poden interactuar, no generen cap conflicte aparent. A més, hi entren en joc personatges (bruixes, bruixots, follets, etc.) o bé objectes màgics propis dels contes populars.<sup>3</sup> O sigui, textos que transiten entre el fantàstic-meravellós i el meravellós pur (v. Todorov, 1970) en què tot és possible, sempre que allò que hi passi vagi d’acord amb les lleis per les quals es regeixen aquests mons, “[...] lo que justifica que los personajes –y el narrador– asuman lo que ocurre sin cuestionarlo. Porque es algo normal, *natural*”<sup>4</sup> (Roas, 2011, p. 47). Responen als criteris esmentats les novel·les *Ulls de gat mesquer*, *El somni ha obert una porta* (1981) i *Viatge enllunat* (1979), totes tres destinades al públic infantil i juvenil i les dos primeres pertanyents al cicle de Banga; sumades a les proses I, II, IV, VI, VIII, XI i XII de “Retalls d’un vestit ciutadà”, inclòs dins de *No saps veure l’espai que t’envolta* (1977); als textos esparsos “A en Roca Bon me’l vaig trobar una nit de somni indesxifrabl” i “El pintor Roca Bon es neteja el color daurat de les ungles”; i finalment, als contes de literatura infantil i juvenil “Lloca” i “Vermell de tomata” del cicle vacalforgí, com la primera novel·la citada.<sup>5</sup>

*Viatge enllunat*, que planteja com a argument el viatge iniciàtic de Nicèforas per poder dibuixar l’altra cara de la lluna, és la novel·la que s’acostaria més al meravellós pur. Hi ha dos mons que funcionen en paral·lel: aquell que obeeix a les mateixes lleis que el nostre i un altre, ubicat en una regió oceànica amb diferents illes com la d’Enlloc, la d’Endins, Xeixa, Culturassa o Cultureta, amb personatges irreals com Siglobuss, el Xeix, el Vell o els Bandolers dels Astres, que reapareixeran en altres obres. Nicèforas i els seus companys de viatge hi accedeixen quan el seu avió Sobrassada pateix un accident al mar, però aquests dos mons mai entraran en contacte. De fet, quan el senyor Traveta, amb l’ajuda d’altres companys, intenta comercialitzar al món humà oli fet amb cocos de l’Illa d’Enlloc no se’n surt perquè són retornats a l’illa: “sempre que algú intenta d’endur-se cocos de mar les ones el fan naufrag!” (Barceló, 1979a, p. 108), confessa a la fi el senyor Traveta. En certa manera i amb totes les precaucions que calguin, seria un cas similar al de la novel·la *Sondela* de Rodolfo Martínez, ja que, segons sembla, els dos territoris en què es

<sup>3</sup> Especialment les plantes, tal com afirma Caterina Valriu (2010) a propòsit de la narrativa infantil i juvenil de l’escriptor: “potser l’autor actual que ha donat major rellevància en les seves obres a les propietats màgiques de les plantes és Joan Barceló. En els seus llibres les plantes –reals o imaginàries– es converteixen en elements cabdals que determinaran el transcurs de l’acció” (p. 403).

<sup>4</sup> En aquest cas la cursiva és de l’original.

<sup>5</sup> Els textos no novel·listics estan recollits en la narrativa breu completa de Barceló (1998), editada per J. Acebrón i J. Casals.

construeix l'espai narratiu són excloents entre ells: “ni la magia atlante funciona en el área bajo control terrano, ni la tecnología terrana en zona atlante” (Knickerbocker, 2014, p. 215). Aquest joc amb el llenguatge és determinant en la novel·lística barceloniana.

En canvi, tant a *Ulls de gat mesquer* com a *El somni ha obert una porta* la fantasia juga un paper clau en la modificació del món real dels personatges, a través de l'astrologia, d'objectes màgics, de beuratges, d'herbes o de conjurs, amb la qual cosa se situen més en l'òrbita del fantàstic-meravellós. Cal dir que, encara que siguin novel·les pertanyents al mateix cicle, l'únic que tenen en comú és que Banga és present a les dos i el temps històric és el de la Inquisició espanyola (en la primera, l'argument gira al voltant de la cacera de jueus i, en la segona, de la de bruixes).

Ara bé, *Ulls de gat mesquer* forma part del mite de Vacalforges, la novel·la se'ns presenta com una llegenda del lloc del s. XVI, i s'hi conta el viatge iniciàtic (tòpic de la literatura infantil i juvenil) d'Eloïm, de família jueva refugiada a Vacalforges, per trobar i alliberar el seu pare de les urpes de la Inquisició, viatge que el portarà a Lleida i a València. Unes referències històriques, factuais i locatives que anul·len la no-realitat pròpia del conte meravellós, que és justament allò que li permet d'erigir-se com a valor absolut i objectivar els valors bàsics del Bé i del Mal, posant-se la màscara de la universalitat (Bessière, 2001, p. 93). En aquest sentit, és aclaridora la distinció de Valriu (1998) entre rondalla meravellosa i humana, així com la seva distinció entre aquestes i la llegenda (p. 418-420), diferència que sol marcar el tipus de topònim: “la llegenda sol estar molt relacionada amb un espai concret” (p. 418). Es tracta d'un plantejament que queda reforçat amb la caracterització distintiva entre la llegenda cristiana i el conte de fades que fa Susana Reisz (2001, p. 198-205). Certament, el món físic s'identifica aparentment amb el nostre fins que entra en joc el poder de la pell del gat mesquer, un dels set gats de la bruixa Andraixa.

Això passa al quart capítol: mentre Eloïm i Banga passen la primera nit a les escales de la catedral de Lleida, els intentaran robar el menjar del sarró sense aconseguir-ho perquè, quan s'acosten a l'amo de la pell, un estel blanc de sis puntes s'il·lumina al front del gat al mateix temps que la mirada del noi s'encén. Els dos lladres fugen esperitats amb la convicció que han vist el diable, però ni Eloïm ni Banga, que es desperten per l'enrenou, saben què ha passat. I unes línies més avall, sabem quines conseqüències ha tingut la topada per als lladres: “aquells nois eren bruixots! Ningú m'ha tocat un pèl i sóc ple de ferides” (Barceló, 1979b, p. 32). No serà fins dos capítols després que el cec els revelarà l'origen de la pell, tot i que encara no prendran consciència del poder real que té. Això passarà al final del setè capítol quan Banga se n'adoni (Barceló, 1979b, p. 58-59) i, a partir d'aquest moment, ja l'utilitzaran al seu favor fins al final.

Banga és un habitant del bosc, expert en els poders de les herbes, que apareix prodigiosament al segon capítol just quan Eloïm intenta trencar la branca d'un arbre

ressec per poder avivar el foc que ha encès a fi de passar la nit camí de Lleida, fins que ella es queixa. Llavors: “[Banga:] –Lirà, lirà / –Si tu saps somiar!<sup>6</sup> –va respondre Eloïm” (Barceló, 1979b, p. 16). I Banga entra en escena sortint de darrere d’una soca d’alzina per revelar a Eloïm, que està desconcertat, que ell i els habitants del bosc l’han posat a prova per saber si actuava així per malícia o per ignorància. Tanmateix, Eloïm només és capaç de veure el seu interlocutor perquè encara no sap somiar del tot, malgrat que n’aprendrà durant el viatge, i al final sí que els podrà veure. Com bé diu Valriu (1998), “Banga és un personatge complex i difícil de classificar, a vegades actua com a donant, altres com a heroi o co-protagonista” i, com a donant, ofereix “[...] una nova manera de viure i entendre la naturalesa, i la força i la convicció de la necessitat de la revolta per assolir la llibertat” (p. 278). A més, al costat de la màgia de Banga, l’astrologia també tindrà una incidència determinant en el transcurs de la novel·la –el mateix poder de la pell dura una lluna– de la mà de l’Audal, que l’utilitzarà per intentar dilucidar els perills amb què es trobarà Eloïm sense fer-se notar.

En *El somni ha obert una porta*, coneixem l’origen de Banga, fill orfe d’un moliner mort a causa de la pesta. Després d’abandonar el molí camí d’un altre lloc, al primer capítol coneix els dos bruixots (Amada i el vell o bruixot barba de boc) i la nena Colobra (segon capítol), a qui s’aniran unint l’ermità i el baró Narcís. L’acció se situa al poble d’Altuda i rodalies. A diferència de la novel·la anterior, per un costat, l’espai és inventat i, per l’altre, tots els personatges són humans perfectament identificables amb qualsevol de nosaltres. Això sí, utilitzen les herbes del bosc per fer ús del poder dels elements contra la repressió dels inquisidors. Justament el referent històric en què s’inclou l’acció és allò que està perfectament explicat i delimitat al llarg de tot el text, com en aquest passatge en què l’ermità explica a Colobra d’on surt i què fa la Inquisició: “fa temps uns reis anomenats Fernando i Isabel [...] van crear el famós Tribunal de la Inquisició. [...] I es va dedicar a perseguir els qui malparlaven de l’Església, els acusats de bruixeria o mals costums...” (Barceló, 1981, p. 30).

Per tant, el temps històric està perfectament identificat i, malgrat que el topònim sigui inventat, en situar-se dins de la península ibèrica no pot tindre la consideració d’un espai meravellós. Tanmateix, sí que és remarcable la descripció de l’ambient misteriós que va impregnant la novel·la, d’estil clarament barcelonià, amb formulacions com ara “la nit els va passar com el vol de la garsa: lenta, sinistra i al·lucinant”, “la claror d’aquell matí prenyat d’estranyesa”, “la nit es pintava clara i embriagadora” (Barceló, 1981, p. 31, 62, 115) o aquesta altra referida al baró Narcís quan se’n va “a tot galop, empès per una força misteriosa” (Barceló, 1981, p. 82), o sigui,

---

<sup>6</sup> Són els dos versos finals del poema “ATRAM”, que a la novel·la funciona com a conjur per accedir al món màgic del bosc: “el cel penja d’un fil, / el fil no es desfarà / lira, lira / si tu saps somiar!” (Barceló, 1981, p. 16).

tot d'adjectivacions indeterminades pròpies del discurs fantàstic (v. Bozzetto, 2001; Arán, 2002; Bellemin-Noël, 2002; Roas, 2011). De fet, el baró Narcís és un altre cas molt il·lustratiu en aquesta línia, ja que va acumulant intensitat misteriosa a mesura que es desperta l'alteritat dins seu i acaba descobrint que el seu pare fou un dels fundadors de la societat d'Altuda: “el baró veia que el seu rostre reflectit al mirall de la copa li somreia malèficament sense que ell ho desitgés” (Barceló, 1981, p. 48).

En resum, en els textos analitzats fins aquí la realitat polemitza amb la fantasia, el somni o la imaginació. Tanmateix, la presència d'aquests elements es deu a estratègies i recursos màgics, amb influència de la rondallística i des d'una òptica dualista. És a dir, existeixen, però o bé romanen ocults o bé són reprimits. Només apareixen o irrompen en moments o en espais especials: la nit, el bosc, la societat preindustrial o l'àmbit artístic. Les proses esmentades de “Retalls d'un vestit ciutadà” ho corroboren: la creació autèntica –lliure– i la metàfora –propera a la hipnosi onírica– fan possible, en plena nocturnitat, l'aparició de tot un seguit de personatges (el Lladre de Pecats, el Marxant d'Estels, la Princesa galàctica, el Porter dels Astres, el Pagès o el Pessigollejador) que o bé són invisibles als nostres ulls, o bé tenen una doble vida: de dia es dediquen a una professió normal, però quan arriba la nit s'abandonen a la vivència fantàstica que, no en va, és aquella que més plaer els dona. Per això, la tematització barceloniana tant del somni com de la lluna en tota la seua obra els acaba convertint en símbols del seu univers literari: “els somnis no són sinó reencarnacions d'altres vides que hem viscut, hauríem de viure o viurem” (Barceló, 1998, p. 189).

## EL LLINDAR INSÒLIT

Aquest tipus de personatges que tenen una doble vida, com el Pagès o el Porter dels Astres, provoquen que les proses III, V, VII, IX i X de “Retalls d'un vestit ciutadà” es distanciïn de la naturalesa màgica o meravellosa de les altres. A més, expliquen fets fantàstics que interaccionen amb el món conegut amb conseqüències més o menys importants.<sup>7</sup> El Pagès, per exemple, tot just despertar-se es pregunta: “Quants éssers som a la vegada? [...] recordava que el cos humà era al llit i que qui passejava no era sinó la seva ànima” (Barceló, 1998, p. 187). I als lectors ens queda el dubte irresoluble de saber si realment té una doble vida, si tot plegat només és un somni, si està despert o té cap trastorn mental. Tot condueix a la mateixa resposta inquietant de la incertesa. Aquí els fets són ontològics, només s'expliquen per si mateixos, per la realitat del text, i s'esdevenen sobtadament en la realitat quotidiana representada, en què provoquen una alteració de l'ordre racional que els personatges

---

<sup>7</sup> Així, l'esgotament de la creació artística, una boira que provoca ceguesa ciutadana o uns fils telefònics que es transformen en nervis urbans.

–i el lector amb ells– normalitzen. Són insòlits i no es poden ubicar dins la taxonomia positivista del món.

Els textos inclosos en aquest grup, als quals s’han d’afegir molts dels relats de *Miracles i espectres*, “El fill del metge” de *Retalls* (1986), així com –ja en l’àmbit de la literatura infantil i juvenil– el conte “Els marcianets”, els del cicle de L’home dels mussols i la novel·la *Els dracs de la Xina* (1982),<sup>8</sup> serien els més ajustats a la definició que va fer Cortázar del fantàstic: “la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir” (Alazraki, 2001, p. 276). És a dir, un tipus de relats que Alazraki (2001) va batejar com a neofantàstics per tal de diferenciar-los dels seus antecessors del s. XIX, atès que canvien la seua cosmovisió (el món real ja no és sòlid, sinó una màscara que amaga una altra realitat), la seua intenció (ja no es vol provocar por, sinó perplexitat o incertesa a partir de metàfores que intenten superar el llenguatge de la comunicació racional) i el seu *modus operandi* (prescindeix de la necessitat de crear una atmosfera especial que prepari el terreny per a la irrupció del fantàstic) (p. 276-279). D’aquesta manera, “nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin *pathos*” (Alazraki, 2001, p. 279), qüestió que es pot vincular amb el concepte de *frase lliandar* proposat per Patricia García (2013), segons el qual el límit físic entre els dos mons és substituït per un de lingüístic, una frase ambigua que fa el trànsit del territori real al fantàstic.

*Miracles i espectres* és l’epicentre de tot el projecte literari barcelonès i, per tant, il·lustra molt bé aquests fets extraordinaris –que no tenen una explicació meravellosa ni tampoc lògica– en tota una sèrie de relats.<sup>9</sup> En podem citar tres de ben carismàtics: a “Apologia de la Mocadora” se’ns explica que, després de la mort de la prostituta de Vacalforges per la febre d’or generada per una abundant collita de préssecs, la resta de collites es tornen ben migrades, per molt que els homes celebrin misses en honor seu i que l’Ajuntament li dediqui un carrer; a “La dansa dels mixons” assistim a la metamorfosi de la Florero i el mestre del poble, el senyor Àngel, que es transformen en els ocells a què al·ludeixen els seus malnoms: ella en una picamosques i ell en un picot (heus aquí el joc lingüístic i com la metàfora es va tornant literal); i a “Lo cor” el rellotge del campanar del poble comença a acumular les campanades a cada hora que toca fins que la gent decideix aturar-lo a pedrades:

<sup>8</sup> En la continuació de *Viatge enllunat*, Nicèforas i Narvana ajudaran Nanima, la nena protagonista, a elaborar un treball de l’escola sobre els dracs de la Xina que fugirà de l’academicisme escolar i de la imposició del món racional adult per demostrar novament que la imaginació és necessària. Així doncs, s’aventuraran pel món dels contes fins a trobar els dracs, gràcies als quals redescobriran la clau de la saviesa: la capacitat d’inventar i de somiar.

<sup>9</sup> De fet, en són les excepcions “La misteriosa aparició de Santa M<sup>a</sup> de la Fletxa”, “Llum de lluna” i la *nouvelle* “Lulú la boja”.



A les sis –divuit batallades!– tothom ere despert i el campaner corrie cap al rellotge amb tot de gent d'orella irritada. Fins a un quart de dotze i un minut –vint-i-tres batallades!– no van aconseguir de deturar les manetes a cops de roc, de la plaça de l'església estant. (Barceló, 1998, p. 97-98)

La majoria de textos agrupats en aquest segon apartat són contes, cosa que ens permet inferir, d'acord amb la tesi més compartida per la crítica, que el relat breu serveix millor que la novel·la els interessos del fantàstic. D'altra banda, el fet extraordinari detectat irromp sovint de manera sobtada en la vida quotidiana dels personatges i hi imposa un nou ordre, al qual, sorprenentment, s'adapten, de forma que descobrim la fragilitat del nostre artefacte racional anomenat cultura i l'absurditat en què es converteixen la vida i la condició humanes quan l'individu entra a formar part de l'engranatge social. Es allò que Roas (2011) identifica com a juxtaposició conflictiva d'ordres de realitat (p. 157-158). I si allò que era impossible inexplicablement ha passat, què no pot succeir?

### EL LLINDAR ABSURD/*NONSENSE*

Els postulats de les avantguardes històriques són recuperats pels autors catalans emergents als anys 70, que volen superar tant el realisme històric imperant com els valors burgesos heretats. Influïts directament o indirectament per noves propostes estètiques com les del Nouveau Roman o les del grup l'Oulipo, el debat se situarà aviat en “una franja de transformació/transgressió” (Broch, 1980, p. 91), unes actituds que tindran com a conseqüència l'aparició de dos grups determinants, l'Ofèlia Dracs i l'Ignasi Ubac. Al marge de les discrepàncies existents, es pot afirmar que molts d'ells veien en l'art una eina poderosíssima de transformació social i que, d'una manera o una altra, assumeixen la idea de *modernitat*, entesa, doncs, com a “concepte que relaciona diferents pràctiques d'avantguarda literària que no sempre se situen en el mateix pla d'investigació del signe lingüístic i que tenen i troben en la constitució arbitrària d'aquest signe –significant/significat– el seu camp de treball” (Broch, 1980, p. 92).

La literatura fantàstica no s'escapa tampoc de la influència del surrealisme. Ara bé, com assenyala Roas (2011), no es poden confondre l'una amb l'altra, perquè, tot i que la literatura surrealista tingui com a objectiu eliminar els límits entre realitat i irrealitat, no busca necessàriament l'efecte fantàstic produït en els relats neofantàstics, en què “[...] el lector sigue percibiendo la ruptura, el conflicto que en ellos se establece respecto de la noción extratextual de realidad, y la perturbación que ello provoca” (p. 39). I un cop exhaurits els recursos tradicionals, només queda la recerca de noves formes de transgressió que no impliquin la necessària aparició d'un fenomen impossible, però que al mateix temps qüestionin “[...] los códigos que hemos diseñado para interpretar y representar lo real” (Roas, 2011, p. 40).

Part de l'obra de Barceló se situa en aquesta esfera lligada a l'absurd/*nonsense*, és a dir, que s'oposa per antonomàsia al sentit comú. S'hi poden agrupar els contes "El despistat", "Mort per ser molt", les *Cròniques insomnes (Cinc contes als USA)* –"Nas", "Cues", "Per ser famós", "Miralls" i "Ascensorista"–, i les novel·les *Estimada gallina* (1981) i *Un drapaire a Nova York* (1986), també del cicle estatunidenc, tots producció de literatura infantil i juvenil de l'autor, al costat del relat "La misteriosa aparició de Santa M<sup>a</sup> de la Fletxa", de *Miracles i espectres*, i de les novel·les *Trenta taronges* (1985) i *Diumenge a la tarda* (2000).

Els textos del cicle estatunidenc ens descobreixen el tercer espai de la geografia mítica barceloniana, els EUA. Com ja hem vist en alguns casos al primer apartat, aquí l'autor tampoc canvia el nom de les dos ciutats com a espais narratius del seu món de ficció, ja que el distanciament geogràfic ho fa innecessari. Barceló presenta als lectors catalans un espai exòtic on pot passar de tot i, més enllà de la ficció, el narrador protagonista ens fa dubtar si els fets narrats són o podrien ser una anècdota o una experiència real. Precisament, el fet que jugui amb els tòpics que caracteritzen la societat estatunidenca (l'orgull nacional, els rècords mundials, la competitivitat, el somni americà, etc.) incrementa aquest dubte ja que, en no poder contrastar directament com a lectors la referencialitat de les narracions, és evident que fa qüestionar-nos on acaba la realitat i on comença la ficció, o a la inversa.

Allò que importa a Barceló és jugar amb el lector a l'hora de donar el cop d'efecte final. És a dir, no deixa temps per pensar si allò que s'hi explica té alguna mena de lògica o no a fi de portar-nos cap al terreny que vol: la crítica a una societat sustentada pel lector, ja sigui per comoditat, indiferència o conformisme. L'argument dels textos, doncs, parteix d'una anècdota aparentment inofensiva, però crítica amb algun comportament característic dels ciutadans dels EUA, per tensar-la fins a l'extrem, just quan apareix el cop d'efecte final i l'absurd es manifesta amb total llibertat, amb una ironia mordaç fins al moll de l'os. L'inici i final de "Nas" és paradigmàtic:

No podia sortir al carrer. La gent m'hauria apallissat després de cridar: guaitau quin nas més anticonstitucional! [...]

Els ulls se m'embogiren en contemplar la portada [del *New York Times*]: era plena de nassos! Un article ho aclaria: "Cadascun dels Estats Units ha decidit de prendre el seu model de nas [...]". Era horrible! El meu nas s'assemblava força al que havien triat a l'estat de New Jersey! L'article [...] s'esperançava que la humanitat tindria algun dia el mateix nas. Uuuarf! (Barceló, 1998, p. 256 i 259)

*Estimada gallina* i *Un drapaire a Nova York* presenten força trets en comú, ja que totes dues comparteixen protagonista, en Lluís Franel·la, un noi de Vacalforges que se'n va cap a la gran ciutat (en la primera és Cordenit), aventura durant la qual els animals tindran un paper primordial. En la segona, va a visitar un amic seu que viu als EUA, on no només coneixerà el Lobby, un gos que sap llegir el pensament

dels humans, que li parla i que creu tindre dos vides, una de canina diürna i una d'humana nocturna, sinó que també descobrirà una societat trastocada pel consum i les modes en què els somnis es poden complir literalment (una crítica clara cap al somni americà): “per culpa d'un somni que m'assaltà una nit de pluja nerviosa va venir l'enrenou” (Barceló, 1986, p. 45). Així, per un excés de coca-cola i d'hamburgueses, somia un caragol dins d'una poma, cosa que s'acaba convertint literalment<sup>10</sup> en una febre comercial inspirada per Miss Sally Donkey i en Bob Quinespuces. Ells porten a terme la seua idea, o sigui, convertir els caragols en *pets*, la conseqüència de la qual serà que les mascotes cauran en l'oblit, fins que decidiran organitzar-se per recuperar el seu lloc, tot i que aviat seran reemplaçats de nou pels electrodomèstics, els nous *pets*: “la nova imaginació havia iniciat una altra cadena i, com heu pogut comprovar, és quasi impossible de deturar una cadena a la Gran Poma” (Barceló, 1986, p. 104). Com passa en els contes, les escenes es tensen fins a la caricatura extrema per poder crear l'efecte irònic de l'absurd, sovint mitjançant el joc amb el llenguatge, que la novel·la explotarà al màxim, sobretot a partir de les traduccions literals de mots i expressions entre l'anglès i el català: “–*Pets, pets, pets!* – vaig esclatar–. Tot això fa molta pudor” (Barceló, 1986, p. 34). Ja a les darreries de la novel·la, fins i tot els mateixos personatges ho posen al descobert: “transformàvem la realitat al nostre gust. Si ens hagués escoltat algun comerciant, segur, seguríssim que ens copiava les idees” (Barceló, 1986, p. 95).

Finalment, l'acció tant de *Trenta taronges* com de *Diumenge a la tarda*, dos textos prou experimentals, se situa a Cordenit.<sup>11</sup> Aquí m'ocuparé de la primera. Els fets succeeixen en un bloc de pisos en què s'embossa la canonada principal de desguàs. Això provoca que a un misteriós veí se li comenci a inundar el pis de femta. Quan avisa el porter de l'incident, tanmateix, com que no rep una solució adient, decideix tapiar la tassa del vàter amb ciment i tancar-se indefinidament a casa seua. Aquesta solució serà presa per tots els veïns a mesura que la femta vagi inundant els diversos pisos de l'edifici, fins que s'adonen, gràcies a la intervenció d'alguns personatges fantàstics com l'Home dels Mussols, que, per a solucionar el problema, cal que tots uneixin les forces. Han de buscar una manera imaginativa d'entrar al pis de l'home misteriós per reduir-lo i que els paletes puguin arreglar l'embussament:

[Els paletes del torn de nit] vinga a treure de dins de la canonada pells de conill, pots de llauna i plomes de gallina [...] quan vet aquí que els paletes criden tothom i els diuen que acaben de trobar el tap principal que havia embussat la canonada i provocat tot el que havia provocat: trenta taronges, una darrera l'altra, són tretes davant l'astorament

<sup>10</sup> Recordem que Manhattan és la Gran Poma.

<sup>11</sup> Quant a la segona, sembla que és una novel·la eròtica, però l'erotisme i l'escatologia s'hi barregen fins a crear un absurd protagonitzat per personatges extravagants, entre els quals destaquen els cecs que habiten l'Hostal Segre.

embriac de tothom, i veuen que enllardissant totes les entrades i sortides de la canonada hi ha un pilot de llibres mig podrits, que després de comptar-los cal adonar-se que també són trenta. A la portada de cada llibre, encara s’hi pot llegir el títol esgrogueït: *Trenta taronges*. (Barceló, 1985, p. 124-125)

En definitiva, transgressió i experimentació són components cabdals per pertorbar la realitat cultural imposada, ja sigui amb la confrontació entre la irracionalitat humana i la racionalitat animal, ja sigui pel deliri consumista. De fet, el poder exerceix el control social, que esmorteix la imaginació i la creativitat, sobretot gràcies a l’adveniment de la societat de consum (els EUA), en què les persones esdevenen titelles al servei del capital. La fantasia, doncs, possibilita la revolta i aporta la solució necessària per fer un món millor.

## CONCLUSIONS

La narrativa barceloniana, en la seua gran majoria,<sup>12</sup> és una defensa clara de la fantasia com una part més de la nostra realitat. Es tracta del retorn als “cercles malèfics” en què Calders (1966) inclouïa la sàtira, la fantasia, l’humor i l’absurd, a més a més de la poesia, tot d’elements que tenen una gran incidència en les obres de Barceló. El dret de les persones a tocar també de peus al cel, al·ludint a una altra sentència caldersiana. En alguns dels contes de literatura infantil i juvenil –penso en “Cassola de tros” o “Bolets alimentaris”– o bé en novel·les com *Ulls de gat mesquer*, *El somni ha obert una porta* o *Els dracs de la Xina*, s’assaja fins i tot la reconciliació entre les dues bandes del mirall. Barceló posa tota l’esperança de revolta i transformació socials en els lectors més joves, motiu pel qual els estimula la capacitat creativa i d’imaginació al màxim.

En aquest estudi, tenint en compte que el fantàstic és un dels cinc elements constitutius de la poètica narrativa barceloniana, he abordat aquesta qüestió des d’un vessant analític de caire teòric per poder entendre’l. Ara bé, no he volgut dur-ho a terme des de categories estanques, sinó deixant que els límits flueixin i es confonguin, que siguin permeables entre si. És possible fer-ho altrament en un autor i una obra que volen transgredir qualsevol frontera? De fet, en molts casos ens trobem davant d’un hibridisme que en fa difícil –per no dir impossible– la classificació. Per això he deixat les portes obertes i m’he situat en els llimdars amb més incidència en aquest aspecte de la seua obra, talment les escales de *Relativity*, la litografia d’Escher. L’esfera màgica/meravellosa, la de l’insòlit i la de l’absurd/*nonsense* són tres elements essencials, que sovint actuen conjuntament i fan de vasos comuni-

---

<sup>12</sup> Només he deixat fora d’aquest estudi alguns contes i les novel·les *Pare de rates* (1981) i *Que comenci la festa* (1980), aquesta última infantil i juvenil.

cants, cosa que mena la narrativa de Barceló a un nou tractament del fantàstic que se situa en les coordenades del neofantàstic.

És l'aposta per la imaginació com a espai de llibertat i de creació, per tant, tot allò que defineix la posició i l'actitud estètiques tant de l'autor com de la seua obra, contraposades a la literatura realista del moment. Justament això l'integra sense cap dubte en els escriptors catalans emergents dels 70 que busquen nous llenguatges i nous codis artístics per representar el seu món present, però també el món que ha de vindre. Unes línies mestres que ja són esbossades a *Obres completes. Volum XXVIII* i que es concreten i consoliden obra rere obra.

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Acebrón, J. & Casals, J. (2000). Atlas Joan Barceló. Itinerari biobibliogràfic. *URC: revista literària*, 15, 14-38.
- Alazraki, J. (2001). ¿Qué es lo neofantástico? Dins D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 83-104). Madrid: Arco/Libros.
- Arán, P. O. (2002). En torno al problema del género fantástico. *Quimera*, 218-219, 16-24.
- Badia, A. (2010). La construcció d'un univers literari: mitificació, experimentació i intertextualitat en l'obra de Joan Barceló i Cullerés. Dins M. Muntaner, M. Picornell, M. Pons & J. A. Reynés (eds.), *Transformacions: llenguatges teòrics i relacions interartístiques (1975-2000)* (p. 143-181). Barcelona & Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Universitat de les Illes Balears & Institut d'Estudis Balearics.
- (2011). Joan Barceló. *Directorí Literari de Ponent*. Consultat l'11 de setembre de 2017 a [http://www.catedramariustorres.udl.cat/espaimt/directori/item.php?acr\\_item=barc](http://www.catedramariustorres.udl.cat/espaimt/directori/item.php?acr_item=barc)
- Barceló, J. (1975). *Obres completes. Volum XXVIIIè*. Barcelona: autoedició.
- (1979a). *Viatge enllunat*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1979b). *Ulls de gat mesquer*. Barcelona: La Galera.
- (1979c). Joan Barceló. Dins J. Barceló (ed.), *Escriptors lleidatans contemporanis: primera antologia* (p. 127-138). Mataró: Robrenyo.
- (1981). *El somni ha obert una porta*. Barcelona: La Galera.
- (1985). *Trenta taronges*. Barcelona: El Llamp.
- (1986). *Un drapaire a Nova York*. Barcelona: Empúries.
- (1998). *Miracles i espectres. Narrativa breu completa* (J. Acebrón & J. Casals, eds.). Barcelona: La Magrana.
- Bellemin-Noël, J. (2002). Lo fantástico y el inconsciente. *Quimera*, 218-219, 51-56.
- Bessière, I. (2001). El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. Dins D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 83-104). Madrid: Arco/Libros.
- Bozzetto, R. (2001). ¿Un discurso de lo fantástico? Dins D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 223-242). Madrid: Arco/Libros.
- Broch, A. (1980). *Literatura catalana dels anys 70*. Barcelona: Ed. 62.
- Calders, P. (1966). L'exploració d'illes conegudes, IV: una infinita xarxa de camins. *Serra d'Or*, 10, 2a època, 56.
- García, P. (2013). La “frase umbral”, deslíz al espacio fantástico. Dins D. Roas & P. García (eds.), *Visiones de lo fantástico: aproximaciones teóricas* (p. 27-38). Màlaga: e.d.a. libros.
- Knickerbocker, D. (2014). Hibridez genérica e hibridez cultural en *Sondela* de Rodolfo Martínez. Dins D. Roas & T. López Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)* (p. 213-226). Màlaga: e.d.a. libros.
- Reisz, S. (2001). Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. Dins D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico* (p. 193-222). Madrid: Arco/Libros.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.
- Tolkien, J. R. R. (2014). *On Fairy-stories* (V. Flieger & D. A. Anderson, eds.). Londres: HarperCollins.
- Valriu, C. (1998). *Influència de les rondalles en la literatura infantil i juvenil actual*. Palma: Moll.
- (2010). *Imaginari compartit: estudis sobre literatura infantil i juvenil*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.