




El Jardí dels Set Crepuscles, la intelectualización de la ficción especulativa en la literatura catalana de los años ochenta

Miguel A. Albújar Escuredo

Independent Scholar, malbujarescuredo2@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique>

 Part of the [Comparative Literature Commons](#), [Fiction Commons](#), [Modern Languages Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Albújar Escuredo, Miguel A. (2019) "El Jardí dels Set Crepuscles, la intelectualización de la ficción especulativa en la literatura catalana de los años ochenta," *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadèmic de ficção científica e fantasia*: Vol. 6 : Iss. 2 , Article 2.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.6.2.2>

Available at: <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol6/iss2/2>

1. Introducció general

En el transcurs de este treball se va a profunditzar en la densitat intel·lectual de la obra novel·lística de Miquel de Palol. Dada su dilatada carrera literaria, se ha optado por escoger la novela *El jardí dels set crepuscles* (1989) (*Jardí*, en adelante), justo cuando hace 30 años de su publicación, entre un muy variado conjunto novelístico debido a su esencia innovadora, pero también a la intel·lectualización del género de ficción especulativa¹ que supuso, en una época en que se iniciaba la reivindicación de su valor literario en el panorama catalán (Martínez-Gil, 2004).

En primer lugar, el estudio de este trabajo se remonta a los antecedentes históricos inmediatos de la novela. Por ello se ha considerado pertinente realizar una aproximación al contexto cultural de la Cataluña de los años setenta y ochenta, con el surgimiento de colectivos de escritores como Trencavel,² o más interesante para nuestro planteamiento Ofèlia Dracs. Se añade que uno de los factores clave de la transformación global que sufrió la literatura catalana durante la transición se debe sin duda a la influencia de tres escritores de prestigio que cultivaron géneros de literatura popular: Pere Calders (1912-1994), Joan Perucho (1920-2003), y Manuel de Pedrolo (1918-1990). Los tres literatos, eclécticos y fundamentalmente transgresores, fueron precursores desde ambientes y sensibilidades varias de un mosaico estético que posteriormente retomará Palol a finales de los años 80.

1.1 Introducció al autor y su obra

Miquel de Palol es uno de los nombres señeros de la literatura catalana contemporánea.³ De familia de intelectuales catalanes de Girona y el Empordà (Nadal i Farreras 2009), por circunstancias personales se educó en Valladolid hasta la edad de 17 años, cuando se traslada a Barcelona por razón de estudios donde se acabaría estableciendo definitivamente. A los 19 años empieza su actividad literaria, primero en el campo de la lírica y posteriormente como novelista y ensayista.⁴ El autor ve la poesía y la narrativa como disciplinas complementarias,⁵ ya que “l'una sense l'altra poden acabar en l'autisme o en la trivialitat. La poesia és en l'extrem de l'escriptura, però també en la profunditat” (Bibolas 2007)⁶. Su obra es vista como una de las de mayor rigor intelectual en la historia reciente de la literatura catalana:

Va haver-hi una època cada vegada més estranya, uns anys anòmals en què quan els crítics i els lectors amb pedigrí volien elogiar l'obra d'algun escriptor que feia l'efecte de perdre la pell sobre el paper s'afirmava que escrivia sense concessions, ja fos per la duresa de l'anècdota, per les incomoditats de la peripècia, per l'altitud intel·lectual, o pel rigor estilístic i formal. Ni divertia narrativament ni entusiasmava moralment, però els pocs

lectors que van gosar submergir-se i mig ofegar-se en els centenars de pàgines que formaven *El Troiacord* no van dubtar en cap moment que estaven davant d'un esforç monumental que exigia respecte, temps, paciència i alguna mena de saviesa per accedir als nuclis més ferotgement ocults que havia creat Miquel de Palol amb un intens alè de pensament i amb una complexa gamma d'habilitats compositives. Enmig del relaxament que habita en les lletres contemporànies, l'obra de Miquel de Palol adquiria les proporcions d'un monstre perillós que espantava els desitjos estètics de la massa lectora i que maltractava amb un esperit venjatiu la bona voluntat de la gent que surt al carrer el dia de Sant Jordi. (Puigdevall, "On són" 2004)⁷

Su obra poética se inicia con *Lotus (1a part)* (1972) y *Lotus (2a part)* (1973). Continúa con *Delta* (1973), a la que seguirá una producción pantagruélica: *Llet i vi* (1974), *Arxiu de poemes independents* (1975) *L'aneguet lleig* (1977), *Quan?* (1979) con el que en 1974 gana el "Festes Pompeu Fabra de Cantonigròs de poesia" y el "Flor Natural als Jocs Florals de la Llengua Catalana d'Amsterdam", *La flor de l'atzavara de Can Coris* (1980), *Encara mor aquella primavera* y *Salamó* (1981), *Rapsòdies de Montcada* (1982). Se hace con el "premi de poesia Carles Riba" y el "Crítica Serra d'Or de poesia" por *El porxo de les mirades* (1983). Escribe *El viatge misteriós* (1983), *El molino* (1984), más tarde *Indiferència* y *La nit italiana* (1986), *Quintern* (1992), *Estudis en menor* (1995), *El sol i la mort* y *Gralles al galliner* (1996), *Nombra y tendrás* (1998), gana el "Premi Josep Antoni Samaranch de poesia esportiva" por *Olímpia* (1998) y se le otorga el "Premi Rosalia de Castro" por toda su obra poética, *Miquel de Palol* (2002), *Nocturns*⁸ (2003). Entonces viene el libro satírico en colaboración con Xavier Bru de Sala y Julià de Jòdar *Fot-li, que som catalans!* (2005). Después de casi una década alejado de la poesía publica *Aire amb cel de fons* (2012) y *Dos Cors per una Bèstia* (2015) con el que gana el "Premi dels Jocs Florals de Barcelona".

Con su primera novela, *El jardí* (1989), consigue los premios: "Joan Creixells", "Crítica Serra D'Or", "Crítica Catalana", el "Nacional de Literatura Catalana de la Generalitat de Catalunya", el "Premio Ojo Crítico II Milenio de Radio de España" y el "Prix Transfuge 2015 du meilleur roman hispanique". Desde su obra narrativa, ese mismo año, también escribe junto a Maria de la Pau Janer *Sense compromís de perversitat* (1989), *Les Tres Ties* (1992), *Amb l'olor d'Àfrica* (1992), *Grafomàquia* (1993), *Igur Neblí* (1994) con el que gana el "Premi Ciutat de Barcelona". Más tarde, *L'àngel d'hora en hora* (1995), *El legislador* (1997) con el que se le otorga el "Premi de Narrativa Catalana Josep Pla", publica *Consulta a Ripseu* (1997) *La fortuna del senyor Filemó* (1997) y *La Venus del Kilimanjaro* (1998), esta última escrita a dos manos con Xavier Moret, *Contes per vells adolescents* (1998) le supone el premio "Víctor Català". El *Quincorni: una història*

romàntica (1999) le permite hacerse con el “Premi Sant Jordi de Novel·la”, publica *El Troiacord*⁹ (2001), *Tancat per vacances* (2003) junto a Sebastià Alzamora, Lluís Calvo, Gemma Lienas, Andreu Martín, Isabel Olesti, Eva Piquer, Maria Mercè Roca, Care Santos y Lluís Maria Todó. *Les concessions*¹⁰ (2004), *Contes en forma de L* (2004), *Gallifa* (2006), consigue el “Premi Joanot Martorell” por *Un home vulgar*¹¹ (2006), *El Lleó de Böcklin i sis contes més* (2006) por el que gana el “7lletres”, *Aire pàl·lid/Palimpsest* (2007), fue galardonado en 2008 con el “IV Premi Mallorca de Narrativa” y en 2010 con el “Crítica Serra d'Or de novel·la” y el “Premi Nacional de Cultura” en la categoría de literatura otorgado por la Generalitat catalana por la novela *El testament d'Alcestis* (2009). Y en 2017 llegaría *Què! Estampes d'un dependent filòsof*.

En su faceta de ensayista publica *Descubrir España* (1999), *Quadern de treball: La fortuna del senyor Filemó* (1998), *L'artista al seu taller II: fotografies de Francesc Serra* (2002), por *Els proverbis* (2003) y *La poesia en el boudoir* (2003) obtiene el “Crítica Serra d'Or d'Assaig”; *Jacint Verdaguer* (2003), *Antologia de Verdaguer* (2003), *Dos poetes* (2006), *Fot-li més que encara som catalans!* (2006) junto a Xavier Bru de Sala y Julià de Jòdar, *Invocacions* con Valentí Gómez (2007), *Meditacions des de Catalunya* (2011).

Ha colaborado como crítico cultural para numerosas publicaciones, entre ellas: *Serra d'Or*, *El Urogallo*, *Interviú*, *El Pont*, *Avui*, *El Triangle*, *El País*, *La Vanguardia*, *El Periódico de Catalunya*, *ABC*, *El Mundo*. Asimismo, ha sido presidente de la Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya y es miembro de la Associació d'Escriptors en Llengua Catalana y del PEN catalán. Su obra ha sido traducida a varios idiomas: castellano, italiano, holandés, alemán y francés.

En su obra, Palol acumula obsesiones matemáticas, musicales, arquitectónicas, lingüísticas, simbólicas y filosóficas relacionadas con la cultura clásica y pasadas por un cedazo de sapiencia literaria,¹² aspirando en su más arriesgadas creaciones a la épica intelectual (Puigdevall 2006) . Por ese motivo, en la mayoría de casos, su narrativa mantiene una hipertextualidad evidente y premeditada (Ollé 2002), que se ve reflejada especialmente en el *Troiacord* (2001):

'La base de todo', explica, 'es la proporción áurica, y el pentágono es la figura por excelencia para esta proporción. Es como si los personajes del libro se movieran por las aristas siguiendo distintos itinerarios. En conjunto, la idea literaria de la novela surge del *Timeo* de Platón, cosa que ya intenté explicar en *Consulta a Ripseu*, una novela que era como un pórtico a *El Troiacord*' (Moret 2001)

El propio Palol propone como modelo en el que se refleja su literatura la obra musical de Bach.¹³ Con ello da lugar a una dialéctica que a la tradición opone transgresión, creando con ello una obra literaria que puede catalogarse como

híbrida (Llorca 1996) y que busca ante todo superar la vacuidad de ciertas propuestas estéticas vacías, y denunciar “l'òptica reductora dels esperits que accepten els tòpics sense qüestionar les idees ni fer l'esforç que caldria per adoptar-les” (Rafart 2004)¹⁴. Con ello exige del lector una actitud activamente intelectual, alejada de compartimentos estancos de género,¹⁵ que sepa resolver los enigmas que trufan sus narraciones mediante la técnica literaria que Ponç Puigdevall califica de “imatge silenciosa” (“Imatges” 2004). Por su parte, Francesco Ardolino descifra la narrativa de Palol en función de una fusión de los modelos de la *Ilíada* y *Odissea*, dando lugar a un *theatrum mundi* que sea capaz de representar intelectualmente la existencia humana tanto de lo colectivo como de lo particular, pero siempre en un recorrido gnoseológico en pos del conocimiento inserido en un sistema de juegos de poder (Ardolino 2006).

1.2 Introducción al contexto histórico.

Al final de los años setenta y fruto de la descomposición del régimen franquista, el campo literario catalán sufrió dos movimientos de naturaleza contrapuesta: en un primer momento se asistió a una proliferación de novelas de temática basada en una cierta huida de los personajes, resultado lógico de la asfixia dictatorial del país; sin embargo, la muerte del dictador Franco provocó una inflexión en ese movimiento, apareciendo entonces una suerte de temática opuesta, la del retorno del exilio, ya fuera auto impuesto o forzoso (Broch 1980). Finalmente, al acabar los años setenta y durante el inicio de los ochenta se asiste al nacimiento de una nueva sensibilidad estética. No fue ajena a la literatura y se manifestó en una literatura subversiva, que pretendía sobrepasar los límites de décadas anteriores (Broch 1991). Aquella que, pese a presentar diversas intensidades en su búsqueda renovadora, buscaba la experiencia vanguardista como destino cenital del arte narrativo.

Esta tendencia subversiva desde el campo narrativo tuvo su correlato genérico en el campo de la ficción popular. Las nuevas construcciones literarias, surgidas gracias a un ensanchamiento de las libertades sociales, se vieron proyectadas en la literatura de masas: la ciencia ficción, la fantasía, la novela negra, la romántica, etc. En este sentido, el nacimiento del colectivo de escritores Ofèlia Dracs, bajo el propósito común de revitalizar estos géneros populares, entroncó de nuevo con las tres figuras claves que le antecedieron y servirá de marco estilístico-temático para comprender en parte el escenario físico y alegórico del *Jardí*.

En un segundo lugar, este ensayo se ocupa de destacar el papel clave de la figura del narrador, porque es la clave para entender la intelectualización de una narración de resonancias populares y de ese modo alcanzar una interpretación satisfactoria de la novela. El especial tratamiento de enigmas por parte de Palol resulta de una función clave porque permite el surgimiento de tres planos narrativos, los cuales generan a su vez un amplio espectro de desciframientos

posibles. Si este juego de lecturas y relecturas continuo es posible, se debe a la obsesión del autor por trabajar la ambigüedad en todos los niveles de la narración. Con ello abre el texto a una miríada de recepciones, todas ellas compatibles e insatisfactorias, a su vez sensuales e interdependientes, lo que conduce en este escrito a una propuesta de interpretación novedosa a partir del examen del “loco” foucaultiano desde el fenómeno de la intelectualización.

Finalmente, no me queda sino esperar que este análisis de una mínima parte del denso mundo narrativo del *Jardí* sirva de acicate a lectores potenciales y estimule otros estudios más fructíferos en un futuro cercano.

1.3 La Cataluña literaria de los setenta y los ochenta.

El final de los años sesenta y el principio de los setenta en Cataluña (y España) imponen unas condiciones sociales fundamentadas en el cambio político y la reivindicación ideológica. Lo que acertó en llamarse la "educación sentimental" de una generación incipientemente posmoderna, modelada a golpe de *Nouvelle Vague*, liberación sexual y mayo francés; supuso la aceptación de una nueva visión del arte y del mundo, arrinconando por trasnochados los patrones estéticos anteriores impuestos por el franquismo mediante el NODO, los niños prodigio y el cine racial.

Sin embargo, la primera gran influencia que se hace necesario destacar para comprender la especificidad del *Jardí* es la de Pere Calders¹⁶ (1912-1994), autor del libro de cuentos *Cròniques de la Veritat Oculta* (1955) en el que ya se detecta un carácter precursor y los que serían estilemas del autor a lo largo de toda su carrera literaria. Su literatura plasma la lucha contra un sobrenatural envejecido, heredado del positivismo decimonónico. Una de sus influencias más poderosas será la del autor italiano Massimo Bontempelli (1878-1960)¹⁷ de quien recoge el guante de la transgresión, yendo más allá del código establecido y rompiendo moldes genéricos:

El mundo literario de Calders, tal como han demostrado Melcion (1996) y Gregori (2003), no se inscribe en esta línea, sino más bien contra esa línea. El siglo XX aporta una nueva concepción de lo sobrenatural, que ya no se basa en la oposición ente realidad lógica e irrealidad, desde unos parámetros de verosimilitud realista, sino en una visión diferente y abierta de la realidad, que se sitúa al margen del código de verosimilitud realista. Crea su nuevo código particular de verosimilitud. (Carbó and Simbor Roig 169)

Debe señalarse, como factor potenciador e inesperado, la influencia que Calders recibió fruto de su breve exilio francés. Allí entró en contacto con la llamada *Colla de Sabadell*. El resultado, que luego se vería continuado con su estancia en México,

inspiró una focalización del interés por la literatura humorística fundada en el irrealismo trágico-humorístico y la sutileza (Palau i Fabre 1936), que ya había cultivado previamente en la antología de cuentos *El primer arlequí* (1936) y en la novela *Gaeli i l'home Déu* (1938/1986). El grupo de escritores que formaba el grupúsculo estético de la *Colla de Sabadell* presentaban coincidencias experimentales: una búsqueda reformuladora de tendencias literarias que dejara de lado la lógica racional, en las que lo absurdo-inesperado, incluso lo mágico tribal, adquiriese una nueva importancia como elemento explicativo de la realidad humana. Compartían pues intereses y motivaciones parejas a las del resto de literaturas de vanguardia de la Europa de la época.

Calders ejerce una operación de subversión del género desde dentro. Recoge los tópicos y clichés fosilizados de la literatura fantástica del siglo XIX y los evoluciona, dando lugar a un efecto de extrañamiento que rompe el horizonte de expectativas genérico. Es decir, mediante la propia ficción muestra lo caprichoso de unas estructuras narrativas que habían quedado inamovibles, imposibilitando su adaptación a los nuevos tiempos, por tanto, resultando insatisfactorias para reproducir y recrear la realidad.

Para destruir esta construcción heredada utiliza el mecanismo de la ironía, que imposibilita la identificación mimética con lo representado. Asimismo, hace uso de la ambigüedad congénita del lenguaje, que se resiste a ser lexicalizado, lo demuestra mediante los juegos de choque entre lo literario/habitual y lo metafórico/reciente. Cuestiona el que la lógica de la realidad (identificada con el realismo puro) sea la única forma de comprender (y narrarse) el mundo, ofrece el “realismo abstracto”, a modo de “realismo mágico”, oponiéndolo al “realismo histórico-épico” de ideología franquista y al “realismo histórico” de raíz renovadora (Molas and Castellet 1963).¹⁸

El segundo nombre fundamental para entender la tradición que precede a Palol, es Joan Perucho (1920-2003),¹⁹ autor de las novelas *Llibre de cavalleries* (1957) y *Les històries naturals* (1960), entre muchas otras. Durante una época en la que reinaba la ideología política por encima de la sensibilidad estética, como así lo determinaba Alfonso Sastre en 1965 (qtd. in Soldevila-Durante 721), la literatura “social” fue la única forma legítima de representación del mundo y contribuyó a lo que Pere Gimferrer denominó “desvirtuación de la verdadera literatura” (Gimferrer 1). Los años cincuenta y parte de los sesenta, especialmente, se caracterizaron por una hegemonía de la “novela social”, el ejercicio literario quedaba destinado únicamente al compromiso político ya fuera a favor del régimen, de la mano de un “orientación histórica” que lo elogiase (Soldevila-Durante 722), o motivado por un “programa revolucionario” (Soldevila-Durante 721) de la mano de un interés sociológico-objetivo fruto de un cierto malestar social surgido en las nuevas generaciones de escritores. Precisamente, así se ponía en evidencia esa estética homogénea que no hacía sino confirmar, voluntaria o involuntariamente, la

hegemonía de las instituciones literarias imperantes controladas por la dictadura franquista. Este contexto español no era único, ya que también en Europa los totalitarismos estaban a la orden del día, cabe recordar la situación de los países bajo el influjo soviético y la ola totalitaria que barrería América Latina en la década de los setenta. Paradójicamente, en el plano internacional, paralelamente a la obra de Perucho y en concierto estético con ella, surgieron una serie de escritores de tendencia absolutamente libérrima, tanto en planteamientos narrativos como de temática tratada:

Por aquellos años están en plena actividad Italo Calvino, Julien Gracq, Margarite Yourcenar, Isak Dinesen, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Mújica Laínez. Por aquellos años, sin salir de nuestra península, se editan libros como *Merlín y familia*, de Álvaro Cunqueiro; *La isla sin aurora*, de Azorín; *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio; *Del "Diari 1918"*, de J. V. Foix, o *Las aguas de Arbeloa*, de Rafael Sánchez-Mazas. La mayoría de tales autores y obras son particularmente apreciados y difundidos entre nosotros en la actualidad, y parecían, o podían parecer, entonces excepciones o excentricidades marginales. (Gimferrer 1-2)

Esta nueva percepción narrativa de Perucho, compartido con los autores anteriormente referidos, refuta la forma tradicional de novelar como construcción episódica. Contrariamente, Joan Perucho propone una sensibilidad mayor hacia el valor autónomo de las imágenes y el lenguaje, con ello privilegia una microperceptibilidad que tradicionalmente había sido relegada a la lírica (Guillamon, *Rosas* 10).

La poesía parece haber perdido parte de su eficacia expresiva para el autor catalán. Tal vez ese convencimiento fuese el que le empujó a trasvasar sus creaciones del género lírico al narrativo. Además de practicar el cuento y la novela, también trabajó el articulismo,²⁰ precisamente la escritura de columnas de opinión le permitió un contacto con el presente y una exploración del mismo que le condujo a profundizar en tendencias artísticas e intelectuales. Si bien Perucho se declara enemigo de las concepciones sociológicas reduccionistas, no por ello renuncia a la problematización intelectual del acto de narrar y lo salva con gran astucia (Guillamon, *Rosas* 14-15).

Perucho es un explorador de lo oculto en tiempo de crisis. Y todo ello justo antes de lo que estaba por llegar a España ratificando su opción estética de reivindicación de lo creativo libertario: el *Pop Art*, el cine de la *Nouvelle Vague*, el cómic y el despegue definitivo de los géneros populares encabezados por la ciencia ficción y las tramas detectivescas. Percibe la concepción de la literatura no como misión ideológica, sino como juego de expresión mixtificadora: "De quina manera

el discurs novel·lesc adopta formes d'expressió poètica, i com l'assaig es fusiona amb la ficció, resulten els trets més característics del distanciament de la narrativa de Perucho" (Guillamon, *Joan Perucho* 145)²¹. Ve la literatura capaz de fundir interrelaciones entre mundos genéricos distintos: novela de aventuras, de investigación, fantástica, de terror, de ciencia ficción. Así se transgreden los esquemas esclerotizados de estas y crea un sistema novedoso de retroalimentación fundado en las relaciones hipertextuales y paratextuales, elementos que encontramos una y otra vez en el *Jardí*.

La tercera presencia clave para comprender el contexto previo que recoge la novela de Palol es la de Manuel de Pedrolo (1918-1990). Si los géneros populares durante los años cincuenta y sesenta sufrieron cierto desdén por parte de las instituciones literarias que establecían el marco canónico, críticos y profesores universitarios en su mayoría; a partir de los setenta y durante los ochenta, contrariamente, los autores supieron adaptarse a un espacio en el cual desarrollar un nuevo marco cultural fruto de renovados aires políticos y sociales. Pedrolo fue en este sentido un autor paradigmático y precursor que consiguió adaptar géneros tradicionalmente extranjeros y ajenos a la península ibérica, como la ficción especulativa. El propio escritor catalán revela su conocimiento a muy temprana edad de dicha clase de literatura heterodoxa:

Com a lector la primera novela que recordo haver-me empassat de cap a peus, i amb molt d'entusiasme, és una llarga història que ara situaríem dins la "ficció científica", ja que tractava d'uns individus malèvols que, si no m'equivoco, havien aconseguit de desintegrar la matèria. (Pedrolo, *Si em pregunten* 19)²²

En 1974 Pedrolo publica *Mecanoscrit del segon origen* entroncando con lo que años antes James Graham Ballard bautizó como "literatura invisible"²³ (Ballard 1971), que consistiría en aquellos textos inspirados en "els informes científics, articles de divulgació, documents del govern i catàlegs especialitzats, a més dels llibres de divulgació científica" (Munné Jordà 1999)²⁴. Dicha novela de Pedrolo se convirtió en un éxito editorial en la década de los setenta y se ha consolidado hoy día como una de las novelas de ficción especulativa catalana con mejor respuesta de lectores y de la comunidad educativa (Geli 2015).²⁵ La razón que llevó a Pedrolo, investido ya desde el inicio de su carrera literaria por Rafael Tasis como "el novel·lista català més considerable d'aquest segle"²⁶ (Tasis 1954),²⁷ a cultivar un género tan heterodoxo en tierras mediterráneas obedece a su permisividad temática y facilidad para reactualizar unas preocupaciones muy marcadas en el autor: el interés por la condición humana, la consecución de la justicia social o el experimentalismo técnico heredado de sus traducciones del novelista

norteamericano William Faulkner. Todo ello desde un horizonte tecnológico y científico.

És possible que preocupacions i temes hagin estat sempre els mateixos, o molts semblants, però en cada moment hi ha una manera nova d'encarar-s'hi, d'estudiar-los; l'home i la societat en què viu evolucionen, ni que sigui en una solució de continuïtat, i això fa que els punts de vista que cents anys enrere podien semblar, i potser eren, apropiats, es converteixin en una rèmora si no sabem o no ens atrevim a susperar-los, a reconèixer que ens trobem en una altra fase de la nostra aventura i que aquesta ens obliga a considerar tot d'elements que abans no existien o que, si existien, formaven encara part d'un substratum inconscient que ara ha sortit a la superfície i no es deixa ignorar. (Pedrolo, *Si em pregunten* 40-41)²⁸

Pero el tema central de su novelística, al margen de su múltiple interés narrativo que le llevó a cultivar todo tipo de géneros y artes, entre ellos el teatro y la poesía, además de la novela y los cuentos, es el compromiso político con la cultura catalana y la lucha por los derechos de las clases trabajadoras. Para Pedrolo el hecho de la escritura traducía una forma de activismo cívico-político²⁹ que se incrementa en sus obras especulativas de los años setenta y ochenta: *Trajecte final*³⁰ (1975), *Aquesta matinada i potser per sempre*³¹ (1980) y *Successimultani*³² (1981).

Posteriormente, la transferencia de esta tendencia setentera a los ochenta se demostrará mediante la conexión de Pedrolo con un grupo de escritores que tomarán nombre de mujer, Ofèlia Dracs. Que este colectivo continuara explotando la veta popular durante los ochenta se atestigua en su dedicatoria colectiva en *Negra y Consentida* (1986), antología de relatos policíacos y de género negro, dice así: “a Manuel de Pedrolo, que vuelve a tener la trenza de paja” (Dracs 5).³³ De esta manera se da testimonio directo de una continuidad intencional y temática.

1.4 El efecto García Márquez

Asimismo, en los años setenta la literatura catalana queda marcada por el impacto de *Cien años de Soledad* (1967) de García Márquez y del que se detecta cierta influencia en la composición coral del *Jardí*. Las novelas de ámbito social, que tienen su gran referente en la del escritor colombiano, absorbieron buena parte del interés de escritores y lectores.³⁴ Este tipo de novelas presentan una construcción y desarrollo en base a una expansión narrativa casi infinita, al consistir en un relato en progresión que presenta una suerte de obsesión por el desarrollo histórico y temporal de la trama. La temporalidad responde a la construcción de un ciclo familiar, que bien puede quedar abierto o cerrado. La forma concluida en sí misma constituye una estructura de acabado más perfecto, porque encierra en la

representación de las diversas generaciones un constructo unitario y de mayor acabado formal. Dentro de la novelística literaria en lengua catalana, entre las cerradas están *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972) de Maria Antònia Oliver, *Un regne per a mi* de Pau Faner (1976) i *Bubotes* (1978) de Antoni Mus. En cambio, en las otras dos novelas mentadas, *Cavalls cap a la fosca* (1975) de Baltasar Porcel y *Ventada de morts* (1978) de Josep Albanell, el espacio temporal en el que se desarrollan las historias es más extenso, abarcando muchos siglos y no presentan personajes pertenecientes a un mismo origen genealógico inmediatamente directo.

En cuanto a la historicidad de las narraciones, se articula en torno a una doble órbita alrededor del personaje principal. Éste está ligado al pasado familiar que contribuye a construirlo como individuo, pero a su vez también está inmerso en un sistema de relaciones sociales de su tiempo, en el presente de la comunidad. *Un regne per a mi*, por ejemplo, cuenta los avatares de un clan instruido en el realismo mágico, capaz de viajar en sueños y perderse entre ellos. Los personajes se desarrollan en tanto miembros del clan, no dando lugar a una unicidad de sujetos autónomos. En cambio, en *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* y en *Bubotes* los acontecimientos de un presente inmediato, la guerra civil, condiciona la atracción de la comunidad sobre los personajes narrados. Tramas, de nuevo, que vertebran de alguna forma el *Jardí*.

1.5 Huida y retorno, último coleteo y muerte del Franquismo

Las novelas de huida conforman un bloque temático que se caracteriza por la fuga del personaje central. La sociedad que envuelve al protagonista está tan falta de libertad, que tan solo le deja una opción: escapar hacía otras condiciones de vida más relajadas. El personaje suele ser alguien joven, metáfora de la nueva sociedad que estaba surgiendo a principios de la década de los setenta en Cataluña. A la manera de la generación *beat*, la narración se construye alrededor del movimiento del protagonista, que adquiere tintes de *bildungsroman*: el individuo, pese a no estar ya forzosamente en su infancia biológica, sí está en un período de iniciación personal. La novela responde al movimiento de búsqueda y al encontronazo con nuevas formas de vivir, experimentar y arriesgarse. El viaje es el vehículo que permite la sucesión geográfica y al mismo tiempo la multiplicación de redes sociales, un mayor conocimiento humano que se traduce en nuevos valores y proyectos vitales. Las diferentes etapas se queman al mismo tiempo que se moldea la carrera por la madurez del protagonista, enterrando y superando el trauma infringido por una sociedad heredera del franquismo. Pero la sorpresa del personaje surge ante la incapacidad para encontrar ese lugar y tiempo en el que ser feliz: la nueva vida no resulta nueva en absoluto, no hace sino recuperar la insatisfacción

que havia deixat atrás. La liberació individual per mitjà de la huida fracassa, escenificant la profecia maldita del héroe modern de György Lukács (1920).

Esta estructura de narració se compleu quasi a la perfecció en *Oferiu flors als rebels que fracassaren* (1973), de Oriol Pi de Cabanyes, *Alta comèdia* (1973), de Jordi Coca, *També les formigues, Dylan, algun dia ploraran de solitud* (1975), de nou de Pi de Cabanyes i en *L'udol del Griso al caire de les clavegueres* (1976), de Quim Monzó.³⁵ Els personatges deixen a un costat l'aspecte identitari del subjecte i presenten un compromís polític molt més gran, que, no obstant això, acaba en derrota. En esta ficció ja se detecta una presència ideològica molt poderosa, que se veurà augmentada molt més després de la mort de Franco el 1975.

De una temàtica de huida se passa a una de retorn. A la mort del dictador li segueix una onada d'esperança, tots aquells subjectes que anys abans se havien anat o estaven per anar venen la possibilitat de portar a terme el somni reformador d'una societat democràtica. Així les novel·les passen de narrar una huida a narrar un retorn, el del personatge que se va marchar i una vegada ha tornat té que descobrir que va passar durant la seva absència. Se pren la estructura d'investigació dels fets passats a partir dels testimonis dels que se van quedar. No obstant això, els nuclis d'interès són tan diferents com els escriptors entre si. Isa Tròlec, pseudònim de Joan Baptista Mengual i Lull, escriu *Ramona Rosbif* (1976), se centra en l'àmbit rural valencià i explora els personatges d'aquests entorns ja per tant en desaparició; Montserrat Roig escriu la magistral *El temps de les cireres* (1976) en la qual l'interès se trasllada al paper que la dona va tenir durant el franquisme i el destí que li estava per arribar. Finalment, Josep Piera denuncia les injustícies cometides en el passat en la seva novel·la *Rondalla de retorn* (1978): en ella el protagonista porta a terme una investigació documental contra el franquisme, basada en els testimonis dels supervivents.

1.6 La literatura de los límites

El tercer nucli temàtic entronca la voluntat vanguardista amb el desig reformador de la modernitat catalana. Entén-se el concepte vanguardista com el que va definir Àlex Broch (1980) en el seu intent de diagnosticar la realitat literària catalana dels seixanta:

El concepte d'avantguarda està en descreït i que pocs "avantguardies" d'avui l'acceptarien. És, si més no, una limitació del llenguatge que no ha creat un mot que, alliberat de qualsevol connotació anterior, ens apropiem a la pràctica significativa d'aquells que actualment són en una franja de transformació/transgressió del sistema literari establert. (Broch 91)³⁶

El objetivo de los autores reunidos bajo esta imagen era el de la exploración hacia los límites de los códigos lingüísticos heredados. El propósito de transformación/transgresión conllevaba a su vez un principio de destrucción y caos que los escritores de los setenta aceptaron como mal menor. El extrañamiento no puede conseguirse sino es atacando los automatismos heredados de la tradición inmediata, fundando de esa manera una nueva poética artístico-literaria. Si el autor intenta transgredir dentro de los límites estaremos ante una práctica fundamentalmente transformadora, que no busca derruir sino reformar el material heredado. Por contra, si lo que se quiere es ir más allá de los límites lingüísticos y el código literario imperante, asistiremos a una operación de derrumbe y reconstrucción. Ambas posturas se encuentran presentes en el surgimiento de la nueva literatura catalana de la época. Ejemplo de la primera postura es *Uf, va dir ell* (1978) de Quim Monzó; de la segunda tenemos a Amadeu Fabregat con la novela *Assaig d'aproximació a "falles folles fetes foc"* (1974) y a Biel Mesquida y su *Putà Marès (ahí)* (1978).

1.7 Ofèlia Dracs

Toda esta evolución literaria viene a desembocar en el surgimiento del experimento Ofèlia Dracs. Si los años setenta supusieron el despegue de una revitalización de la sensibilidad estética mediante el surgimiento de nuevas formas de comprensión del hecho literario, desde esta óptica se puede comprender con mayor facilidad la consolidación de la pérdida de la utopía histórica que marca los ochenta. El pasado adolecía de un corte en la continuidad ontológica, el franquismo había muerto ya y eran necesarias nuevas formas de construcción identitarias:

Un dels grans canvis del anys vuitanta ha estat que la preocupació de la societat catalana de construir i reconstruir el seu saber històric —per tal de lligar millor un concepte de pertinença nacional— ha donat pas a una necessitat indefugible de trobar el desllorigador i crear la infraestructura i la base d'una societat moderna i futura que assegurí la seva pervivència nacional. (Broch, *Literatura catalana dels anys vuitanta* 167)³⁷

En los ochenta el centro del espacio literario catalán fue un campo de batalla en pos de la imposición de una forma de entender la literatura. Todo ello desde un contexto, esta vez sí, absolutamente libre, ajeno a presiones institucionales totalitarias. Más allá de los referentes modernos,³⁸ en los ochenta encontramos una reivindicación de los géneros populares de cosmovisión diversa: la temporalidad varía, pudiendo viajar entre tiempos pretéritos y futuros, incluso tiempos alternativos. El juego narrativo intertextual y paratextual alcanza sofisticaciones raramente trabajadas en el pasado, lo que supone un cuestionamiento metaliterario

de la tradició y el discurso. Por consiguiente, se ve reivindicada la naturaleza ficcional por encima de una misión costumbrista, de una estilización amanerada o de rasgos panfletarios caducos. De aquí surge la iniciativa del colectivo conocido como Ofèlia Dracs para promocionar géneros narrativos populares que durante décadas se habían visto relegados a la periferia del campo literario, negándoles calidad estética por el simple hecho de cultivar formas no privilegiadas por la crítica hegemónica.³⁹ Ofèlia Dracs, compuesto originariamente por los escritores: Miquel Desclot, Carles Reig, Josep Albanell, Jaume Cabré i Joaquim Soler, en el prólogo de *Essa efa* (1985), antología de relatos de ciencia ficción, abogan por una nueva sensibilidad metaliteraria, especulativa y lúdica que ya se delataba en Calders, Perucho, Pedrolo y García Márquez: “El document que transcrivim a continuació és atribuït a Ofèlia Dracs, que segons diu el propi document es autora (per tant, del sexe femení)” (Dracs 6)⁴⁰.

En esa tendencia lúdica del colectivo Ofèlia Dracs, agrupando toda la sensibilidad estética debida al vanguardismo setentero aquí comentado, así como a la influencia subversiva de Calders, Perucho y Pedrolo, tanto en los presupuestos estilísticos como temáticos, es en la que debe catalogarse el esfuerzo narrativo de Miquel de Palol. *El jardí* (1989), novela que parece ser muchas novelas en una sola, inmediatamente recuerda a las *Mil y una noches*, al *Sendebarr*, al *Conde Lucanor*, al *Decamerón* o a los *Cuentos de Canterbury*.⁴¹ Una narración ambiciosa que entrelaza géneros e historias, las cuales van a desembocar en la desaparición de una joya, objeto mágico proppiano, que actúa de *leitmotiv* para el desarrollo de una investigación inabarcable, que a su vez es una reconstrucción de historias probables, por posibles, y fantásticas, por inciertas.

1.8 La literatura especulativa catalana de los años 80

La toma de importancia del género en Cataluña se detecta con la aparición de los primeros estudios sobre el mismo. Antoni Munné-Jordà inicia su tarea crítico-académica ya en 1982, cuando escribirá algunos de los estudios esenciales para entender la literatura especulativa en catalán durante los años 80. En 1982 publicará “Sobre literatura catalana de ciencia-ficció” en la revista (*Ciència*). *Revista Catalana de Ciència i Tecnologia*,⁴² donde reseñó cinco obras que a su juicio podrían dar razón de una cierta tradición literaria catalana de ficciones especulativas. En 1985 publicaría, si bien el texto se escribió en 1983, un primer estudio de la literatura especulativa catalana con “La ciència-ficció en la literatura catalana” en la revista *L’Espill* y haría un seguimiento histórico de las expresiones literarias en catalán de este género. Finalmente, ese mismo año, editaría la antología de cuentos *Narracions de ciència-ficció. Antologia* en la que se compilan relatos catalanes de finales del S.XIX hasta la década de los ochenta.⁴³ En 1990 hace un retrato de la segunda parte de los años ochenta también para *L’Espill*, al escribir el

artículo “La ciència ficció catalana. Panorama de 1986-1987” en el cual reseña las publicaciones de cuentos, novelas y traducciones de obras anglosajonas en catalán.

Otro indicio del interés que despertó la literatura especulativa en catalán fue el surgimiento desde la iniciativa de la editorial “Pleniluni” de la colección “2001, Pleniluni Ciència-ficció”, pero que lamentablemente solo desarrolló su actividad editorial durante la segunda parte de los años ochenta para terminar desapareciendo en 1991 (Martínez-Gil 27).

Tampoco es casualidad que fuera en los ochenta cuando Jaume Fuster explotando un interés lúdico inicie su trilogía fantástica a la que Martínez-Gil describe como tolkieniana (50).⁴⁴ A este autor se le añade el interés temprano por el género especulativo de Pau Faner con *Potser només la fosca*⁴⁵ (1979). Oriol Vergés dentro de su serie infantil de “supers” publicará en 1980 *El superordinador*;⁴⁶ Josep Albanell, escritor por entonces ya popular y multipremiado, miembro fundador de Ofèlia Dracs, en 1980 publica *La màquina de la música vivent*,⁴⁷ en 1982 *L'estraperlista del temps*⁴⁸ y en 1987 aparece *L'implacable naufragi de la pols*, colección de relatos de ciencia ficción. Raimon Esplugafreda publica *Hem nedat a l'estany amb la lluna plena*⁴⁹ en 1981, Lluís Busquets i Grabulosa presenta *Viatge fantàstic*⁵⁰ (1981) y *(Qu)eixalades*⁵¹ (1982), Agustí Alcoberro es responsable de *El secret del doctor Givert*⁵² (1981), Ignasi Riera escribe *Honorable míster R: novel.la moral: i/o exemplar*⁵³ (1981) y la antología de cuentos *Lovecraft, lovecraft!* (1981) y *Essa Efa. recull de contes intergalàctics* (1985) creada por el colectivo Ofèlia Dracs. El poeta Guillem Viladot publica en 1982 *Professor Fluss, el televisor vivent* y en 1984 *autostop a la ciutat submergida*;⁵⁴ Margarida Aritzeta hace otro tanto con *Grafèmia*⁵⁵ (1982) y Frederic Corominas publica *Qualsevol pot tenir un descuit*⁵⁶ (1982). Ese mismo año 1982 d'Eduard Vinyamata publica “Quan caiguin els estels” en *Kandama, fanzine de ciència ficcion y fantasia*. En 1984 Rosa Fabregat i Armengol publica *Embrió humà ultracongelat núm. F-77*,⁵⁷ Montserrat Galícia i Gorritz escribe *P.h.I.a. Copèrnic* y en 1985 Mercè Canela i Garayoa, quien mantiene una regular publicación de relatos infantiles durante toda la década de los ochenta, presenta *El planeta dels set sols*.⁵⁸ En 1987 aparece la colección de relatos *Sis temps*, escrita por autores que rondaban los veinticinco años, lo que indica claramente el interés de las nuevas generaciones por los temas y géneros de carácter popular. Martínez-Gil indica muy ilustrativamente cómo la influencia alegórica de Kafka y Cortázar, de denuncia,⁵⁹ tuvo mucho que ver en el auge de temas especulativos y cómo autores consagrados, Quim Monzó y Sergi Pàmies, u otros que estaban por hacerlo, Josep M. Fonalleras, Màrius Serra, Julià Guillamon, Jaume Subirana, Òscar Pàmies, Sebastià Roig, Pere Guixà y Manel Zabala, se sumarán a un gusto por lo irónico y lo posmoderno, que se da connaturalmente en el género especulativo y de fantasía (Martínez-Gil 52-53).

1.9 El género distópico en la literatura catalana

El *Jardí* (1989), una novela claramente anclada en el subgénero de la distopía, tiene un referente muy similar en una obra publicada en 1936 por Josep Maria Francès, *Retorn al sol*, en la que se narra la vida de una Cataluña futura en la que sus habitantes son forzados a vivir en el interior de la tierra debido al cambio climático.⁶⁰ Si buscamos remontarnos a las primeras manifestaciones de lo especulativo en literatura catalana, que no en lengua catalana, es legítimo referir a los relatos de carácter especulativo escritos en castellano por Nil Maria Fabra i Deas desde 1885 hasta 1897.⁶¹ A los que se añaden los relatos en catalán de *Homes artificials* (1912) de Frederic Pujulà i Vallès, en el que se especula con el advenimiento de una sociedad futura perfeccionada, y *L'illa del gran experiment* (1927) de Onofre Parés, en el que se presenta la Europa en los años 50 como un superpoder que habría impuesto su hegemonía mundial. Otros testimonios de la literatura más o menos distópicas en Catalunya son *Més enllà no hi ha fronteres* (1966) de Sebastià Estradé,⁶² *El cronomòbil*⁶³ (1966) de Pere Verdaguer y *La casa sota la sorra*⁶⁴ (1966) de Joaquim Carbó; la ucronía de *Paraules d'Opòton el vell*⁶⁵ (1968) y *L'enquesta del Canal 4*⁶⁶ (1973) de Avel·lí Artís-Gener, *Andrea Víctrix*⁶⁷ (1974) de Llorenç Villalonga, *Memòries d'un futur bàrbar*⁶⁸ (1975) de Montserrat Julió i Nonell, Maria Dolors Alibés i Riera presenta *La principal del Poble Moll: any 2590*⁶⁹ (1981).

Por su parte, Víctor Mora publica el mismo año que Palol su colección de cuentos *Barcelona 2080 i altres contes improbables* (1989). Dos de estos cuentos tienen especial relevancia: en “La sorra del temps” se presenta una península ibérica que forma una sola comunidad política federada, mientras que en el cuento que da título al libro, “Barcelona 2080” el paisaje de la Barcelona que se dibuja tiene las características de una distopía. Aunque sin duda, la obra catalana más importante dentro del subgénero de la distopía se publicó en los setenta, *Mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo (1974) y su influencia es fácilmente detectable en buena parte de las narraciones posteriores en catalán, incluyendo el mismo *Jardí*.

2. Análisis narratológico del *Jardí*, o el porqué de la calificación de “intel·lectualització”

El jardín (1989)⁷⁰ rememora el caos y el terror de un hipotético momento estelar de la humanidad: una guerra nuclear total. El prologuista del futuro encargado de comentar el texto destaca la incapacidad de los estudiosos contemporáneos para acertar a clasificar el relato dentro de un género concreto. El estudio de los cuarenta y nueve relatos que forman la novela ofrece tantos sobreentendidos y vaguedades que imposibilita determinar de qué clase de texto estamos hablando. Nada permite asegurar ni descartar la condición de posibilidad

de ambas opciones. A propósito de la ambigüedad total que recubre la novela, su autor, Miquel de Palol, dice: “El juego literario por esencia es la interpretación: no hay un texto sino muchos. De acuerdo con esto, lo único interesante que se puede hacer es potenciar la ambigüedad y la polivalencia (Guillamon, “Un bello” 2001)”.

Por un lado, está la figura del prologuista, revelando cómo y cuándo se encontraron las diferentes piezas que, reunidas y encajadas convenientemente, resultan de una interpretación que vicia el texto último. Por otro lado, la historia que nos confiesa el esquivo narrador: salvado por una organización secreta, a la que pertenece su madre, quien sin embargo prefiere no compartir con su hijo un destino seguro y afrontar la eventualidad de una muerte a manos de bandidos y vagabundos; acogido finalmente en un palacio improbable, escondido entre montañas inciertas, y rodeado de personajes pertenecientes a una supuesta élite financiera y política. El narrador recupera el juego de contar e interpretar, un intercambio de papeles que sirve de paliativo a la desidia y al tedio del momento de espera salvífico. Del mismo modo que el manuscrito es una recomposición de trozos esparcidos por el mundo y la historia; el acto de narrar es una totalidad dividida en seis narradores y cuarenta y nueve relatos que van redimensionando y dando sentido a una certeza latente: la historia de la joya fantástica.

En consecuencia, el acto de escritura y el acto de narración están disociados, ejemplificando perfectamente algunos de los principios de narratología de Gérard Genette: "La situación narrativa de un relato de ficción no se reduce nunca a su situación de escritura" (Genette 272). Se añade que en el *Jardí* existe una problemática temporal muy obvia, que se experimenta ya en la primera página: las interrelaciones temporales entre narrador y narratarios⁷¹ carecen de fijación incuestionable. El primer narrador con el que se encuentra el lector es el editor del texto, que a medida que leemos el prólogo escrito por él mismo,⁷² nos informa, irónicamente, de la estructura y discusión crítico-filológica de la que es objeto:

Un dels documents més estudiats en relació a aquest problema històric és el relat que avui coneixem per *El jardí dels set crepuscles*. El seu estudi planteja diverses qüestions, tan pel que fa a la identitat del seu autor, i a la intenció i naturalesa del text, com pel que fa a la ubicació geogràfica i cronologia, i, en conseqüència, a l'autenticitat. (Palol 1)⁷³

Es más, en la novela se produce un cambio tan frecuente de tiempos que ni siquiera se puede establecer un punto de referencia válido para establecer la cronología diegética de las múltiples narraciones. Los narratarios en su calidad de tales están imposibilitados para averiguar en qué tiempo exacto se produce la narración; paradójicamente el único quien tiene información útil es el lector, sabedor de la datación real de la novela,⁷⁴ pero su naturaleza ajena a la metalepsis lo invalida como fuente de información arqueológica viable.

De hecho, surge otro problema parecido con la determinación espacial. Sabemos, por el narrador principal, que el punto de origen de la fuga y posterior llegada al refugio es la ciudad de Barcelona. Sin embargo, jamás podemos llegar a una conclusión sobre el lugar donde está emplazado el palacio en el que se desarrollan el grueso de las narraciones:

Pel que fa a la ubicació, Reagan, Potmanova i Te Varinee sostenen que la mansió que acull l'última narració és als Pirineus [...] Ahami —tot i que un dels personatges ho nega explícitament— sosté que per les característiques geològiques del Jardí del Crepuscle, només pot tractarse de l'Himàlaia (...) Tampoc no aclareixen el problema les observacions de l'últim narrador sobre certa construcció de l'entorn (...) En el primer cas tindriem una latitud d'uns 42,6° N, corresponents als Pirineus, als Balcans, el Caucas i les grans serralades de Tian-Shan (del Kirguistan fins al desert del Gobi), i en segon, a poc menys de 30° N, que ens situarien a l'Himàlaia. (Palol 4)⁷⁵

Comprendemos entonces que en la novela de Miquel de Palol el lector se enfrenta a todos los tipos de narración recopiladas por Genette: en un primer momento, en la fuga de Barcelona estamos ante una posición del narrador “ulterior”, en la que se nos relatan unos hechos ya acaecidos en el pasado lejano. Y que responde al intento de justificar una situación en principio difícilmente verosímil, que exige al lector la asunción del pacto ficcional.

Una vez llegados al palacio, la narración padece una mutación y se vuelve “simultánea”: el narrador por el mero hecho de narrar, está realizando una acción en presente,⁷⁶ que envía al narratario-lector al pasado inmediato. Ahora bien, el propio texto, que jamás se permite abandonar la ambigüedad absoluta, estilema del relato paloliano, contradice desde el principio esa misma hipótesis, protagonizando un movimiento metanarrativo: “Tots els autors esmentats han assenyalat la impossibilitat que, després d'una jornada completa i especulativament més aviat moguda, una persona tingui temps de transcriure-la en extensió, afegint-hi detalls i reflexions (Palol 1)”⁷⁷. Lo curioso de este caso es que el lector no advierte esta mutación hasta la última página, cuando el narrador pasa a utilizar el tiempo presente y abandona los pretéritos. Se produce, y permítase la licencia terminológica, una epifanía narrativa. Lo que considerábamos como un texto se convierte por propio derecho en un “acto de habla” acorde a las teorías de Austin (1962).

Al mismo tiempo que se produce la epifanía somos conscientes, retrospectivamente, de la estructura fundamentalmente intercalada entre los momentos de la acción. La acción de narrar está compuesta a partir de roces temporales: el conjunto de narraciones adquiere valor a medida que se desarrollan las historias, la relación temporal entre las cuales es tan estrecha que todavía

provoca efectos en la narración en tiempo presente: dudas, sospechas e incomprensiones del narrador principal. Estos resultan de la misma fórmula mágica de narrar. Es decir, las historias actúan como oraciones mágicas⁷⁸ capaces de resonar en el día a día de los receptores,⁷⁹ puesto que a medida que las historias son relatadas sus imágenes van cambiando para el narrador principal, pero también para el lector.

La última de las formas de narración de las que habla Genette (274) en su *Figuras III* y que vertebra la novela de Palol es la narración anterior, aquella referida a un relato predictivo que tiene impacto sobre el presente o el futuro y que también se da a lo largo de las narraciones crepusculares:

El meu amic, a qui direm aquí Finoc, va somniar una joia molt valuosa que cobejava molta gent. La joia feia temps que havia desaparegut i ningú no sabia on era. Finoc va somniar-la: tenia una bellesa ennuegant, i mutava segons li toqués llum del sol o de la lluna, del foc o reflectida a l'aigua, i va somniar la seva pèrdua i la seva localització. La joia era dins el sarcòfag d'una dama que en vida havia estat tan bella i poderosa com terrible i perdurable era ara el seu record. (Palol 134)⁸⁰

La metalepsis de la joya, omnipresente en todos los relatos, es el desencadenante del solapamiento total de tiempos y mundos. La superposición: presente/acto de narrar, pasado/historias narradas y futuro/edición de la obra; tiene su paralelismo con los discursos del editor, el narrador del palacio y los narradores de segundo orden, todo ello unificado en el cosmos de relatos dispersos que supone la novela de Palol.

La duración de la acción de narrar, si aceptamos la existencia real del narrador y su honestidad al fijar las historias a las que tuvo acceso, suma un total de siete días.⁸¹ Y la preocupación por la extensión temporal revela una intención simbólica, más que puramente documental. Sobre todo, teniendo en cuenta que los supuestos especialistas, invocados en el prólogo académico, ponen en duda la posibilidad material de escribir una crónica auténtica de siete días de duración en apenas seis o siete horas nocturnas:

Observi's, en aquest sentit, que l'únic fragment que l'últim narrador posa en present és el paràgraf final, i això portaria a suposar tot el Jardí... escrit entre la nit i l'alba de la vuitena jornada, cosa impossible del tot, tant com concedir que el narrador resistís set dies sense dormir. (Palol 3)⁸²

Si por un lado se detecta un esfuerzo por marcar la temporalidad exacta en la que se produce la narración de narraciones, por otro lado, es justo a la inversa. En las historias metadiegeticas a las que tiene acceso como oyente el misterioso narrador,

convertido en protagonista/narratario, la extensión temporal, así como la marca de pasado, se encuentra difuminada. La duración de estas historias carece de pertinencia última, en tanto su valor refiere al contenido de los relatos, ya sea como referente clave para desentrañar un misterio más elevado: el paradero y poder de la misteriosa joya; o bien para contextualizar y contrarrestar la naturaleza inverosímil del palacio. Es de esta paradoja de la que el prólogo pone en guardia al lector ante la serie de incongruencias temporales, además de testificar irónicamente sobre la dificultad por establecer una cronología coherente con la autoría y datación del texto.⁸³ Esta situación es propia de las narraciones ulteriores que presentan una doble vía temporal: una historia pasada, de marcada esencia pretérita (narración principal); y al mismo tiempo una narración atemporal, carente de fijación posible que la sitúa fuera del tiempo (narraciones secundarias).

Para comprender la razón novelesca de esta recurrencia textual es necesario intuir el anhelo de búsqueda que lo estructura. Estamos ante una *bildungsroman*: el narrador desconocido, mediante su estancia en el palacio, asiste a una prueba de madurez intelectual. Así, las historias actúan como modelos de conducta, concepción y experiencia del mundo. Estas, inoculadas mediante la ficción, son en realidad el vehículo de instrucción y educación para el ingreso en un nuevo mundo y en una nueva élite, que tiende a perpetuarse pese al desmoronamiento del mundo exterior. El modelo al que responde la novela es el de la búsqueda, si bien esta suele darse mediante un viaje, Palol provoca esa madurez desde lo estático de un jardín rico en simbología mitológica: fértil porque permite el crecimiento intelectual a partir de desentrañar todas las alegorías enterradas en él. Es decir, el viaje es simbólico y discursivo, pero no por ello menos rico ni real.

El hecho de que sea una novela de etapas explica el porqué del final insatisfactorio de la búsqueda: la joya no se encuentra porque simplemente su función narrativa es la de *leitmotiv*, es decir, da sentido a la trama para una consecución más profunda y sofisticada. La verdadera satisfacción la encontramos en la madurez del personaje, una vez conoce todo el entramado de la sociedad que lo acoge y con ello su destino privilegiado. Es entonces cuando inicia el verdadero viaje, una vez alcanza la madurez suficiente como para afrontar el mundo en soledad y experimenta la epifanía adulta:

Puc dir, per tant, que estic sol; no tan tràgicament com se'n deu estar davant de la mort, ni ho pretenc, però sí prou sol per sentir de la manera menys entrebancada possible el sol de mi mateix. Aquest és l' instant terrible abans de l'alba, l'hora dels condemnats, que no pertany a la nit d'abans ni al matí de després, és quan tot el món es gira i el que està sol no sap cap on fer-ho... (Palol 564)⁸⁴

La novela, cuando el lector llega al final de la narración, adquiere una dimensión retrospectiva, éste comprende que ha asistido a un rito de paso. La llegada al jardín supone una frontera liminar que el narrador supera y por tanto se hace merecedor de su destino.

2.1 La “imagen silenciosa”

Además de los diferentes niveles discursivos hay otra estrategia narrativa en el *Jardí* que participa de esa voluntad intelectulizadora: la iconográfica o de digresión pictórica narrativa, lo que Puigdevall denomina “imatge silenciosa” (“Imatges” 2004). Este estilema paloliano es clave para comprender el tercer bloque de este artículo.

He aquí un ejemplo de su funcionamiento. Al principio de la historia del palacio, cuando el protagonista explica su llegada, describe una serie de piezas de arte emplazadas en su habitación: un grabado de los profetas Elías y Henoc,⁸⁵ enviados por Dios a perecer en el Apocalipsis a manos de “la bestia que sube del abismo”, y destinados a resucitar tres días y medio después. Uno lleva una lámpara de aceite y el otro una rama de olivo;⁸⁶ dibujo del ilustrador Arthur Rackham (1967-1939), tratante habitual de temas fantásticos y mitológicos. El protagonista ve representado a Heracles, vestido de mujer y postrado a los pies de una Ónfala armada con arcos y flechas;⁸⁷ al lado hay un dibujo de una mariposa macaón, nombre científico de una de las variantes de mariposas más comunes, pero también el nombre del hijo de Asclepio y del que heredó el don de la medicina. La propiedad metamórfica de este insecto y la conexión referencial con la mitología griega, si se tiene en cuenta lo anteriormente referido a la naturaleza de *bildungsroman* del *Jardí*, opera abiertamente como mecanismo alegórico. Finalmente, legitimando esta interpretación, está la pintura en torno a la cual el protagonista se siente atraído inexplicablemente: “En una pintura situada damunt del llit hi havia Frixus galopant damunt el xai de banyes cargolades que el salvava de ser sacrificat a Zeus. Em vaig encantar davant de la figura; la meva imaginació ociosa va veure-hi algun paralel·lisme o premonició del que m'esperava aquells dies (Palol 10)”⁸⁸. Frixus fue, precisamente, un héroe de la mitología griega, quien estuvo a punto de ser sacrificado por su padre en tributo al Dios Zeus, debido a un engaño de su madrastra, Ino. Pero justo antes de ser ejecutado fue salvado por el carnero del vellón de oro, llevándose junto con su hermana Hel-le (Parramon i Blasco 98).

En este episodio, pues, se detecta el suministro de información simbólica a través de “imágenes silenciosas” que dotan de significación una escena aparentemente marginal. La idea de la regeneración y salvación está presente por triplicado en este fragmento, tema que se ve confirmado al final de la novela. Es el *modus operandi* de Miquel de Palol el que da legitimidad a la afirmación de la existencia de una intelectualización premeditada a lo largo del *Jardí*.

2.2 Interpretación del *Jardí* desde la imagen foucaultiana del “loco”

Para demostrar la intención polisémica del autor del *Jardí*, de la que también se deriva el afán intelectualizador del autor, se sugiere aquí otra posible interpretación de la novela, ahondando en el sistema de ambigüedades que la estructura. Se persigue redimensionar el significado textual de la supuesta amalgama de documentos paratextuales que configuran el relato. Para ello, como base teórica conceptual, se han adaptado las aportaciones que Michel Foucault realizó en su ensayo *Enfermedad mental y personalidad* (1961). En él se pretendía derribar las barreras interpuestas contra el “loco”, quien en el mismo momento que es calificado como tal, a su juicio, pierde sus derechos de hombre y se convierte en un minusválido ajeno al imperio de la razón. Se prueba reseguir el razonamiento del autor francés para demostrar cómo el comportamiento del narrador del *Jardí* responde a las necesidades del “loco”. Foucault vindica que solo a partir de la reflexión desde el hombre para el hombre se puede comprender al hombre. Mi objetivo es colateral a esa aspiración, pretendo identificar el texto como una petición de ayuda por parte del narrador, aunando ambos en una sola figura desde lo que considero patológicamente metafórico.

Foucault en su ensayo define “las enfermedades mentales según la amplitud de las perturbaciones de la personalidad (Foucault 14)”. Lo que le lleva a afirmar que “la enfermedad sería la alteración intrínseca de la personalidad, desorganización interna de sus estructuras, progresiva desviación de su devenir” (14). Las patologías psíquicas se dividirían en dos grandes grupos: las psicosis y las neurosis. En este análisis solo nos interesaremos sobre las primeras.

Las psicosis engloban todas aquellas perturbaciones capaces de afectar a la totalidad del individuo, apartándolo del mundo real y arrinconándolo en un mundo que desde coordenadas narratológicas pudiéramos calificar como metadieético. En esta clase de patologías el enfermo presenta una gran variedad de secuelas, entre ellas “creencias delirantes en la paranoia” e “indiferencia del paranoico a la singularidad de su experiencia alucinatoria que tiene para él valor de evidencia (Foucault 14-15)”. La paranoia muestra el siguiente comportamiento: “Sobre una base de exaltación apasionada (orgullo, celos) y de hiperactividad psicológica se desarrolla un delirio sistematizado, coherente, sin alucinaciones, que cristaliza en una unidad pseudológica de temas de grandeza, persecución y de reivindicación (Foucault 11)”.

Así pues, el narrador del *Jardí* padecería un cuadro paranoico de funciones abolidas: su conciencia estaría reducida a su pequeño mundo imaginario, el palacio aislado del Apocalipsis real. Y ese paraíso inesperado en el que encuentra cobijo se construye mediante obsesiones icónicas que conforman el monólogo y lo dotan de unidad significativa e intelectual. Para construir un mundo lo suficientemente

complejo, capaz de sustituir al real del cual huye, recurre a la plenitud de las actividades intelectuales deslizadas por el inconsciente. Un buen ejemplo de ello serían los artefactos de arte contenidos en su habitación, esas “imágenes silenciosas” (“Imatges” 2004) de las que se ha hablado anteriormente. Estas imágenes demuestran la existencia de un inconsciente que pugna por salir a la superficie, porque, a pesar del esfuerzo del narrador por anclarse en el palacio, la actividad de solapamiento de realidades siempre está presente:

Vaig pensar com una observació sistemàtica dels fenòmens de l'esperit, en especial de l'esperit d'una mateix, tenia idèntica facilitat fatal per estraferlos. La consciència de l'introspector li esquerda la innocència, i, a mesura que augmenta la proporció de metallenguatge, es perd veracitat. La consciència en general deixa de ser una eina de coneixement per convertir-se en un esport de luxe, inútil i estúpid, i vaig fer el propòsit de lliurar-me'n. (Palol 9)⁸⁹

En este fragmento observamos cómo el narrador hace una suerte de admisión de su huida discursiva y como para hacer el monólogo del palacio del jardín soportable, por tanto, seguir con él, está obligado a reforzarlo intelectualmente. Sin embargo, la realidad en forma de doble significado del término “consciencia” es terca y permanece bajo los efectos alucinatorios del discurso, creando un efecto de extrañamiento que invoca lo solapado: “Absurdament, se'm va ocórrer que estava representant una comèdia per algú, o que algú parlava de mi prenent-se ell mateix per model, i jo no era més que un seu desfogament camuflat perquè els enemics no se'n poguessin riure (Palol 557)”⁹⁰.

El narrador opta por el monólogo porque le permite reproducir a voluntad una virtualidad soportable, que sustituye una realidad invivible. Es decir, que dentro de las condiciones de posibilidad del *Jardí*, la guerra nuclear sí puede ser un hecho comprobable e incluso la causa al mismo tiempo real y virtual de la narración de evitación. El autor conserva con ello el dominio de su universo simbólico. Pero al mismo tiempo en la construcción intelectual que lleva a cabo integra nuevos ritos, signos e imágenes capaces de dotar a la realidad inventada de una sofisticación verosímil. De ahí que sea necesario explicarse su estancia como un período de formación, es decir, de perfeccionamiento del artefacto narrativo:

Començava a entendre la insistència de tothom a parlar de la banca Mir; quasi tots hi estaven vinculats d'una manera o una altra: Rodin i Ficinus hi tallaven el bacallà, la Gertrudis hi té amics. Quina era la relació de Carter i Kolinski? Gimellion era amic de la infantesa d'Uriach, i de retruc sembla que també estava en contacte amb el Clan Mir. Altrament, es tracta amb tothom com si els conegués de tota la vida. I Simon, per què hi estava tan

interessat? D'una banda se'm presentava l'absurd d'estar allí tancat, esperant què? No res, distraient-nos d'una guerra sense esperances; per un altre cantó tenia la sospita que darrera aquella organització hi havia la clau de molts enigmes, i calia no deixar passar per alt cap ingredient. (Palol 104)⁹¹

Para crear ese mundo sustitutivo, el narrador comparte las historias y profundiza en el significado literal y figurado de las mismas, subrayando una estrategia socrática: el grupo conforma su identidad como élite, emulando el simposio ateniense clásico.⁹² Al participar de las mismas coordenadas históricas y darse cuenta de la intrincada red de relaciones de la que forma parte, la identidad de grupo se desarrolla y con él el mundo, creándose una conciencia de élite: los elegidos para la gloria. Y por supuesto, el narrador, figura nuclear, encarna la metáfora de la joya, siendo el centro del sistema narrativo y adoptando al final el papel protagonista de la historia y de su creación.

—Aquí hi ha una contradicció, estimat amic: nosaltres hem de trobar Ω , o és Ω qui ha de trobar els hereus de la joia?

Vaig adonar-me que havia forçat la seqüència lògica de la frase, que em portava a dir “o és Ω qui ens ha de trobar a nosaltres”; Simon ho va passar per alt. (Palol 520)⁹³

Paradójicamente, el narrador no cuenta ninguna historia porque se vería abocado a contar su historia,⁹⁴ la real, por eso huye para continuar su monólogo escapista. Y por eso surge la figura de la joya, porque le permite seguir fabulando *ad infinitum*. Por consiguiente, la construcción narrativa del *Jardí* responde a la imagen de rizoma. El desapego del mundo real producto de la guerra atómica corre paralelo el mundo de las narraciones del palacio. La historia de la joya actúa de tallo subterráneo sobre el que van bifurcándose los brotes que dan lugar a nuevas historias, todas ellas ramas meandrosas de la raíz original. Las plantas con rizomas son perennes, el autor del *Jardí* comparte esa misma ambición y de la misma manera que el rizoma es característico de muchas plantas invasivas, los relatos actúan de maleza virtual que cubre el mundo real.

Dice Foucault que el discurso patológico “desde el delirio hasta la alucinación parece destacar una patología de la creencia como conducta interhumana: el criterio social de la verdad (‘creer lo que los otros creen’) ya no tiene valor para el enfermo (Foucault 31)”. De ahí surge el esfuerzo crónico que se da en los interrogatorios que siguen a los relatos, ya que se manifiesta una voluntad por poner en entredicho un sistema de verdades incuestionables, un ejemplo: “—D'origen francès? —va interrompre la Camila —; ell ahir va dir que era d'origen belga. —Ah sí, belga? Potser sí, doncs. (Palol 113)”⁹⁵. Puede parecer anecdótico, pero en realidad se trata de una operación sistemática de perfeccionamiento del

corpus virtual que tiene como objeto la sustitución total de lo real. Aunque como ya se ha referido sobre los deslizamientos del inconsciente, los hechos apocalípticos tapados por la narración de la búsqueda de la joya, las fugas informativas de lo real en forma de iconografía subliminal son continuas. Consecuentemente, la realidad nuclear actúa de una suerte de virus informático: se trata de un *malware* capaz de distorsionar el discurso patológico sin el permiso del narrador. Mediante esa operación de sabotaje el inconsciente se revela contra el *software*, la historia del *Jardí*, propagando un *payload*, una vacuna explosiva de realidad convenientemente inoculada mediante símbolos icónicos, que tiene una misión muy clara: desmontar el extravío mimético del enfermo y anclarlo de nuevo en la realidad apocalíptica.

Em vaig negar enèrgicament al gir dels pensaments. Acabaràs penjat en una lletania, vaig pensar: “no pot ser, no pot ser...” Et trobaran arronsat de fred i de demència a qualsevol racó... Vaig sortir a la galeria exterior a contemplar el Jardí Inmediat, i com si emergís de la ceguesa sense aire ni orientació, l’alenada fresca de la nit i la respiració glaçada de les estrelles retrobades em va donar la felicitat de la reconeixença, com recuperar la persona estimada. (Palol 561)⁹⁶

Contrariamente, el jardín actúa como elemento apaciguador del despertar del inconsciente, y ante cada arremetida de la realidad enterrada, la estructura metafórica que la ha obliterado surge en forma de correlato objetivo que da seguridad al narrador. Por lo tanto, el sistema icónico actúa como agente doble, pues también es capaz de desencadenar la inercia de la narración enferma perpetuándola, el relato e investigación de la joya, y al mismo tiempo actuando como sistema simbólico-inmunológico, los esfuerzos por retrotraer al narrador a la realidad posnuclear sin jardines salvíficos ni sociedades secretas de elegidos.

Ante estas evidencias es legítimo preguntarse hasta qué punto la creatividad invoca la locura. Foucault no duda en calificar a la personalidad mórbida como “rigurosamente original”: “Hay que admitir la especificidad de la personalidad mórbida; la estructura patológica del psiquismo no es originaria: es rigurosamente original (Foucault 33)”. La identidad del enfermo, una vez padece la personalidad mórbida, se ve afectada en su desarrollo habitual, y por lo tanto éste ya no es el mismo. Es decir, se produce una reorganización de la identidad del enfermo, del mismo modo que los individuos sanos desarrollan secuencialmente su personalidad, el loco modela progresivamente la imagen que quiere dar de sí mismo. Ante la imposibilidad de realizarse en el entorno real que lo envuelve, para evitar la alienación, opta por controlar defensivamente el medioambiente en el que se mueve y de forma colateral dirigir su progreso orgánico. Es decir, se cuenta su historia de nuevo, pero esta vez reformulando los postulados para conseguir un desenlace satisfactorio, o al menos soportable. Desde un punto de vista narrativo,

la enfermedad permite la posibilidad de corregir la identidad dada. Sin embargo, este relatarse de nuevo está sujeto a los complejos afectivos anteriores, que siguen latentes, manifestándose en oposición silenciosa. Retomando la idea de rizoma, los esquemas emocionales serían la tierra alrededor de la cual crece la raíz, a partir de la cual alimenta su nueva trayectoria orgánica. En cierta manera el relatarse de nuevo emula la inhibición onírica, en la que sale a la luz todo aquello escondido en las profundidades de lo no-dicho y lo no-permitido. Y paradójicamente, en el *Jardí*, al imponerse la narración patológica sobre la real, la segunda opta por acogerse al área del inconsciente, utiliza las herramientas propias de este para subvertir el nuevo discurso central. En la narración patológica el sistema habitual, centro-real/periferia-fantasia, se invierte, relegando lo real al campo de lo irracional y fijando la fantasía como el núcleo en torno al cual se estructura el universo de la personalidad.

La narración del *Jardí* debe entenderse desde dos puntos de vista solo superficialmente enfrentados: una evolución psicológica que partiría del pasado y que es condición de posibilidad del presente. Así pues, se trataría del solapamiento y absorción sistemático de estructuras simbólicas, “imágenes silenciosas”. Estas generarían un montante significativo del que resultaría colateralmente el narrador. Ahora bien, el concepto de diacronía, secuenciación de la personalidad, tiene que ir acompañado de otro de sincronía. Así el relato por su carácter transversal sería el mecanismo capaz de dotar de sentido a los dos momentos claves de la narración. Por un lado, lo que no se cuenta, aquello residente en los supuestos previos y que trufan el texto, por otro lado, lo explícito narrado:

—Això passa a totes les paràboles —vaig dir, i en aquell moment algú em va posar la mà a l'esquena.

—Vaig conèixer el teu pare —va dir-me Jan Kolinski—, va ser un biòleg molt notable.

Vaig quedar molt estranyat, perquè el meu pare no havia estat biòleg, sino arquitecte. Vaig pensar que em confonia, i li vaig dir el seu nom. Va refermar-se.

—Vàreu tractar-lo en persona?

—És clar que vaig tractar-lo en persona —va dir.

Quan anava a demanar-li detalls, perquè el veia disposat a parlar, es va posar a escoltar els raonaments de Finicius. (Palol 103)⁹⁷

El devenir psicológico se conforma pues a partir de la suma de narración y evolución. Para conseguir una huida efectiva de la realidad se produce un desplazamiento de mundos: el mundo real queda fiscalizado por un mundo fantástico, que adopta el papel de instancia vivencial. Es decir, el escenario se convierte en el mundo y el mundo queda apagado tras las incoherencias simbólicas

del narrador. Y este mecanismo patológico queda cifrado en las “imágenes silenciosas”.

3. Conclusiones generales

El jardí (1989) conduce a una reflexión sintética del hecho narrativo. La diversidad de lecturas e interpretaciones se ven forzadas a encajar en el marco de un solo narrador, que moviliza una densa red de voces y niveles de comprensión. Que desde el esfuerzo individual de un sujeto se derive todo un universo de relaciones sociales, testimonia el mérito del texto, ya sea debido al autor real o al implícito. Lo cierto es que el lector asiste al despliegue mayúsculo de una red formada por un número de personajes desacomodadamente alto para una novela. Éstos tienen una particularidad simbólica: al mismo tiempo que relatan son también relatados. El sujeto da paso al universo narrado y crea al mismo tiempo un nuevo orden social en el que obligatoriamente está sumergido. La paradoja del acto de narrar reside en que no solo recrea el entorno, sino que al mismo tiempo lo transforma, por tanto, el narrador mediante su actividad no solo actúa sobre los demás, sino que conforma también su identidad.

Aquello que no se nombra no deja de existir, solo queda a la espera de manifestarse en los rincones olvidados de la consciencia. Ese es el presupuesto en torno a la que orbita este análisis expuesto del *Jardí*. Mediante un esfuerzo de intelectualización, a lo largo de la narración se detectan una serie de patrones de conducta reveladores. En un primer momento pueden ser tomados como simples erratas narrativas, achacadas tal vez a un intento de dotar de verosimilitud a esta crónica presente muy próxima al pasado de los acontecimientos representados. Sin embargo, a medida que nos adentramos en la estructura compleja de lo narrado, las incongruencias y ambigüedades que hacen aflorar los dobles sentidos recaen en reiteraciones que reproducen un patrón de interpretación.

Tal es la fuerza de lo que no se cuenta, pero que participa paradójicamente de forma directa en lo que sí se cuenta, que se permite incluso una lectura de lo ausente. Estamos ante lo que los teóricos de la fantasía han clasificado con terminologías diferentes: “juego de ambigüedades” (Todorov), “choque de verosimilitudes” (Campra), destape de “lo oculto” (Jackson); pero que en el fondo se refiere a un mismo fenómeno (Roas 2001). Desde esa idea de oposición, el texto del *Jardí* escenifica una batalla entre dos concepciones del mundo: la real compartida por la comunidad, basada en el contrato social entre seres que cohabitan en un mismo entorno; y esa otra interior, que solo es aceptada y modulada por una individualidad, que la conforma a su acomodo y beneficio: la fantástica-privada que encontramos en el *Jardí*.

Detectar ese juego de legitimidades requiere una atención especial hacia todas las estructuras simbólicas polisémicas: aquellas que contienen más de un

significado potencial y otras que entran dentro del campo de actuación de lo ambiguo, las “imágenes silenciosas”. Este fenómeno se erige como patrón de desciframiento del puzle narrativo que supone esta narración de narraciones. Así, el *Jardí* se ramifica en tres niveles de voz, la voz más externa, la de los especialistas textuales, proyecta la figura del lector, anticipándole irónicamente todas las dudas que le surgirán durante la lectura, la cual queda fuera de la especulación de espejos. Por el contrario, está la existencia de un narrador diegético, que nos conduce hacia otras narraciones metadieéticas, que no provocan sino el ahondamiento en el juego de muñecas rusas, despertando la desconfianza del receptor (ya sean los personajes inmanentes o el lector). ¿Pero cómo asegurar que la narración de la que somos testigos no esté adulterada por el interés del editor diegético que la facilita? No hay respuesta satisfactoria a esta duda.

Pese a ello, el narrador mientras cuenta ya revela tanto sobre la historia como sobre sí mismo. Y aunque al principio intenta mostrarse impenetrable ante las fugas de información, al final el objeto de la narración tiene que ser él: sus fijaciones, reflexiones, despistes, equivocaciones e interpretaciones. Todo este acto narrativo revela una personalidad escondida tras la fábula.

Se sostiene en este ensayo que el paroxismo narrativo y la sustitución creativa llega de la mano de la locura. Únicamente mediante el retiro absoluto del mundo social y el cobijo en la mismidad se puede llegar a revertir el orden discursivo. Este fenómeno es posible debido a que la relación “oculto/público” queda trastocada y se revuelve en beneficio del narrador, quien aleja lo social al más allá de lo contado, lo ancla en lo oculto, lo que en términos cinematográficos sería el “fuera de campo”. A partir de este patrón es cómo puede interpretarse alternativamente el *Jardí*, puesto que el narrador realiza esta operación al amparo de los lectores, impone un mundo reversible. De ese modo el lector asiste al mecanismo de fabulación infinito a fuerza de intelectualización simbólica del narrador, quien prefiere vivir un fantástico Apocalipsis de los deseos a la apocalíptica realidad de lo racional.

En definitiva, en este ensayo se demuestra que a) Miquel de Palol, con la publicación en 1989 del *Jardí*, culmina una evolución de la novelística popular catalana que se registra desde las décadas de los setenta y ochenta; b) se estructura dicha novela a partir de “imágenes silenciosas” que la intelectualizan desde una temática popular como es la de la distopía; c) finalmente, se ofrece una interpretación novedosa bajo la figura de un narrador “loco” que a fuerza de intelectualización de las emociones da razón de la naturaleza polisimbólica del *Jardí*.

Notas

¹ En este trabajo se entiende el concepto de “ficción especulativa” como lo hace el Dr. Martínez-Gil en su *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa* (2004). El Dr. Martínez Gil lo toma a su vez de autores canónicos anglosajones: Damon Knight, Robert A. Heinlein, Harlan Ellison o Theodore Sturgeon (17-18). El mismo concepto ha sido utilizado por otros estudiosos como Jordi Font-Agustí y Antoni Munné-Jordà (2002).

² “Trencavel” fue un colectivo de escritores catalanes que surgió en los años setenta, lo formaron J. Fuster, M.A. Oliver, X. Romeu, J. Soler, J. Albanell, J. Rendé, G.J. Graells, O. Pi de Cabanyes y B. Mesquida. En la revista *Canigó* abogaron por la creación de una literatura en catalán enfocada hacia temas populares. Asimismo, terminarán por dar paso a la aparición de otro grupo de escritores, Ofèlia Dracs, del que este ensayo se ocupa brevemente.

³ La obra de Palol, pese a sus altibajos con la recepción lectora, es críticamente aclamada como “la obra de un superdotado: arquitecto, matemático, geómetra, erudito. Sus libros no siempre atienden a las necesidades de comunicación recomendables en el mundo actual, recuperan para la literatura espacios de trascendencia y transmiten al lector un aliento grandioso” (Guillamon, “Un bello” 3).

⁴ Su trayectoria poética pronto lo llevó a introducirse en el *grup del Mall* y al posterior desarrollo de “novel·les poètiques” tal como también hizo Maria-Mercè Marçal (Marçal and Julià 47).

⁵ “De fet, podem filar més prim encara i afirmar que el Palol narrador surt directament del Palol poeta, i el Palol poeta és present a cada nova obra del Palol narrador. I aquí remeto els lectors als poemes incrustats a les novel·les de l'autor, a la seva manera d'estructurar els materials narratius i a la seva preocupació estilística per la llengua” (Abrams 2003). (De hecho, podemos hilar más fino todavía y afirmar que el Palol narrador sale directamente del Palol poeta, y el Palol poeta es presente en cada nueva obra del Palol narrador. Y aquí remito a los lectores a los poemas incrustados en las novelas del autor, a su manera de estructurar los materiales narrativos y a su preocupación estilística por la lengua.) (Esta traducción del catalán al castellano, así como las que siguen, son obra del autor de este ensayo)

⁶ la una sin la otra pueden acabar en el autismo o en la trivialidad. La poesía es en el extremo de la escritura, pero también en la profundidad.

⁷ Hubo una época cada vez más extraña, unos años anómalos en qué cuando los críticos y los lectores con pedigrí querían elogiar la obra de algún escritor que daba la impresión de perder la piel sobre el papel se afirmaba que escribía sin concesiones, ya fuera por la dureza de la anécdota, por las incomodidades de la peripecia, por la altitud intelectual, o por el rigor estilístico y formal. Ni divertía narrativamente ni entusiasmaba moralmente, pero los pocos lectores que osaron sumergirse y medio ahogarse en los centenares de páginas que formaban *El Troiacord* no dudaron en ningún momento que estaban ante un esfuerzo monumental que exigía respeto, tiempo, paciencia y algún tipo de sabiduría para acceder a los núcleos más ferozmente ocultos que había creado Miquel de Palol con un intenso aliento de pensamiento y con una compleja gamma de habilidades compositivas. En medio del relajamiento que habita en las letras contemporáneas, la obra de Miquel de Palol adquiría las proporciones de un monstruo peligroso que asustaba los deseos estéticos de la masa lectora y que maltrataba con un espíritu vengativo la buena voluntad de la gente que sale a la calle el día de Sant Jordi.

⁸ Esta antología de poemas es un ejemplo paradigmático de la amplitud de influencias que recorre la creación de Miquel de Palol, hablando sobre sus poemas dice: “Aquest llibre es distingeix dels altres perquè abans hi havia referents literaris o de pensament o del món de la música, i aquí els referents són visuals i pictòrics” (Castells 2003). (Este libro se distingue de los otros porque antes había referentes literarios o de pensamiento o del mundo de la música, y aquí los referentes son visuales y pictóricos).

⁹ Esta es una de las novelas de mayor rigor intelectual de las escritas por Palol, en ella se reúnen las obsesiones ya mostradas en el *Jardí* (1989) y *Grafomaquia* (1993): “No escribe a impulsos, sino con una idea y un plan preconcebidos que ya expuso en 1993 en su libro *Grafomàquia*. 'Ya dije en su momento que *Grafomaquia* era un nudo de caminos que recogía experiencias anteriores y que a partir de él pasarían cosas', comenta. 'Estructuralmente, *El Troiacord* es una pieza de *Grafomaquia* y conecta con *El jardí...*, ya que comparten un mundo similar y algunos personajes comunes' (Moret 2001). Se la ha comparado a las *Las sombras de las ideas* de Giordano Bruno y al *De oratore* de Cicerón (Guillamon, “Un bello” 3).

¹⁰ El mismo Palol afirma que en toda su obra, incluso en novelas como *Les Concessions* (2004) en la que dibuja unos personajes obreros y de clase media de novela costumbrista, ajena a su habitual simbolismo omnipresente (Piquer 2004), seres a los que califica de “corrientes”, que “viven dramas cotidianos y que luchan por vivir con dignidad” (Piñol 2004), en realidad una ironía premeditada del autor ya que el libro está cargado de personajes mafiosos y sus facilitadores así como de referencias metaliterarias (Miró 2004), a diferencia de los personajes fantásticos del *Jardí* (1989) o *Igur Nebli* (1994); él sigue remitiendo a premisas filosóficas, en este caso de *Les Concessions* (2004) al conflicto entre el bien y el mal.

¹¹ Novela a la que califica como una “operación nostàgica” en pos de la reivindicación de los iconos culturales de la civilización occidental (Bombí 2006). Dicha ligereza narrativa Palol también la pretende en *L'àngel d'hora en hora* (1995), *La fortuna del senyor Filemó* (1997) y en partes del *Jardí* (1989). En *Un home vulgar* (2006) pese a la supuesta simpleza de la novela se sigue manteniendo ese prurito dogmático-intelectual de crítica moral en la que el narrador mantiene las habituales “reflexions i les especulacions intel·lectuals al voltant del procés creatiu de les composicions musicals i dels sistemes hermètics i els arcans que s'hi coven” (Puigdevall 2006). (reflexiones y especulaciones intelectuales alrededor del proceso creativo de las composiciones musicales y de los sistemas herméticos y los arcanos presentes).

¹² “En aquest sentit, procuro, a més d'aquest esperonament cap al pensament crític, escriure amb tot el diccionari i amb tota la sintaxi, cosa que en algun moment m'ha portat alguns problemes. Ara bé, no he reivindicat mai que s'hagi d'escriure d'una manera determinada. Penso que cada ocasió, cada argument, cada gènere té el seu tractament o en té molts, però el que defenso és la multiplicitat de registres. Davant una tendència força general en aquest moment de dir que la literatura ha de ser utilitarista, planera i llegible per a tothom, jo no dic que no hagi de ser això, però també hi ha d'altres registres possibles que no podem deixar de banda” (Llorca 1996). (En este sentido, procuro, además de este interés por el pensamiento crítico, escribir con todo el diccionario y con toda la sintaxis, cosa que en algún momento me ha ocasionado algunos problemas. Ahora bien, no he reivindicado nunca que se tenga que escribir de una manera determinada. Pienso que cada ocasión, cada argumento, cada género tiene su tratamiento o tiene muchos, pero lo que defiendo es la multiplicidad de registros. Ante una tendencia bastante general en este momento de decir que la literatura tiene que ser utilitarista, llana y legible para todo el mundo, yo no digo que no tenga que ser esto, pero también hay otros registros posibles que no podemos dejar de lado).

¹³ “El meu model no és literari. Sé que semblarà pretensions, però el meu model és el millor de tots, que és Bach. Veient el que va fer, com s'ho va plantejar, jo el que vull fer escrivint és això, és el que va fer. Les meves limitacions ja em rebaixaran. Però em sembla que no se'm pot retreure que en el terreny de les aspiracions miri com més amunt millor. Aquest és el model a seguir i, a més, és completament intemporal” (Llorca 2005). (Mi modelo no es literario. Sé que parecerá pretencioso, pero mi modelo es el mejor de todos, que es el de Bach. Viendo lo que él hizo, como se lo planteó, yo lo que quiero hacer escribiendo es esto, es lo que él hizo. Mis limitaciones ya me rebajarán. Pero me parece que no se me puede reprochar que en el terreno de las aspiraciones mire cuanto más arriba mejor. Este es el modelo a seguir y, además, es completamente intemporal).

¹⁴ la óptica reductora de los espíritus que aceptan los tópicos sin cuestionar las ideas ni hacer el esfuerzo que haría falta para adoptarlas.

¹⁵ “¿Algo así como el ¿Episodio uno de la guerra de las galaxias? ‘Sí, pero no lo digas mucho, no quiero pasarme los próximos veinte años oyendo hablar de la guerra de las galaxias’ (Palol tiene clavado que, a pesar de la complejidad de sus referentes, se hable de él como de un autor de ciencia ficción)” (Guillamon, “Palol sin” 2).

¹⁶ Pere Calders es uno de los cuentistas más importantes de la literatura catalana, así lo consagran Ferran Carbó y Vincent Simbor Roig en su *Literatura Catalana del siglo XX* (2005). Calders escribió novelas y cuentos, paradójicamente su figura se resurgió a raíz de la adaptación teatral de *Antaviana* (1978) llevada a cabo por *Dagoll-Dagom*, obra basada en la reelaboración para la escena de quince cuentos de cuatro libros diferentes del autor.

¹⁷ Autor que cultivó distintas modalidades de ficción: periodista, poeta, dramaturgo, novelista y editor. Fue uno de los más importantes promotores del concepto de realismo mágico, del cual deriva un deber irrenunciable para el artista: el de sacar a la luz la presencia y el significado de lo mágico escondido en la vida cotidiana (Jewell 2008).

¹⁸ Llamo realismo histórico-épico a esa necesidad por parte del régimen de dotarse de una narración justificativa de su existencia, que tendía a obviar lo real-acontecido y sustituirlo por un costumbrismo-ideal. Destaca su máxima expresión institucional en las narraciones manipuladoras del NODO cinematográfico. Por contra, a raíz de las teorizaciones de Castellet y Molas (1963), y posteriormente del mismo Molas (1966), sobre el realismo histórico en España, surge la reacción de una serie de escritores catalanes contemporáneos que se enfrentan a la estrechez estética de ambos críticos como Joan Triadú, Joan Fuster, Marià Manent, y entre ellos especialmente Pere Calders en las páginas de *Serra D’Or* (Francés Díez 2001).

¹⁹ Autor polifacético e inclasificable cultivó poesía, narrativa y crítica de arte desde medios periodísticos, actividad que utilizaría para enriquecer sus ficciones híbridas y eclécticas. Dice de su narrativa el crítico David Castillo i Buïls en el prólogo a *Versos d’una tardor*, libro de poemas de Joan Perucho publicado en 1995: “fa cercles i torna cíclicament als seus temes, tan en els poemes, com en les narracions o en els articles, tot com a continuació dels seus fantasmes amics (...) Busca les interseccions entre les dues concepcions que ha explicat, la literatura sobre la vida i la literatura sobre la literatura. La vivència o la lectura no tenen, però, els seus àmbits delimitats. No saps quina de les realitats és la verídica: el mirall o el seu reflex” (Castillo i Buïls 10). (hace círculos y vuelve cíclicamente a sus temas, tanto en los poemas, como en las narraciones o en los artículos, así como en la continuación de sus fantasmas amigos (...)) Busca las intersecciones entre las dos concepciones que ha explicado, la literatura sobre la vida y la literatura sobre la literatura. La vivencia o la lectura no tienen, pero, sus ámbitos delimitados. No sabes cuál de las realidades es la verídica: el espejo o su reflejo).

²⁰ Empieza su carrera articulista y de crítico de arte en 1946 en la revista *Ariel*. Posteriormente, en 1960 entra en *Destino* de la mano de Néstor Luján y junto a Antoni Vilanova. Más tarde, en 1962 a petición de Horacio Sáenz Guerrero empieza a colaborar con *La Vanguardia*, en la que continuará escribiendo intermitentemente durante su vida. En 1970 es galardonado con el premio de periodismo Ramón Godó. En 2005 March Editor publica *El Arquero Dubitativo* (Perucho 2005), una antología de artículos periodísticos que van desde diciembre de 1999 hasta julio del 2003, meses antes de su fallecimiento.

²¹ De qué manera el discurso novelesco adopta formas de expresión poética, y como el ensayo se fusiona con la ficción, resultan los rasgos más característicos de la distanciaci3n de la narrativa de Perucho.

²² Como lector la primera novela que recuerdo haberme tragado de pe a pa, y con mucho entusiasmo, es una larga historia que ahora situaríamos dentro de la "ficci3n científica", puesto que trataba de unos individuos malévolos que, si no me equivoco, habían conseguido desintegrar la materia.

²³ Posteriormente, y siguiendo esta tendencia, es necesario destacar la publicaci3n de *El socialisme sòlid: cròniques de l’any 2025* (1977) de Joan Casals, un ensayo de no ficci3n de carácter

económico-especulativo que lleva a cabo un ejercicio de previsión situado medio siglo en el futuro (Munné-Jordà, “La ciència-ficció” 45).

²⁴ los informes científicos, artículos de divulgación, documentos del gobierno y catálogos especializados, además de los libros de divulgación científica.

²⁵ “Todos esos elementos son los que valoraron los equipos educativos de lengua y literatura de los colegios catalanes hacia mediados de los años 70, al poco de morir el dictador Franco, cuando empezó a introducirse el estudio del catalán en las aulas y plantearse qué lecturas recomendar para trabajar la lengua. Por una vez, el calendario sonrió a Pedrolo: el libro había aparecido poco antes, en 1974, y tuvo una acogida extraordinaria en la comunidad educativa, corriendo como la pólvora entre los centros y convirtiéndose en un fijo desde entonces casi de manera ininterrumpida. (...) El resultado es que del libro, en catalán, se llevan vendidos más de millón y medio de ejemplares. Eso sin contar las traducciones en gallego, euskera, castellano... y francés” (Geli 2015).

²⁶ el novelista catalán más considerable de este siglo.

²⁷ Tal vez su juicio fuera prematuro en los años 50, como el mismo Tasis reconoce en un salto de bravata en un mismo artículo de opinión de marcado tinte elogioso, pero también demuestra su calidad crítica al acertar en su premonición de que Pedrolo sería uno de los escritores catalanes más importantes del siglo XX. Ese mismo año de 1954 Manuel de Pedrolo iba a ser galardonado con el “Premi Joanot Martorell” por *Estrictament personal* (1955).

²⁸ Es posible que preocupaciones y temas hayan sido siempre los mismos, o muy parecidos, pero en cada momento hay una manera nueva de enfrentarlos, de estudiarlos; el hombre y la sociedad en que vive evolucionan, ni que sea en una solución de continuidad, y esto hace que los puntos de vista que cien años atrás podían parecer, y quizás eran, apropiados, se conviertan en una rémora si no sabemos o no nos atrevemos a superarlos, a reconocer que nos encontramos en otra fase de nuestra aventura y que esta nos obliga a considerar todo de elementos que antes no existían o que, si existían, formaban todavía parte de un sustrato inconsciente que ahora ha salido a la superficie y no se deja ignorar.

²⁹ “Em sembla que seria difícil de trobar cap català independentista, a nivell de Països Catalans, que accepti, en aquest sentit de fatalitat que deia més amunt, una nació, la seva nació, com una societat de posseïdors i de desposseïts, com un “agregat” de pobles en el qual convingui mantenir (que en aquest ordre de realitat equival a accentuar) les diferències socioeconòmiques per tal que els uns siguin els servidors dels altres, la mà d’obra, la reserva que la fan treure de casa i empeny cap a les zones més industrialitzades, com s’ha esdevingut durant aquests llargs anys de totalitarisme que, en lloc de governar, han administrat; no coses, però, sinó persones. I no oblidem mai que l’alliberament de l’home passa per l’alliberament dels pobles; ningú no pot ser lliure si se l’encadena a una altra comunitat que, per si fos poc, no tolera que sigui com és i el força, amb pressions o amb prohibicions, a abjurar la seva cultura” (Pedrolo, “Quan els arguments” 1981). (Me parece que sería difícil encontrar ningún catalán independentista, a nivel de Países Catalanes, que acepte, en este sentido de fatalidad que decía más arriba, una nación, su nación, como una sociedad de poseedores y de desposeídos, como un “agregado” de pueblos en el cual convenga mantener (que en este orden de realidad equivale a acentuar) las diferencias socioeconómicas para que los unos sean los servidores de los otros, la mano de obra, la reserva que la hacen salir de casa y la empujan hacia las zonas más industrializadas, como se ha acontecido durante estos largos años de totalitarismo que, en lugar de gobernar, han administrado; no cosas, sino personas. Y no olvidemos nunca que la liberación del hombre pasa por la liberación de los pueblos; nadie puede ser libre si se lo encadena a otra comunidad que, por si fuera poco, no tolera que sea cómo es y le fuerza, con presiones o con prohibiciones, a abjurar de su cultura).

³⁰ Compilación de cuentos que giran alrededor de los temas del amor, la solidaridad y la esperanza; tópicos habituales en la obra literaria de Manuel de Pedrolo.

³¹ Novela de trama similar a la serie de televisión *Fringe* (2008).

³² La obra es la ampliación de uno de los temas de *Trajecte final* (1975), que se encuentra en el relato “La noia que venia del futur”. Las paradojas temporales descritas en esta novela la asimilan a *Back to the Future* (1985).

³³ La “Trenza de Paja” en su forma catalana original, “La Cua de Palla”, es el nombre que adoptó la colección de novelas de género policial de la editorial Edicions 62 dirigida por el propio Pedrolo desde 1962 hasta su desaparición en los años setenta. Posteriormente, en 1981 se volvió a editar una selección de la colección. En 1986 con la incorporación como nuevo director de Xavier Coma y rebautizándose como “Seleccions de la Cua de Palla”, pasaron a publicarse más de cien títulos. En 1996 se reintegró en la colección “El Cangur”, aunque se volvería a cerrar dos años después, en 1998. Finalmente, en 2006 renació como “La Nova Cua de Palla”, colección que publicó dos títulos, posteriormente en 2009 bajo el nombre de “Labutxaca/Cua de Palla” se publicarían cuatro más.

³⁴ Entre ellas nombro a las que a mi juicio legitiman las tesis de este ensayo, a riesgo de caer en reduccionismos injustos, omitiendo muchas obras cuya calidad no es menor a las referidas. Durante la década de los setenta se publica *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972) de Maria Antònia Oliver, en esta novela hay incluso una referencia explícita a la ciudad imaginaria en la que se sitúan los hechos ideados por García Márquez, Macondo; *Cavalls cap a la fosca* (1976) de Baltasar Porcel; *Un regne per a mi* (1976) de Pau Faner; *Bubotes* (1978) de Antoni Mus; y *Ventada de morts* (1978) de Josep Albanell.

³⁵ Sin embargo, en esta última novela la dimensión histórico-política cobra una mayor importancia.

³⁶ El concepto de vanguardia está en descrédito y que pocos “vanguardistas” de hoy lo aceptarían. Es, cuando menos, una limitación del lenguaje que no ha creado una palabra que, liberado de cualquier connotación anterior, nos acerque a la práctica significando de aquellos que actualmente están en una franja de transformación/transgresión del sistema literario establecido.

³⁷ Uno de los grandes cambios de los años ochenta ha sido que la preocupación de la sociedad catalana de construir y reconstruir su saber histórico —para ligar mejor un concepto de pertenencia nacional— ha dado a una necesidad insoslayable de encontrar la solución y crear la infraestructura y la base de una sociedad moderna y futura que asegure su pervivencia nacional.

³⁸ Àlex Broch identifica en su libro *Literatura Catalana dels anys vuitanta* (1991) dos tipos de literatura moderna: un primer tipo que presenta un referente de presente, las historias tienen lugar siempre en un entorno urbano en tiempo presente; por contra, un segundo tipo presenta un referente neutro, que no recae en la superficialidad urbana, pero sin embargo manifiesta la transversalidad de la tradición literaria y una cosmovisión plural (177-182).

³⁹ Entre los géneros de creación a los que se dedicaron están los de ambiente policíaco, de terror, ficción especulativa, erótico y culinario.

⁴⁰ El documento que transcribimos a continuación es atribuido a Ofèlia Dracs, que según dice el propio documento es autora (por lo tanto, del sexo femenino).

⁴¹ “Al hablar del *Jardí* la crítica lo comparaba a narraciones ambiciosas como *El Decamerón*, *La mil y una noches* o *El manuscrito encontrado en Zaragoza*” (Guillamon, “Un bello” 3).

⁴² En esta revista también se publicaron habitualmente relatos de ficción especulativa.

⁴³ Posteriormente en 1997 reeditada y extendida bajo el título *Futurs imperfectes. Antologia de contes de ciència-ficció*; en 2006 y 2013 volvería a ser reeditada y extendida con nuevos cuentos.

⁴⁴ Que contempla *L'illa de les Tres Taronges* (1984), *L'anell de ferro* (1985) y *El Jardí de les Palmeres* (1993).

⁴⁵ “sobre un país imaginario, en un tiempo ulterior al nacimiento de la historia construí una trama social que se constituía en nuestro propio origen. Acuéñe la parábola de nuestro tiempo a través de un sistema de invenciones legítimo y sincero” (Baltasar 1984).

⁴⁶ Se trata de una crítica a la sociedad de consumo desde una óptica satírico-humorista, como las restantes novelas del mismo grupo de “supers”.

⁴⁷ Con el seudónimo Joles Sennell, se trata de una pieza teatral publicada en la revista infantil *Tretzevents* (Munné-Jordà, “La ciència-ficció” 46). En el campo teatral, Josep Maria Benet i Jornet

ya había presentado *La nau* (1970) y Els Joglars hicieron otro tanto con *M-7 Catalònia* (1978), *Laetius* (1980) y *Olympic Man Movement* (1981).

⁴⁸ Cuento publicado en la revista *Cavall Fort* bajo su seudónimo habitual de Joles Sennell (Munné-Jordà, “La ciència-ficció” 46). Se trata de una narración de viajes en el tiempo, en el que el protagonista consigue construir una máquina del tiempo con piezas de desecho de su coche.

⁴⁹ Novela en la que aparece un país secreto, “Dòsia”, poblado por una sociedad con características políticas cuasi totalitarias.

⁵⁰ En el que una niña viaja a la luna y conoce una organización secreta que gobierna el universo desde un “Parlament Interplanetari de l’Univers”.

⁵¹ Antología de cuentos fantásticos y de ciencia ficción. Munné-Jordà destaca especialmente “La ‘tele’ del passat” (“La ciència-ficció” 47) que incluirá en su *Narracions de ciència-ficció. Antologia* (1985).

⁵² Una novela de misterio para adolescentes con un fondo de conspiración robótica.

⁵³ Ucronía política en clave catalana en la que se mezclan intereses deportivos y de poder, está situada entre los años 1973 y 1987 bajo la dictadura del general Suárez.

⁵⁴ Novelas que corresponden a sus obras dirigidas a un público infantil.

⁵⁵ Novela infantil que describe una humanidad afectada de una pandemia que enferma a lectores de libros y lleva al gobierno a prohibir la letra escrita, aparejando este relato al de Ray Bradbury, *Farenheit 451* (1953).

⁵⁶ Un relato de minería espacial.

⁵⁷ Novela ambientada en una Barcelona del futuro (año 2010) en la que se reflexiona sobre los problemas éticos de la fecundación *in vitro*. Para un análisis crítico de la novela véase Alfredo J. Sosa-Velasco, *Ciencia, mujer y religión en tres novelas de Rosa Fabregat* (2008).

⁵⁸ Relato infantil que le supone el “Lola Anglada de narrativa de Terrassa (1984)”.

⁵⁹ En realidad, el uso de la alegoría en la literatura especulativa es una herramienta habitual de autores que bajo un régimen dictatorial no pueden ejercer la crítica social sin peligro de represalias, es el caso de Manuel de Pedrolo con *Totes les bèsties de càrrega* (1967) (Martínez-Gil 47-48). Para una mayor profundización en el tema véase *El règim franquista contra els escriptors catalans* (1995) de Estanislau Torres.

⁶⁰ La edición más accesible es la editada por Jordi Solé i Camardons en Biblioteca Literària de Ponent, publicada en 1998.

⁶¹ *Por los espacios imaginarios (con escalas en la tierra)* (1885), *Cuentos ilustrados* (1895) y *Presente y futuro: nuevos cuentos* (1897).

⁶² Autor que siempre se interesó por temas de literatura especulativa fruto de su fijación por la exploración espacial que puede detectarse fácilmente en su carrera literaria.

⁶³ Una novela de viajes en el tiempo en el que la sátira marca el tono de los relatos.

⁶⁴ En esta obra, siendo una novela de aventuras, su trama detectivesca presenta una organización internacional conspiradora y secreta que guarda una obvia semejanza con la del *Jardí*.

⁶⁵ En esta obra, una suerte de crónica de indias con el punto de vista intercambiado, también hace aparición un personaje que es a la vez traductor y editor de la narración lo que permite un doble juego de interpretaciones que crea la ironía omnipresente en el relato. Esta estructura de paratextos, si bien aumentada, vertebra el *Jardí*.

⁶⁶ Una suerte de *The Office* (2001) novelística que ha sido comparada a *El proceso* (1925), *Un mundo feliz* (1932) y *1984* (1949) (Torra 2012).

⁶⁷ Obra que bebe de *Un mundo feliz* (1932) y de similitud con la trama principal de *Demolition Man* (1993) pero que milita del espíritu cómico de *Futurama* (1999) e incluye una crítica severísima contra el neoliberalismo capitalista.

⁶⁸ Esta distopía en la que los humanos ya no pueden reproducirse y desaparecen recuerda a *Le Dernier Homme* (1805) de Jean-Baptiste Cousin de Grainville o más recientemente a *The Children of Men* (1992) de P. D. James.

⁶⁹ Un grupo sardanista viaja al siglo XXVI y se describe una ciudad tomada por gatos.

⁷⁰ Para las citas de este ensayo se ha utilizado la edición de Columna de 2003 por ser de fácil consulta para el autor del estudio.

⁷¹ En este apartado utilizo la terminología narratológica construida por Gérard Genette en su *Figuras III* (1989).

⁷² Un tal Miquel de Palol i Moholy-McCullydy, ocupante del puesto de bibliotecario residente del Instituto Nahmànides, en una futura ciudad llamada New Jersulem, perteneciente a un ente político o religioso, no lo podemos saber, denominado U.E. Posiblemente, los elementos paratextuales sean una influencia, consciente o inconsciente, del *Mecanoscrit* de Pedrolo.

⁷³ Uno de los documentos más estudiados en relación a este problema histórico es el relato que hoy conocemos por *El jardín de los siete crepúsculos*. Su estudio plantea varias cuestiones, tanto en cuanto a la identidad de su autor, y a la intención y naturaleza del texto, como en cuanto a la ubicación geográfica y cronología, y, en consecuencia, a la autenticidad.

⁷⁴ Pues el lector sí sabe que se encuentra indudablemente ante un texto de ficción especulativa.

⁷⁵ En cuanto a la ubicación, Reagan, Potmanova y Té Varinee sostienen que la mansión que acoge la última narración está en los Pirineos [...] Ahami —a pesar de que uno de los personajes lo niega explícitamente— sostiene que por las características geológicas del Jardín del Crepúsculo, solo puede tractarse del Himalaya (...) Tampoco aclaran el problema las observaciones del último narrador sobre cierta construcción del entorno (...) En el primer caso tendríamos una latitud de unos 42,6° N, correspondiente a los Pirineos, a los Balcanes, al Cáucaso y a las grandes cordilleras de Tian-Shan (del Kirguistán hasta el desierto del Gobi), y en el segundo, a poco menos de 30° N, que nos situarían en el Himalaya.

⁷⁶ El narrador solo se permite una vez utilizar el presente, pero se trata de una escena reveladora, el monólogo último. Al hacerlo nos damos cuenta, como lectores, de la inmediatez de la historia que nos ha explicado, y como en realidad el propio texto se presentifica, convirtiéndose no en una narración de narraciones, sino en una triple voz, debida al editor, al protagonista y a los personajes, que recorren las estancias del palacio.

⁷⁷ Todos los autores mencionados han señalado la imposibilidad de que, después de una jornada completa y especulativamente más bien movida, una persona tenga tiempo de transcribirla en extensión, añadiendo detalles y reflexiones.

⁷⁸ No es gratuito que conjuros y narraciones, ambos, estén formados a partir de sistemas simbólicos complejos que tienen impacto directo sobre la realidad del que los recibe.

⁷⁹ Todos aquellos narradores que están integrados en la narración principal del narrador del palacio. Lo que en términos de Genette serían narradores metadieéticos.

⁸⁰ Mi amigo, a quien llamaremos aquí Finoc, soñó una joya muy valiosa que codiciaba mucha gente. La joya hacía tiempo que había desaparecido y nadie sabía dónde estaba. Finoc la soñó: tenía una belleza atragantada, y mutaba según le tocara luz del sol o de la luna, del fuego o reflejara al agua, y soñó su pérdida y su localización. La joya estaba dentro del sarcófago de una dama que en vida había sido tan bella y poderosa como terrible y perdurable era ahora su recuerdo.

⁸¹ La historia finaliza al amanecer del octavo día.

⁸² Obsérvese, en este sentido, que el único fragmento que el último narrador pone en presente es el párrafo final, y esto llevaría a suponer todo el *Jardín...* escrito entre la noche y el amanecer de la octava jornada, cosa imposible del todo, tanto como conceder que el narrador resistiera siete días sin dormir.

⁸³ En tanto documento arqueológico y científico ajeno a la ficción.

⁸⁴ Puedo decir, por lo tanto, que estoy solo; no tan trágicamente como se debe de estar ante la muerte, ni lo pretendo, pero sí lo basto para sentir de la manera menos problemática posible la soledad de mí mismo. Éste es el instante terrible antes del amanecer, la hora de los condenados, que no pertenece a la noche de antes ni a la mañana de después, es cuando todo el mundo se gira y el que está solo no sabe hacia dónde hacerlo...

⁸⁵ Se trata de una escena del apócrifo *Apocalipsis de Elias* (Pietersma and Comstock 63).

⁸⁶ El olivo es un árbol tradicionalmente envuelto en simbolismo, para el cristianismo el aceite es un testimonio de la protección y bendición de Dios. Por su parte, en el retrato que Homero hace de Ulises en la *Odisea* se ensalza la gran “Diosidad” de los olivares representados a través del resplandor de la lámpara de aceite. Tanto la poesía griega como la latina cantan las bondades de este producto, así como el árbol que lo produce.

⁸⁷ Estamos ante otra escena mitológica: Ónfala, hija de Yardanos, reina de Libia y esposa del rey Tmolos. Una vez fallecido el rey toma posesión del trono. Compró a Heracles como esclavo y lo hacía disfrazarse de mujer para cruel divertimento mientras ella vestía armas y armadura. Durante su cautiverio Heracles aprendió tareas propias de una mujer: la rueca, el hilado y el huso. Eran amantes y llegaron a tener un hijo llamado Agesilas. Ónfala fue considerada en algunas regiones de Asia como Diosa de la voluptuosidad y la generación. En numerosas pinturas Ónfala y Heracles aparecen mientras están a punto de tener relaciones sexuales o incluso en mitad de ellas.

⁸⁸ En una pintura situada encima de la cama aparecía Frixus galopando sobre el cordero de cuernos retorcidos que lo salvaba de ser sacrificado a Zeus. Me encanté ante la figura; mi imaginación ociosa percibió un paralelismo o premonición de lo que me esperaba aquellos días.

⁸⁹ Pensé como una observación sistemática de los fenómenos del espíritu, en especial del espíritu de una mismo, tenía idéntica facilidad fatal para remedarlos. La conciencia del introspector le agrieta la inocencia, y, a medida que aumenta la proporción de metalenguaje, se pierde veracidad. La conciencia en general deja de ser una herramienta de conocimiento para convertirse en un deporte de lujo, inútil y estúpido, e hice el propósito de librarme.

⁹⁰ Absurdamente, se me ocurrió que estaba representando una comedia para alguien, o que alguien hablaba de mí tomándose él mismo por modelo, y yo no era más que un desahogarse camuflado para que los enemigos no se pudieran reír.

⁹¹ Empezaba a entender la insistencia de todo el mundo al habla de la banca Mir; casi todos estaban vinculados de una manera u otra: Rueden y Ficus cortaban el bacalao, la Gertrudis tiene amigos. ¿Cuál era la relación de Carter y Kolinski? Gimellion era amigo de la niñez de Uriach, y de rebote parece que también estaba en contacto con el Clan Mir. Además, se trata con todo el mundo como si los conociera de toda la vida. Y Simon, ¿por qué estaba tan interesado? Por un lado, se me presentaba el absurdo de estar allí encerrado, ¿esperando qué? Nada, distrayéndonos de una guerra sin esperanzas; por otro lado, tenía la sospecha de que detrás de aquella organización había la clave de muchos enigmas, y era necesario no pasar por alto ningún ingrediente.

⁹² Traducido en ocasiones al español por banquete, era una reunión entre pares. Lo cierto es que se bebía, comía y festejaba como mecanismo eficaz de sociabilidad. Posteriormente fue adoptado por Roma en perjuicio de costumbres más austeras. Por tanto, la estrategia de situar la narración en torno a esta clase de episodios festivo-sociales sigue la tradición canónica de obras como *El banquete* de Platón y *Las charlas dionisiacas* de Plutarco entre otras muchas que han acabado formando el género de los diálogos.

⁹³ —Aquí hay una contradicción, estimado amigo: ¿nosotros tenemos que encontrar a Ω, o es Ω quien tiene que encontrar a los herederos de la joya?

Me di cuenta que había forzado la secuencia lógica de la frase, que me llevaba a decir “o es Ω quien nos tiene que encontrar a nosotros”; Simon lo pasó por alto.

⁹⁴ Que de hecho es lo que está haciendo, de ahí el profundo juego paradójico de voces narradoras.

⁹⁵ —¿De origen francés? —interrumpió Camila —; él ayer dijo que era de origen belga. —¿Ah sí, belga? Quizás sí, pues.

⁹⁶ Me negué enérgicamente al giro de los pensamientos. Acabarás colgado en una letanía, pensé: “no puede ser, no puede ser...” Te encontrarán tiritando de frío y de demencia en cualquier rincón... Salí a la galería exterior a contemplar el Jardín Inmediato, y como si emergiera de la ceguera sin aire ni orientación, el aliento fresco de la noche y la respiración helada de las estrellas reencontradas me dio la felicidad del reconocimiento, como recuperar a la persona querida.

⁹⁷ —Esto pasa en todas las parábolas —dije, y en aquel momento alguien puso la mano en mi espalda.

—Conocí tu padre —me dijo Jan Kolinski—, fue un biólogo muy notable.

Quedé muy extrañado, porque mi padre no había sido biólogo, sino arquitecto. Pensé que me confundía, y le mencioné su nombre. Se ratificó.

—¿Lo trataste en persona?

—Claro que lo traté en persona — me dijo.

Cuando iba a pedirle detalles, porque lo veía dispuesto a hablar, se puso a escuchar los razonamientos de Finicius.

Obras citadas

Abrams, Sam. “Vine a morir-te amb mi: Palol, poeta”. *Avui*, 17 April 2003.

Albanell, Josep. *L'implacable naufragi de la pols*. Granica, 1987.

---. *Ventada de morts: habitants de la nit*. Barcelona, Dopesa, 1978.

Alcoberro, Agustí. *El secret del doctor Givert*. Barcelona, La Magrana, 1981.

Alibés i Riera, Maria Dolors. *La principal del Poble Moll: (any 2590)*. Barcelona, La Galera, 1981.

Arán de Meriles, Pampa Olga. *El fantástico literario: aportes teóricos*. Tegueste, Tenerife, Tauro Ed., 1999.

Ardolino, Francesco. “Epistemologia sexual.” *Caràcters*, no. 36, 2006.

Aritzeta, Margarida. *Grafèmia*. Barcelona, Laia, 1982.

Artís-Gener, Avel·lí. *Paraules D'opoton El Vell*. Barcelona, Cadí, 1968.

---. *L'enquesta Del Canal 4*. Barcelona, Edicions Proa, 1973.

Austin, John Langshaw. *How to do Things with Words: The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955*. Oxford, Clarendon Press, 1962.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid, Cátedra, 1985.

Ballard, James Graham. “Fictions of Every Kind”, *Books & Bookmen*, 1973.

Baltasar, Basilio. “Pau Faner, premio Josep Pla: ‘La realidad es una excusa utilizada por la imaginación para la creación literaria’.” *El País*, 8 Jan 1984.

Benet i Jornet, Josep Maria. *La nau*. Barcelona, Edicions 62, 1977.

Bibolas, Noemí. “La poesia és en l’extrem de l’escriptura”. *Avui*, 3 May 2007.

Bombí, Francesc. ““Catalunya és ara un territori inhòspit per a la cultura”. *Avui*, 16 November 2006.

Broch, Àlex. *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona, Edicions 62, L’Escorpí. 1980.

-
- . *Literatura catalana dels anys vuitanta*. Barcelona, Edicions 62, L'Escorpí, 1991.
- Busquets i Grabulosa, Lluís. *Viatge fantàstic*. Barcelona, Grup promotor d'ensenyament i difusió en català, 1981.
- . *(Qu)eixalades*. Barcelona: Edicions de Mall, 1982.
- Calders, Pere. *El primer arlequí*. Barcelona, Quaderns literaris, 1936.
- . *Gaeli i l'home déu*. Barcelona, Edicions 62, 1986.
- Canela i Garayoa, Mercè. *El planeta dels set sols*. Terrassa, xarxa de biblioteques Soler i Palet, 1985.
- Capdevila, Joan, et al. *Sis temps*. Pleniluni, 1987.
- Carbó, Joaquim. *La casa sota la sorra*. Barcelona, Estela, 1966.
- Carbó, Ferran, and Vicent Simbor Roig. *Literatura catalana del segle XX*. Madrid, Síntesis, 2012.
- Casals, Joan. *El socialisme sòlid: cròniques de l'any 2025*. Barcelona, Editorial Nova Terra, 1977.
- Castells, Ada. "Tothom té dret a posar bigotis a la Gioconda." *Avui*, 26 January 2003.
- Castillo i Buïls, David. Preface. *Versos d'una tardor*, by Joan Perucho, Lleida, Pagès, 1995.
- Coca, Jordi. *Alta comèdia*. Barcelona, Editorial Pòrtic, 1973.
- Corominas, Frederic. *Qualsevol pot tenir un descuit*. Sant Cugat del Vallès, Falstaff, 1982.
- Dracs, Ofèlia. *Essa Efa*. Barcelona: Laia, 1985.
- . *Lovecraft, Lovecraft!*. Barcelona: Edicions 62, 1981.
- . *Negra y consentida*, Barcelona, Planeta, 1986.
- Els Joglars. *Laetius*. 1980.
- . *M 7 Catalònia: conferència per a l'aplicació pràctica de cultures extingides dins la planificació general de l'informe "Wallace Müller"*. 1978.
- . *Olympic Man Movement*. 1981.
- Esplugafreda, Raimon. *Hem nedat a l'estany amb lluna plena*. Barcelona, Laia, 1981.
- Estradé, Sebastià. *Més enllà no hi ha fronteres*. Barcelona, Estela, 1966.
- Fabra i Deas, Nilo M. *Cuentos ilustrados*. Barcelona, Kenrich & Co, 1895.
- . *Por los espacios imaginarios: con escalas en tierra*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1885.
- . *Presente Y Futuro: Nuevos Cuentos*. Barcelona, Gili, 1897.
- Fabregat, Amadeu. *Assaig d'aproximació a "falles folles fetes foc"*. Valencia, Eliseu Climent, 1974.
- Fabregat i Armengol, Rosa. *Embrió humà ultracongelat núm. F-77*. Barcelona, Pòrtic, 1984.
- Faner, Pau. *Potser només la fosca*. Barcelona, Edicions Proa, 1979.

-
- . *Un regne per a mi*. Barcelona, Ed. Proa, 1976.
- Font-Agustí, Jordi, editor. *Entre la por i l'esperança. percepció de la tecnociència en la literatura i el cinema*, Barcelona, Proa, 2002.
- Francès, Josep Maria. *Retorn al sol*. 1936. Universitat de Lleida, 1998.
- Francés Díez, Maria Àngels. "La tristesa com a estil': La rèplica calderiana al realisme històric de Joaquim Molas." *Journal of Catalan Studies*, 2001, www.uoc.edu/jocs/4/articles/frances6/index.html. Accessed 11 January 2019.
- Foucault, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. Buenos Aires, Paidós, 1961.
- Fuster, Jaume. *El jardí de les palmeres*. Barcelona, Planeta, 1993.
- . *L'anell de ferro*. Barcelona, Planeta, 1985.
- . *L'illa de les tres taronges*. Barcelona, Planeta, 1984.
- Galícia i Gorritz, Montserrat. *P.h.l.a. Copèrnic*. Barcelona, Laia, 1984.
- Geli, Carles. "El primer origen del 'Segon origen.'" *El país*, 29 November 2015.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- Gimferrer, Pere. Introduction. *Libro de caballerías*, by Joan Perucho, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Gregori, Carme, and Santi Cortés. Editors. *Contes del segle XX*. València, Brosquil, 2003.
- Guillamon, Julià. *Joan Perucho i la literatura fantàstica*. Barcelona, Edicions 62, 1989.
- . "Palol sin medida." *La Vanguardia*, Libros, 21 December 2001, pp. 2.
- . Introduction. *Rosas, diablos y sonrisas*, by Joan Perucho, translated by Maria-Lluïsa Cortés, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.
- . "Un bello sacrificio". *La Vanguardia*, Libros, 21 December 2001. pp. 3.
- Jewell, Keala. "Magic Realism and Real Politics: Massimo Bontempelli's Literary Compromise." *Modernism/modernity*, vol. 15 no. 4, 2008, pp. 725-744.
- Julió i Nonell, Montserrat. *Memòries d'un futur bàrbar*. Barcelona, Edicions 62, 1975.
- Llorca, Vicenç. "Deu anys després, torna el Miquel de Palol poeta." *El Temps*, no. 621, 13 May 1996.
- . "La geometria de Bach." *Avui*, 17 March 2005.
- Lukács, György. *Die Theorie des Romans*. Berlin, Cassirer, 1920.
- Marçal, Maria-Mercè, and Lluïsa Julià. "Diferència i/o normalització: la poesia catalana dels darrers trenta anys." *Rels*, no. 8, 2006, pp. 47.
- Martínez-Gil, Víctor. *Els altres mons de la literatura catalana: antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona, Galàxia Gutenberg, 2004.
- Melcion, Joan and Jordi Castellanos. Editors. *Entre la ratlla i el desig: antologia de textos*, by Pere Calders, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 1996.
- Mesquida, Biel. *Putamarès(ahí)*. Barcelona, Iniciativas editoriales, 1978.

-
- Miró, Carles. "Narrativa i decepció." *Avui*, 1 April 2004.
- Molas, Joaquim. *La Literatura De Postguerra*. Barcelona, Rafael Dalmau, 1966.
- Molas, Joaquim, and Josep M. Castellet. *Poesia Catalana Del Segle XX*. Barcelona, Edicions 62, 1963.
- Monzó, Quim. *L'udol del griso al caire de les clavegueres*. Barcelona, Edicions 62, 1976.
- . *Uf, va dir ell*. Barcelona, Quaderns Crema, 1978.
- Mora, Víctor. *Barcelona 2080 i altres contes improbables*. Barcelona, Laia, 1989.
- Moret, Xavier. "Los 1.300 folios de Miquel de Palol." *El País*, 5 November 2001.
- Munné-Jordà, Antoni. *Futurs imperfectes: antologia de contes de ciència-ficció*. Barcelona, Edicions 62, 1997.
- . "Hi ha ciència-ficció catalana?." *Quaderns divulgatius*, no. 11, 1999.
- . "La literatura catalana d'especulació científica i tecnològica de la Renaixença a la Guerra Civil." *Entre la por i l'esperança. Percepció de la tecnociència en la literatura i el cinema*, edited by Jordi Font-Agustí, Barcelona, Proa, 2002, pp. 69-96.
- . "La ciència ficció catalana. Panorama de 1986-1987.", *L'Espill*, No. 28, March 1990.
- . "La ciència-ficció en la literatura catalana." *L'Espill*, no. 22, October 1985."
- . *Narracions de ciència-ficció: antologia*. Barcelona, Edicions 62, 1985.
- . "Sobre literatura catalana de ciencia-ficció". *Ciència*, vol. 2, no. 16, May 1982, pp. 349-350.
- Mus, Antoni. *Bubotes*. Barcelona, Selecta, 1978.
- Nadal i Farreras, Joaquim. "Els Palol. Pere, Miquel, Pere, Miquel." *Diari de Girona*, 13 March 2009.
- Oliver, Maria-Antònia. *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà*. Barcelona, Edicions 62, 1972.
- Ollé, Manel. "Miquel de Palol Poeta i narrador." *Avui*, 24 January 2002.
- Palau i Fabre, Josep. "El primer arlequí, de Pere Caldés." *La Publicitat*, 12 July 1936.
- Palol, Miquel de. *El Jardí dels set crepuscles*. Barcelona, Columna, 2003.
- Parés, Onofre. *L'Illa del gran experiment: reportatges de l'any 2000*. Barcelona, Llibreria Catalònia, 1927.
- Parramon i Blasco, Jordi. *Diccionari de la mitologia grega i romana*. Barcelona, Educaula, 2010.
- Pedrolo, Manuel de. *Aquesta matinada i potser per sempre*. Barcelona, Galba, 1980.
- . *Mecanoscrit del segon origen*. Barcelona, Edicions 62, 1974.
- . "Quan els arguments no toquen fons." *A casa amb papers falsos*. Barcelona, Edicions 62, 1981.
- . *Si em pregunten, responc*. Barcelona, Proa, 1974.

-
- . *Successimultani*. Barcelona, Laia, 1981.
- . *Totes les bèsties de càrrega*. Barcelona, Edicions 62, 1967.
- . *Trajecte final*. Barcelona, Edicions 62, 1975.
- Perucho, Juan. *El arquero dubitativo*. Barcelona, March Editor, 2005.
- Pi de Cabanyes, Oriol. *Oferiu flors als rebels que francassaren*. Barcelona, Edicions 62, 1973.
- . *També les formigues, Dylan, algun dia ploraran de solitud*. Barcelona, Edicions Destino, 1975.
- Piera, Josep. *Rondalla del retorn*. Valencia, Eliseu Climent, 1978.
- Pietersma, Albert, and Susan T. Comstock. *The Apocalypse of Elijah: Based on P. Chester Beatty 2018: Coptic Text*. Chico, Calif: Scholars Press, 1981.
- Piñol, Rosa Maria. "De Palol crea una novela legible desde premisas no intelectuales." *La Vanguardia*, 16 April 2004.
- Piquer, Eva. "Miquel de Palol abaixa el llistó." *Avui*, 4 April 2004.
- Piquer Vidal, Adolf, and Àlex Martín Escribà. *Catalana i criminal: la novella detectivesca del segle XX*. Palma de Mallorca, Edicions Documenta Balear, 2006.
- Porcel, Baltasar. *Cavalls cap a la fosca*. Barcelona, Edicions 62, 1975.
- Puig Molist, Carme. *Pere Calders i el seu temps*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003.
- Puigdevall, Ponç. "Imatges silencioses." *El País*, Quadern, 4 May 2004.
- . "¿On són els lectors de plata?" *El País*, 6 May 2004.
- . "Porta tancada." *El País*, 7 December 2006.
- Pujulà i Vallès, Frederic. *Homes artificials*. 1912. Edited by Joaquim Martí, Lleida, Pagès Editors, 2010.
- Rafart, Susanna. "El temps que s'exposa." *Caràcters*, no. 26, January 2004.
- Riera, Ignasi. *Honorable míster R: novel·la moral: i/o exemplar*. València, Eliseu Climent Editor, 1981.
- Roas, David, editor. *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Roig, Montserrat. *El temps de les cireres*. Barcelona, Edicions 62, 1976.
- Soldevila-Durante, Ignacio. "La 'novela social' y su significación durante la segunda dictadura." Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp636>. 14 Jan. 2018.
- Sosa-Velasco, Alfredo J. "Ciencia, Mujer Y Religión En Tres Novelas De Rosa Fabregat." *Letras femeninas*, vol. 34.2, 2008, pp. 45-65.
- Tasis, Rafael. "Pedrolo, novel·lista inèdit." *Pont Blau*, no. 20-21, 1954.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros." *Teoría de los géneros literarios*, edited by Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, Arco/Libros, 1988.
- Torra, Pere. "40 anys de 'L'enquesta del canal 4' d'Avel·lí Artís-Gener." *La Veu*, no. 13, March 2012.

-
- Torres, Estanislau. *Les tisoires de la censura*. Lleida, Col·lecció Gimet, 1995.
- Tròlec, Isa. *Ramona Rosbif*. València, Tres i quatre, 1976.
- Verdaguer, Pere. *El cronomòbil*. Barcelona, Edicions 62, 1966.
- Vergés, Oriol. *El superordinador*. Barcelona, Editorial Laia, 1980.
- Viladot, Guillem. *Autostop a La Ciutat Submergida*. Barcelona, Barcanova, 1984.
- . *Profesor Fluss, El Televisor Viviente*. Barcelona, La Galera, 1982.
- Villalonga, Pons L. *Andrea Victrix*. Barcelona, Destino, 1974.
- Vinyamata, Eduard. “Quan caiguin els estels.” *Kandama, fanzine de ciencia ficción y fantasía*. 1982.