

Introducció als gèneres 2

Narrativa

Carles Miró



CARLES MIRÓ

Introducció als gèneres 2 Narrativa

educaula**62**

Educaula62
Collecció Educació 62

Collecció dirigida per Carme Arenas

© Carles Miró, 2014
© dels contes, els respectius autors
© dels contes de Mercè Rodoreda, Institut d'Estudis Catalans
© de les traduccions, els respectius traductors

© d'aquesta edició: 2014, Grup Editorial 62 s. l. u.,
Educaula62, Pedro i Pons, 9-11, 08034 Barcelona

Disseny de la col·lecció: Malaidea
Disseny de la coberta: Pilar Sola

Primera edició: maig del 2014

www.educaula62.cat
educacio@educaula62.cat

Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.
Impressió: Bookprint
Dipòsit Legal: B. 28434-2013
ISBN: 978-84-15192-96-1

Queda rigorosament prohibida sense autorització escrita de l'editor
qualsevol formade reproducció, distribució, comunicació pública
o transformació d'aquesta obra, que serà sotmesa a les sancions
establertes per la llei. Podeu adreçar-vos a Cedro
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra
(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).
Tots els drets reservats.

TAULA

ESTUDI PRELIMINAR	7
EDGAR ALLAN POE	
La carta robada	29
El cor delator	58
GUY DE MAUPASSANT	
L'adreç	69
La cabellera	82
NARCÍS OLLER	
Natura	95
ANTON TXÈKHOV	
El signe d'admiració	105
La grosella	113
VÍCTOR CATALÀ	
La vella	133
JOAQUIM RUYRA	
La Fineta	149
Avís misteriós	159

WILLIAM FRYER HARVEY	
Calor d'agost	167
RAIMON CASELLAS	
Dia de sentència	179
FRANZ KAFKA	
La condemna	199
PERE CALDERS	
Refinaments d'ultramar	219
MERCÈ RODOREDA	
Tarda al cinema	227
Nit i boira	232
LORRIE MOORE	
Un advocat de nota	245
PROCEDÈNCIA DELS TEXTOS	277

PERÒ ¿QUÈ ÉS UN CONTE?

La pregunta és tan poca-solta que val la pena començar amb una resposta poca-solta: igual que un compte és tot el que es compta, un conte seria tot el que es conta, tant si es tracta de coses reals com d'inventades. Això podria ser així, vista la manera com estan emparentades les paraules *conte* i *contar*, però no és així. En el llenguatge corrent del relat veraç d'uns fets no se'n diu mai *conte* (seria un despropòsit, per exemple, que algú citat com a testimoni davant d'un tribunal, en comptes d'exposar «el seu relat dels fets» digués que vol explicar un conte). Perquè tinguem un conte cal, almenys, que els fets que narra siguin inventats. Per distingir el conte del que actualment sembla la narració fictícia per excel·lència, la novel·la, tindríem l'altra condició que no falta mai en les definicions convencionals: la brevetat. Si això fos tot el que es pot dir, ja només caldria determinar a partir de quantes pàgines un conte deixa de ser conte i passa a ser novel·la, i com que aquesta frontera se situaria en un punt o en un altre segons criteris com el gust de cadascú o la disponibilitat de paper que tingués un impressor, no ens hauríem mogut del nivell de poca-soltada del començament.

El conte tradicional, tant el «conte de la vora del foc» antic com l'actual «llegenda urbana», sovint és indiferent a la qüestió de la ficció —això quan no es presenta com a «fet real» viscut per un conegut d'un conegut—, és de transmissió oral, i per tant no té autor ni hi ha una versió fixada del text, sinó que es va alterant segons qui l'expliqui i segons el públic del moment, i vol despertar i mantenir l'interès dels oients recorrent a elements estranys i meravellosos, eròtics o humorístics, disposant les peces de la narració per crear suspens, etcètera. Recollir per escrit aquesta mena de narracions (cosa que encara es fa) o escriure'n de noves amb la intenció de formar un llibre —seria el cas de col·leccions com el *Decameró* de Giovanni Boccaccio o *Els contes de Canterbury* de Geoffrey Chaucer— és ja un distanciament respecte del conte tradicional, perquè el text es fixa, té un autor i, en molts casos, el conjunt de contes s'insereix dins d'una estructura que permet anar sumant tants contes com es vulgui; en el llibre de Boccaccio —i Chaucer l'imita—, uns personatges es reuneixen i es van explicant contes els uns als altres per entretenir-se. Al marge d'això, hi ha el fet que els mateixos recursos s'han posat sovint al servei d'un propòsit alliçonador: les *Faules* d'Isop o *El conde Lucanor* de don Juan Manuel en són exemples clàssics de valor universal, però no s'ha d'oblidar que és una branca de la narrativa molt prolífica i que no deixa de produir fruits (en camps com l'autoajuda, per exemple, se solen fer servir narracions didàctiques).

El que té de propi el conte que apareix fa prop de dos segles, amb els romàntics alemanys, és que es planteja rigorosament com una forma artística, sense pretensions didàctiques (una conseqüència d'això és que els contes d'autoajuda actuals no els trobem als prestatges de literatura de les biblioteques), que s'independitza de l'oralitat (un procés similar al que experimenta la poesia, que deixarà de ser una cosa que es declama en públic) i que es presenta com l'obra original d'un autor (a diferència del conte tradicional que sovint pretén ser una anècdota real, o del mite, que els autors clàssics no inventaven, sinó que prenen de la tradició i refeien en cada obra). A partir d'aquest moment els contes no són senzillament narracions més breus que la novel·la, els contes no són contes perquè siguin breus, sinó que són breus perquè són contes.

Encarant la qüestió de la mateixa manera que els romàntics alemanys, un autor americà teoritzarà, i sobretot practicarà, aquesta concepció nova del conte: Edgar Allan Poe (1809-1848). En dos escrits citadíssims (una ressenya d'un llibre de contes escrit pel seu contemporani Nathaniel Hawthorne del 1842 i a l'article «La filosofia de la composició» del 1846) exposa la seva idea de la «unitat de l'efecte». Per Poe la poesia està en general per sobre de la prosa perquè permet compondre obres que compleixin millor l'exigència d'unitat. Entre les obres de prosa, la que prefereix, perquè s'acosta més a la poesia, és el conte. En el primer d'aquests textos escriu:

En opinió nostra, el conte pròpiament dit ofereix incontestablement el millor camp per a l'exercici del talent més alt que pot oferir el domini de la simple prosa. Si em fessin dir quina és la millor manera perquè el més alt geni desplegui les seves possibilitats, respondria sense vacil·lar que la composició d'un poema rimat d'una longitud que no excedís el que es pot llegir en una hora. Només dins d'aquest límit es pot aconseguir la més alta poesia. Només cal dir, sobre aquest assumpte, que en gairebé totes les composicions, el punt de major importància és la unitat d'efecte o d'impressió. És evident que aquesta unitat no es pot preservar adequadament en produccions que no es poden llegir d'una tirada.

[...]

Un artista literari hàbil ha construït un relat. Si és prudent, no haurà conformat els seus pensaments perquè s'acomodin als incidents, sinó que, una vegada ha concebut curiosament l'*efecte únic i singular* que vol obtenir, inventa els incidents i els combina de la manera que més bé contribueixin a produir l'efecte preconcebut. Si la seva primera frase no tendeix a l'obtenció d'aquest efecte, és que ha fracassat en el primer pas. En tota la composició no hi ha d'haver ni una sola paraula que no tendeixi, directament o indirectament, a complir el disseny preestablert. I amb aquests mitjans, amb aquesta cura i habilitat, per fi s'aconsegueix pintar un quadre que deixa en la ment de qui el contempla una sensació de plena satisfacció. La idea del conte ha sigut presentada sense màcula perquè no ha sofert cap pertorbació; i aquest és un objectiu que la novel·la no pot aconseguir de cap manera. La brevetat excessiva és tan censurable en aquest cas com en el poema, però encara s'ha d'evitar més la longitud excessiva.

Segons Poe, de la bellesa, se'n podia tractar més bé en un poema. Per als altres temes («el terror, o la passió, o l'horror, o una multitud d'altres elements»), i els tons hi corresponien, el conte presenta més avantatges que la poesia. I, es pensi el que es pensi de la seva tesi general, és per contes d'aquesta mena que és encara un autor universalment apreciat.

L'ARGUMENT

El segon conte d'aquesta antologia, «El cor delator», és justament una peça de terror en què s'exposa una passió obsessiva i violenta. El creixement d'una obsessió o d'un temor són temes molt aptes per aconseguir la «unitat d'efecte» que Poe exigia als contes. A «La cabellera», de Guy de Maupassant (1850-1893), autor que ha llegit Poe i n'ha assumit el mestratge, l'obsessió que se'ns explica es pot dir que és amorosa.

Poe té una gran afició per escriure contes humorístics —menys coneguts— i dóna un impuls decisiu al que ell en diu «contes de raciocini», és a dir, els contes policíacs. «La carta robada» és, en paraules seves, «potser el millor dels meus contes de raciocini». Hi introdueix una figura que serà extraordinàriament fèrtil en la narrativa moderna: el detectiu privat. Aquest és un personatge que només pot sorgir en la gran ciutat moderna, el d'algú capaç d'orientar-se enmig de la gran massa de desconeguts, distingir les coincidències atzaroses dels plans ocults, ajuntar fils que aparentment no tenen res en comú per formar un

relat coherent. El detectiu és una figura semblant a la de l'escriptor de publicacions periòdiques (el reporter, el crític i, en aquell temps, també el contista) que era el mateix Poe, homes que surten a la ciutat sovint amb l'aire de no saber gaire on van i que en tornen amb un relat. Al conte «El misteri de Marie Rogêt», Poe fa explícita aquesta semblança: el seu detectiu es dedica a aclarir alguns aspectes d'assassinat a partir només del que n'han publicat els diaris, i amb aquest material en té prou per refutar la versió oficial; el que no fa Poe és acabar de trobar l'assassí, perquè el conte es basa en uns fets reals —canviant-ne noms i llocs— i, a la realitat, l'assassí no s'havia descobert.

La novel·la policíaca fa el que Poe exigeix del conte d'una manera molt peculiar. Si un conte no és una simple retransmissió de fets inventats, sinó una «unitat d'efecte», llavors no volem saber només què passarà a continuació, sinó per què passa el que passa en cada moment, i com contribueix cada fet, i fins i tot cada frase, al conjunt. Per això el conte ha de ser una narració breu, perquè tots els elements significatius es puguin tenir al cap de manera quasi simultània, com quan es mira un quadre. O, més exactament, com quan es mira una habitació on s'ha comès un crim i s'hi busquen pistes.

Els objectes de l'habitació del crim, vistos per un doctor Watson, són un conjunt disperss que no acaba de lligar, i on es confonen elements significatius (pistes) amb elements quotidians sense importància; en canvi, un Sherlock Holmes sap discernir els uns dels altres i acaba restituint l'ordre quan ens explica què

va passar. Salta a la vista el paral·lelisme entre el detectiu i el lector competent: aquest, com el detectiu, també ha de buscar darrere el relat superficial, darrere una seqüència de fets que no s'acaba d'entendre —de vegades no s'entén de tan senzill o de tan quotidiana que és— el principi ocult que l'unifica, i aquesta recerca del detectiu és la que el lector imita quan va llegint amb interès creixent. La unitat del conte, la dóna l'argument ocult, que en la narració policíaca clàssica, fundada per Poe, no es troba fins al final, i que, amb la seva aparició, produeix la *sorpresa* i, si tot s'ha fet amb traça, la felicitat lectora.

A un escriptor contemporani de novel·les policíques, Jim Thompson, s'atribueix la frase: «Hi ha trenta-dues maneres d'escriure una història, i les he fet servir totes, però només hi ha una trama possible: les coses no són el que semblen». Deixant al marge el nombre trenta-dos, i a part, també, del peculiar ús de la paraula «trama» (en principi, *trama* seria la manera de disposar els elements que formen un argument, una història), la frase no pot ser més evident. Si suprimim el detectiu i fins i tot el crim, però mantenim la tensió entre el relat que es veu a primer cop d'ull i el relat que hi ha darrere les aparences, i ho fem fins a arribar a un final que els ajunti, ens quedarà encara la mateixa sorpresa per rematar el conte. És el cas del conte «L'adreç» de Maupassant o, en un exemple més senzill, «Natura» de Narcís Oller (1846-1930). L'habilitat de l'escriptor se la juga en la preparació d'un efecte, anticipant-lo potser però sense que sigui previsible, que es reserva per al final.

El conte és una forma tancada, que no permet les digressions i la varietat de tons que solen enriquir (i deixatar) les novel·les. Però aquesta unitat no cal que l'hi doni la resolució d'una intriga o un artefacte que ens indiqui, amb una sorpresa final, que s'ha acabat el que s'explicava. De fet, en un dels millors contes de Maupassant —menys típic de la seva manera de fer que els que s'inclouen en aquesta antologia—, «La casa Tellier», prescindeix de la sorpresa. La casa de la senyora Tellier és un bordell de poble, on cinc prostitutes treballen harmoniosament gràcies a l'autoritat i la benevolència de la mestressa (queda clar de seguida que soles es barallarien). Un dia els clients es troben la casa tancada i un rètol a la porta: «Tancat per Primera Comunió». Les dones se n'han anat a un altre poble, on ningú sap a què es dediquen, per assistir a la comunió d'una neboda de la senyora Tellier, que no ha tingut altre remei que endur-se totes les empleades. Aquest plantejament sembla que fa preveure un desenllaç còmic o tràgic, si no una combinació de tots dos. Res d'això. Les prostitutes van a la missa en un poble on tothom les pren per grans senyores i, en el moment que s'acosta la consagració, es recorden de la seva primera comunió i es posen a plorar, un plor que per mimetisme s'encomana a tothom. El capellà, que veu l'emoció de totes aquelles senyores, queda convençut que en aquell moment Déu s'ha fet present i ho diu al sermó («He sentit que Déu davallava sobre nosaltres quan l'he cridat. Ha vingut, era aquí, present, us omplia l'ànima i us feia desbordar els ulls. Sóc el capellà més vell de la diòcesi, avui en sóc

també el més feliç»). Aquest moment culminant té un subtò humorístic, de distanciament respecte al que s'està narrant, però sense ridiculitzar els personatges ni mirar-se l'escena amb superioritat. Ni l'autor ni —cal suposar-ho— els lectors pertanyen al món en què viuen els personatges del conte i no en poden compartir ingènuament els sentiments; ja s'ha vist que l'emoció de les prostitutes no té res de particularment religiós, està feta d'enyorança i d'imitació inconscient, però Maupassant descriu el que passa sense anul·lar-ho amb cap forma de crítica, reconeixent-ho tal com és. Després, les dones viatgen de tornada i reprenen la feina al bordell amb una alegria i empena inhabituals, cosa que no indica que estiguin «salvades» ni que siguin unes santes, senzillament ha sigut un dia excepcional, de festa. Maupassant, que excel·leix en els efectes sorpresa i en els relats de tensió creixent, és capaç també d'escriure un conte com aquest, ple de benevolència i entusiasme, i que se sosté per aquesta peculiar atmosfera.

MÉS ENLLÀ DE L'ARGUMENT

L'escriptor argentí Ricardo Piglia¹ diu que tot conte consta de dues històries, una de visible i una d'oculta, cosa que pel que s'ha dit fins aquí no té res d'estrany. Ho il·lustra amb un apunt que va prendre Anton

1. «Tesis sobre el cuento», *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Txèkhov (1860-1904) en una llibreta per a un conte que no va arribar a escriure mai. L'apunt deia: «Un home, a Montecarlo, va al casino, guanya un milió, torna a casa, se suïcida». Segons Piglia, autors com Poe o Maupassant explicarien en primer pla el relat del joc tenint en compte que tot el que hi passés hauria d'anar preparant, en segon terme, el relat del suïcidi, de manera que quan aquest es produís al final seria una sorpresa, i tot el que s'hauria narrat fins llavors rebria una llum nova a partir d'aquest final. Sempre segons Piglia, si Txèkhov o qualsevol dels autors que el van seguir haguessin escrit el mateix conte, n'haurien eliminat la sorpresa final, s'haurien limitat a explicar la història del joc però com si el suïcidi ja en formés part, de manera que el relat ocult impregnés el relat que apareix en primer pla sense resoldre'l.

Aquest esquema s'ha de prendre amb calma. No hi ha cap esquema que pugui donar compte de totes les obres d'un autor. En un conte com «La casa Tellier», que hem resumit abans, si fos posterior a Txèkhov, segurament qualsevol crític hi notaria la seva influència, però resulta que és anterior. Així, els tres primers autors no catalans d'aquesta antologia són, en certa manera, inevitables: Poe és llegit per tothom, i tots els contistes posteriors —com és el cas de Maupassant— es defineixen respecte a ell (imitant-lo o distanciant-se'n conscientment), i se sap que Txèkhov va ser un lector atent de Maupassant. (Altres autors com Nikolai Gógol, Ivan Turguenev o Nathaniel Hawthorne hi podrien aparèixer igualment.)

La influència directa de Txèkhov es veurà en molts autors dels segle xx. És el cas de James Joyce, Katherine Mansfield o Ernest Hemingway, que és capaç de despullar els contes de la majoria d'elements contextuals que els solen vestir i deixar ocult el màxim de la història que està explicant sense que el conjunt deixi de funcionar. Ara bé, el seu procediment compositiu no és eliminar peces d'un conte per comprovar quantes se'n poden treure sense que la maquinària narrativa falli. No es tracta de forçar res; segons ell, es pot deixar de dir tot el que se sap si fent-ho s'intensifica la narració i s'aconsegueix que la gent senti més del que entén (això és el que ensenyen en qualsevol taller literari: els sentiments es *mostren* no es *diuen*), mentre que deixar de dir una cosa perquè no la saps és deixar-hi un forat, que farà la història més dèbil. Aquesta és la base de la seva famosa teoria de l'iceberg, que formula a *Death in the afternoon* (un llibre sobre tauromàquia):

Si un escriptor té un coneixement prou bo d'allò que està escrivint, pot suprimir coses que sap, i el lector, si l'escriptor escriu amb prou veritat, tindrà d'aquestes coses una sensació tan forta com si l'escriptor les hagués expressat. La dignitat del moviment d'un iceberg és deguda al fet que només una vuitena part de la seva massa es troba per damunt de la superfície. Un escriptor que suprimeix coses perquè no les sap no fa sinó deixar forats en el que escriu.

Però, com que el conte tal com ara l'entendem, com hem dit abans, sorgeix a la premsa, i és almenys en els

seus orígens i fins avançat el segle xx un gènere popular, que absorbeix altres gèneres nascuts amb la premsa, com l'estampa costumista o el relat sensacionalista (real o fictici), d'aquí sorgirà tota una varietat de contes «de gènere»: fantàstics, de terror, policíacs, de ciència-ficció, etc. S'haurien de fer unes quantes antologies per poder donar una mostra representativa de totes les branques en què es ramifica el conte, aquest nou conte «popular», que ara no és oral sinó escrit, que apareix en revistes no específicament literàries on comencen a publicar autors —que després han estat acceptats com a «literatura» i no com a simple entreteniment— com H. P. Lovecraft, Dashiell Hammett, Raymond Chandler o Philip K. Dick.

«Calor d'agost», de l'escriptor anglès W. F. Harvey (1885-1937), és un producte d'aquesta literatura popular que continua fent-se llegir un segle després. És un conte amb elements inquietants, que creen una tensió creixent i que aboquen a un final inesperat. Pot discutir-se si la història té un fons fantàstic, en què la calor posseeix els personatges, si relata unes casualitats increïbles, que unides a la calor els acaben trastocant, o si tot plegat és un truc enginyós per clavar-nos un bon espant i res més. El cas és que si es prescindeix dels fils argumentals que al final quedaran fatalment lligats, el que hi ha en el conte és una atmosfera opressiva —en aquest cas, literalment, perquè és un dia de molta calor— i l'individu, immers en aquest ambient sufocant, que va prenent decisions immotivades i que ell mateix no s'explica (la de posar-se a dibuixar amb tots els detalls un home acabat de condemnar a mort

sense saber d'on li surt la idea, la de sortir al carrer a deambular sense rumb o la de ficar-se en una casa desconeguda). Són decisions que, al capdavant, resulten tan poc explicables com la del jugador de Txèkhov que es treu la vida després de guanyar al casino. El fet que un individu que es mou així pugui aparèixer en un conte popular com aquest mostra clarament que, ja fa un segle, es tractava d'una figura òbvia.

EL MALSON

La narrativa dels segles XIX i XX és plena d'individus solitaris que, com si fossin detectius, van a la recerca d'alguna cosa, però, a diferència dels detectius, ni saben ben bé què busquen ni potser ho sabrien reconèixer si ho trobessin. No és que el relat ocult que suposem que hi ha darrere el visible, i que dona pes a les situacions, s'hagi allunyat tant que ni l'entreveiem, sinó que tota la vida sembla haver-se tornat subterrània, amb una consistència no superior a la dels malsons. Franz Kafka (1883-1924) és l'autor de malsons més reconegut. Les seves històries es resisteixen a la interpretació, quan prenen l'aire d'apòlegs és per negar-se millor a oferir una lliçó moral, els seus personatges estan ficats en un món on regeixen lleis desconegudes i impenetrables, que, així i tot, cal complir. El seu primer conte, «La condemna» (1912), que va escriure en una sola nit, comença com la història d'un noi burgès, satisfet de si mateix, a qui el negoci li va bé, que està a punt de casar-se i que sem-

bla que només té la preocupació de no ofendre amb el seu excés de felicitat un amic que viu lluny del seu país, i el seu pare, que aparenta un principi de senilitat, fins que tot es capgira i ens trobem en ple malson. De cop, la vida que semblava tan segura i ordenada se li torna estranya. Segons Piglia, en el text esmentat abans, Kafka en els seus contes efectua una mena de capgirament: explica la segona història, la que hi ha oculta darrere cada relat, de la manera més clara i senzilla possible, i narra d'una manera fosca i enigmàtica la història que en principi seria més fàcil d'entendre. El fet és que Kafka aconsegueix crear una atmosfera irreal, a còpia de claredat i precisió —si els seus escrits estan sempre oberts a noves interpretacions no és en absolut perquè siguin boirosos—, i personatges perfectament dibuixats (dels quals és difícil que un lector s'oblidi), però de qui costaria molt dir-ne res més enllà del nom i la professió, i en algun cas ni això (del protagonista d'*El castell*, per exemple, només sabem la inicial del nom o cognom, K, i la professió que diu que té, agrimensor, i tampoc podem estar segurs que no sigui inventada).

La identitat personal no està mai assegurada, no som els mateixos segons qui siguin les persones que ens envolten. Això es mostra de manera patent en les grans aglomeracions humanes, o en paraules de Raimon Casellas (1855-1910) al pròleg del seu recull de contes *Les multituds* (1906):² «Els homes muden d'es-

2. Raimon CASELLAS, *Narrativa*. Barcelona: MOLC, 1982, p. 148.

perit tan bon punt formen munió», i així «sembla que cadascú abdiqui de la seva ànima, per proclamar-ne una de nova, que és l'ànima de tots plegats». Casellas en cada conte del seu llibre —com en el triat aquí, «Dia de sentència»— representa els moviments d'una multitud, que no es mou mai per principis racionals ni amb lògica. El que pot posar-se llavors en qüestió és, vist que enmig de la massa l'individu «abdica de la seva ànima», si és que en té, d'ànima individual, i si no, resulta que tota personalitat és una impostura, una màscara. Aquest tema, que el trobem en el centre de grans obres literàries del segle xx —es podria sostenir que és al centre de totes les que són grans—, i molt visiblement en Luigi Pirandello, de qui se sol conèixer només el teatre, i encara només una obra, *Sis personatges en cerca d'autor*. Pirandello té un conte, «El fill canviat», en què hi ha l'enigma de la identitat personal i la manera com el relat —de bruixes, popular— configura la vida de les persones, i una manera de veure mons «rurals» o, més exactament, premoderns, que persisteixen al costat nostre —o sigui, al costat dels sofisticats personatges que som els lectors de contes— i que sap mantenir un difícil equilibri: no tractar-lo amb superioritat ni negar el que té d'estrany, i renunciar servir-se'n per impressionar (és fàcil veure, per exemple, com amb el mateix cas que s'explica es podria haver escrit un conte de terror de gran efecte).

Aquest últim aspecte permet mirar-se amb una certa perspectiva els contes també «rurals» de Narcís Oller, Joaquim Ruyra, Víctor Català i Anton Txèk-

hov. Per més que el conte modern sigui un producte de la ciutat, la ciutat entesa com a fenomen modern —de la revolució industrial cap aquí—, amb grans masses anònimes i grans masses de lectors —de llibres i de premsa—, és obvi que els motius del conte poden ser tan diversos com es vulgui, i que no es limitaran a les històries que poden passar en poblacions grans. Com que el punt de vista predominant és el ciutadà —l'escriptor i presumiblement els seus lectors són de ciutat—, el perill és convertir el camp o el mar en ambients idíl·lics o, per contrast, tremebunds. Aquest segon extrem és el que més es va retreure a la narrativa de Víctor Català (1869-1966), i una mostra en seria «La vella», un conte truculent, sens dubte, que d'altra banda és un artefacte narratiu perfecte. Més ambivalent, Joaquim Ruyra (1858-1939), a «La Fineta», fa servir un decorat idíl·lic per representar el descobriment de la sexualitat, de tal manera que l'idil·li queda posat en qüestió pel que internament conté.

En les últimes dècades el conte sembla que ha perdut en gran part la seva dimensió popular: no se'n publiquen a la premsa corrent si no és a l'estiu i per omplir, i les revistes especialitzades en gèneres com la ciència-ficció tenen uns partidaris molt fidels, però els no incondicionals ni saben que existeixen. La narrativa (fantàstica, històrica, de terror, de misteri, *western*, etc.) que es consumeix sense cap problema al cinema, en sèries de televisió i també en novel·la ha perdut difusió quan es tracta dels contes. Ara bé, de contes, se'n continuen escrivint, i hi ha, almenys en anglès, revis-

tes literàries (revistes on no apareixerà mai un *western* o un conte de Stephen King, esclar) que en continuen publicant. De fet, els contes d'*Ocells a Amèrica*, de Lorrie Moore (1957), van ser publicats en premsa abans de ser recollits en un llibre. D'aquest recull és el conte «Un advocat de nota», que amb la seva reunió de personatges amb estudis, un cert estatus i una vida ben assegurada —que no assegura res, com veurem— és molt probable que serveixi de retrat àcid de bona part dels primers lectors que el van llegir.

L'humor, ja ho deia Poe, va molt bé amb el conte. Una novel·la d'humor és difícil que sigui res més que una successió d'episodis còmics. El conte —esquivada la temptació de voler fer passar per contes coses que no són sinó acudits— és just el que cal per desenvolupar un tema còmic. «Refinaments d'ultramar», de Pere Calders (1912-1994), n'és un bon exemple, i que l'humor vagi derivant en terror encara fa que el resultat sigui més admirable. És un conte molt útil per fer un sermó a continuació, per exemple, animalista, però convé fixar-se que el relat manté tota la seva ambivalència, que no conté cap lliçó ni s'hi redueix, i això contribueix molt al seu encant.

La decisió de posar, l'un al costat de l'altre, dos contes de Mercè Rodoreda (1908-1983), com «Tarda al cinema», amb la seva gràcia i una innocència que difícilment s'hauria pogut mantenir gaires pàgines, i el colpidor «Nit i boira», no crec que valgui la pena justificar-la gaire. És obvi el contrast, tant pel tema com pel to, i també per l'ambició de cada conte.

El fil que, discontinuament, vol lligar aquesta an-

tologia és presentar una forma literària molt característica dels dos últims segles, sobretot en el moment que apareix, es defineix i presenta la riquesa de les seves possibilitats, i això, l'experiència de llegir textos amb un mínim d'ajut, l'un darrere l'altre, segur que ho fa més bé que cap elucubració teòrica.