

LA FANTASIA DEL MARIT MONSTRUÓS EN «LA CLAU DE FERRO», DE PERE CALDERS

ANTONI MAESTRE BROTONS
Universitat d'Alacant
Universitat Oberta de Catalunya
antoni.maestre@ua.es

Recibido: 25-03-2015

Aceptado: 28-06-2016



RESUM

La crítica ha subratllat el caràcter metaficcional de l'obra de Pere Calders, que reelabora molts dels tòpics de la literatura fantàstica en els seus relats, sovint mitjançant l'humor i la ironia. Tanmateix, des d'una perspectiva psicoanalítica, aquest diàleg amb la tradició es pot comprendre també com una exploració del significat que la fantasia té amb les persones o la manera com la ficció modela la identitat personal i també la realitat social i la cultura. Aquesta idea es reflecteix nítidament en un dels contes de l'autor, titulat «La clau de ferro», en què un home s'inventa una personalitat misteriosa molt similar als personatges sinistres de la novel·la gòtica per crear-se una reputació social. Tal és el poder de seducció d'aquesta fantasia que al final acaba devorant els protagonistes, incapaços d'acceptar la realitat.

PARAULES CLAU: ficció gòtica, metaficció, fantasia, masculinitat, armari

ABSTRACT

Pere Calders's work has been regarded as fantastic and gothic metafiction, for his short stories are often ironical rewritings of the genre's main storylines and tropes. However, from a psychoanalytic approach, this dialogue with literary tradition can also be understood as an exploration of the meaning of fantasy or the way fiction shapes personal identity as well as social reality and culture. This idea is clearly apparent in one of Calders's short stories, «La clau de ferro» —«The iron key»—, in which a man, in order to gain social notoriety, creates a make-believe mysterious character

similar to the uncanny heroes of gothic novels. This seductive fantasy becomes so powerful that it ends up substituting reality, which the protagonists of the story are unable to accept.

KEYWORDS: gothic fiction, metafiction, fantasy, masculinity, closet



1. PERE CALDERS I L'EXPLORACIÓ DE LA FANTASIA

La crítica ha destacat que l'obra de Calders constitueix una renovació del paradigma literari mitjançant l'humor i la ironia o de paròdia de les convencions estètiques.¹ Aquesta renovació es produeix sobretot mitjançant la metaficció, un fenomen definit per Patricia Waugh com «a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (1984: 2). Tot i cultivar-se de manera preponderant en la narrativa postmoderna, es tracta d'un recurs freqüent en la literatura gòtica. Efectivament, si bé la desfamiliarització és crucial per assolir l'efecte inquietant necessari en aquest gènere —mitjançant una sèrie de tècniques destinades a desorientar i desestabilitzar el procés de significació—, paradoxalment, l'alta codificació que el caracteritza dificulta renovar els recursos amb que s'aconsegueix aquest efecte pertorbador. És a dir, la repetició incessant d'aquests ingredients que provoquen la desfamiliarització els converteix en clixés narratius gastats. Per això, gairebé des dels inicis, la novel·la gòtica ha estat actualitzant els seus recursos per evitar l'encarcament de les històries, la qual cosa li ha atorgat un segell certament experimental: «A significant number of contemporary Gothic novels reveal and revel in an awareness of their generic makeup, their linguistic properties, and the inherent Gothic nature of textuality» (McRobert, 2014).

D'altra banda, els estudiosos també han indicat que els contes de Pere Calders palesen la crisi del pensament racionalista, tal com és habitual en la literatura fantàstica i la novel·la gòtica:

1. Per exemple, Piquer (2012: 103-104) afirma que Calders transgredeix els estereotips literaris per crear una «nueva forma de relación entre lo real y lo maravilloso»; o bé «ataca los *topoi* narrativos con un ánimo renovador».

El concepte caldersià de realitat ja no pot descansar sobre una dialèctica real/irreal, com passava abans de l'enfonsament del Titànic, quan hom creia en una realitat racionalment comprensible, a l'abast del control humà. Calders integra la dimensió imaginativa de l'experiència dins una nova categoria de realitat, al mateix nivell que les percepcions sensorials avalades per la raó. Més que anti-realista, la ficció caldersiana respon a un concepte de realitat més ampli que es va anar obrint pas, amb diversitat de veus i de formes, després de la crisi del positivisme. La visió del món és, en definitiva, un afer de perspectiva i d'estil (Gregori, 2012: 33).

En efecte, la novel·la gòtica ha estat des de sempre un gènere privilegiat per qüestionar l'estabilitat de les normes culturals i socials, especialment en èpoques de crisi i canvi: «we continually reshape our Gothic monsters to fit society's changing fears» (Armitt, 2014: 150). Per això la crítica sovint subratlla la subversió de l'ordre dominant que aquest gènere sol portar a terme. Generalment, es tracta d'una narrativa en què el monstre sovint constitueix una metàfora de tot allò que es desvia d'una «normalitat» arbitrària definida per la ideologia prevalent en les societats occidentals. Amanda Bath (1987) posa en relleu la inseguretat dels personatges dels relats de Calders en un món on els esquemes tradicionals estan qüestionats. Per això, cal entendre allò que Duran (1996: 140) anomena «subversió de la normalitat», en referència als contes de l'autor, com transgressió de la norma, és a dir, de les pautes culturals, socials i polítiques, més que no pas les implicacions ontològiques o metafísiques del terme.

Si en efecte l'obra de Calders posa de manifest la crisi del racionalisme il·lustrat, la conseqüència és que el concepte racionalista de masculinitat també entra en decadència: «The Enlightenment subject is, by implication, a masculine subject» (Baker, 2007: 166). En aquest sentit, els estudis sobre la masculinitat s'han desenvolupat de manera notable en el camp de la crítica literària i cinematogràfica en els darrers trenta anys i, particularment, de manera més recent, en la recerca sobre el gènere gòtic o fantàstic (Baker, 2007: 164).² Així, es parla de «masculinitats gòtiques» en referència a la representació de l'home en aquest tipus de literatura i cinema. Per norma general, la majoria d'estudis insisteixen en la creació de figures monstruoses que desafien el subjecte estable, unitari, universal i regular de la Il·lustració a partir del romanticisme. En aquest sentit, el monstre condensa tots els atributs que la

2. Com que els referents bibliogràfics de l'article són eminentment anglosaxons, utilitzaré el terme «gòtic», que en aquest àmbit acadèmic s'utilitza d'una manera més àmplia del que se sol fer en la crítica catalana i espanyola, on és potser més habitual el terme genèric de «literatura fantàstica».

masculinitat hegemònica rebutja a través de processos d'abjecció —concepte famós teoritzat per Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur* (1980)— en tant que símptomes de degeneració moral o física. La «normalitat» i el caràcter «natural» s'entenen, doncs, com una definició normativa, no lògica, que respon als paràmetres de la societat occidental, capitalista i patriarcal, de la mateixa manera que l'«Altre» —és a dir, el que no encaixa en aquests paràmetres— està representat com una figura monstruosa (Benshoff, 2004: 93). L'«Altre», l'abjecte o el desviat, el revers fosc de la identitat sancionada socialment, es localitza en un altre individu —tal com exemplifiquen els típics monstres: vampirs, homes llop, robots, zombies—, o bé resideix en u mateix —en aquest cas, es tracta de la figura del doble o *doppelgänger*.³

El relat «La clau de ferro» de Pere Calders, inclòs en el volum *Cròniques de la veritat oculta* (1955), refà el tòpic del marit sinistre que guarda un secret tancat en un armari. En efecte, narra la història relatada en un diari que un jove guarda a casa i que el seu pare, advocat, havia utilitzat com a prova en un cas criminal. Escrit per una dona, els fets corresponen al dissortat matrimoni que contreu amb un misteriós home ric que custodia al seu palau un armari sobre el qual pesa una mena de malefici. L'armari es vincula al tòpic del receptacle tancat —una habitació, un bagul, una urna— que conté un enigma, és a dir, un coneixement prohibit, un tabú. En aquest sentit, remet a diferents obres de la tradició literària gòtica: *Caleb Williams*, de William Goldwin (1794), aclamada com la primera novel·la de misteri, i que gira a l'entorn del bagul segellat que vigila zelosament el criminal de la història; *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*, del valencià Pascual Pérez y Rodríguez (1834), considerada obra cimera de la novel·la gòtica espanyola del segle XIX, en què una urna guardada al panteó d'un castell raja sang; «The Red Room», de H.G. Wells (1894), protagonitzada per un home que vol posar a prova la seva valentia passant una nit a l'habitació encantada d'un castell; i, sobretot, totes les versions que el famós relat de Barba Blava ha generat al llarg del temps, tant en la literatura com en el cinema, a partir sobretot del text de Charles Perrault. Els recipients tancats —habitació, armari, urna, bagul— i el coneixement prohibit que oculten es poden concebre com un símbol del poder masculí opressor, representat bé per un governant tirànic, bé per un marit cruel que castiga amb la mort la dona curiosa que desobeïx la imposició.⁴ L'autoritat masculina es fonamenta en el secret inaccessible, freqüentment relacionat amb un passat

3. Es pot consultar una exposició succinta dels estudis de la masculinitat horrorosa en Baker (2007).

4. Òbviamment hi ha un paral·lelisme evident entre el prototip de la dona curiosa i el lector model de les novel·les gòtiques, que s'articulen al voltant d'un misteri que cal desvelar.

vergonyant que trasllueix en el fons la feblesa de l'home. El secret, en general, és un dels trops essencials en el gènere gòtic i expressa diferents aspectes relacionats amb la identitat: la transgressió, el doble, el sinistre, el reprimit, les aparicions (Wieckowska, 2011). Aquesta identitat és social i pública, sotmesa a relacions de poder i, fonamentalment, masculina. La literatura gòtica precisament mostra una identitat masculina presa de l'ansietat que viu un conflicte interior; en altres paraules, es fa ressò de la crisi dels rols convencionals de gènere, impulsada pel feminisme, que es produeix a darreries del segle XIX.⁵

El misteri sense resoldre, que caracteritza «La clau de ferro» i altres contes de Calders com «L'arbre domèstic», assenyalava la desorientació i la confusió d'aquests personatges; s'allunya, així, d'altres versions del tòpic en què, tot i castigar l'home, no es posa en dubte el sexisme del sistema patriarcal. En efecte, l'amor de la dona redimeix l'home del seu mal, perpetrat per una esposa anterior que li havia sigut infidel —en *Rebecca* (1940), la pel·lícula d'A. Hitchcock basada en la novel·la homònima de Daphne Du Maurier— o per una mare negligent —com en el film *Secret Beyond the Door*, de Fritz Lang (1947), que presenta una història de tints freudians al voltant del complex d'Èdip; la versió de Calders també difereix del relat de Barba Blava de Perrault, en què els germans de la muller atemorida maten el terrible marit. Al contrari que aquestes obres, «La clau de ferro» manifesta la crisi d'una masculinitat tradicional —sinistra, agressiva— que reacciona desconcertada i atemorida davant el progressiu ascens social de la dona, que com veurem se sap aprofitar precisament del sexisme imperant per sobreviure: «The crisis in hegemonic masculinity that the Gothic depicts is also, ultimately, the crisis of the whole culture, its social regulations and politics» (Wieckowska, 2011: 110).

En aquest article, pretenc explorar quina reinterpretació fa l'autor sobre els dos principals tòpics literaris recreats en el conte: el del manuscrit enigmàtic i el marit sinistre; el joc amb els tòpics ressalta aquest caràcter metaficcional que els estudiosos han destacat en l'obra de Calders, és a dir, la textualitat de la història, dels fets, de la identitat i fins i tot de la mateixa por en tant que tema literari; la dimensió metaficcional apunta algunes idees essencials en l'obra de l'autor i, en general, del gènere gòtic: la impossibilitat de

5. La metaficcio està associada a la reflexió metalingüística: el joc lingüístic amb el significat literal i el significat metafòric de fórmules, eslògans, clixés, refranys i frases fetes sovint acompanya l'experimentació amb els tòpics i els esquemes narratius per destacar el vessant convencional, altament codificat, del llenguatge i dels gèneres textuais. Per això, el conte també juga amb el fraseologisme «tenir o guardar un cadàver a l'armari», que precisament significa guardar un secret. Altres escriptors com Quim Monzó o Sergi Pàmies, que se situen en l'estela de Calders, han incorporat aquest recurs a les seves pròpies narracions, que també posseeixen un fort component metaficcional i metalingüístic.

narrar una història coherent —el text és ple de buits, d'enigmes sense resoldre— i per tant el fracàs en l'intent d'establir un ordre i d'obtenir la «veritat oculta». De tota manera, m'agradaria transcendir l'aproximació tradicional a l'obra de Calders per concebre-la, no com un joc purament textual o literari amb la tradició del gènere, sinó com una reflexió més profunda sobre el significat que té la fantasia en la construcció de la identitat —masculina— tal com l'han teoritzat alguns pensadors com Jacques Lacan i Slavoj Žižek des de postulats psicoanalítics, juntament amb les aportacions teòriques dels estudis de gènere. Més que no pas una reelaboració dels temes i els trops de la imaginació gòtica, l'escriptor mostra en «La clau de ferro» la manera tràgica amb què els humans acaben devorats per les fantasies que ells mateixos han fabricat o que s'han cregut, a partir de les lectures que han fet o de les pel·lícules que han vist. En certa mesura, el conte explora les possibilitats que una fantasia literària gòtica esdevingui realitat. En aquest cas, es tracta de la fantasia de l'home sinistre i la seva set de poder i dominació que finalment es torna contra el protagonista, tot revelant la profunda debilitat que en realitat amaga.

2. LA SEDUCCIÓ DE LA FANTASIA

El conte de Calders s'articula en dos nivells narratius, com és habitual en les històries basades en el tòpic dels manuscrits o documents trobats: l'extradiagètic i l'intradiagètic. L'extradiagètic és el nivell que correspon a la troballa del *Diari d'Elena C.*, del qual es transcriuen alguns fragments que serveixen per a introduir el misteri del relat; la segona part, corresponent a un nivell intradiagètic, desenvolupa la història que es relaciona amb el diari, si bé deixa irressolt el misteri. En la primera part, dos amics es troben en la casa d'un d'ells i conversen sobre un diari custodiat en una vitrina juntament amb dues claus d'or i una de ferro. El propietari li permet llegir algun fragment i li explica que els tres objectes tenen a veure amb un cas que el seu pare, advocat, havia conduït uns quants anys enrere, quan ell encara era un infant. La data del diari és 1902 i, en conseqüència, es tracta d'uns fets esdevinguts fa quaranta-cinc anys. El cas es relaciona amb un crim pel qual va ser acusada una persona que, segons es pot deduir, el pare havia defensat. L'amic explica que, malgrat la seva insistència, el pare no va voler contar-li mai els detalls del cas. Per accentuar el misteri, segueix contant que, poc abans de morir, finalment el pare li va confessar: «La clau de ferro podria explicar tot el misteri. En tinc el pressentiment des del primer dia. Però intueixo que mai ningú no en sabrà res» (Calders, 1997: 123). I en efecte, el conte no aclareix res, ja que aquesta primera part acaba amb

la recança de l'amic curiós, que retreu a l'altre haver-li parlat del cas del seu pare sense conèixer la història sencera i el deixa, doncs, intrigat. El narrador omniscient s'adreça en aquest punt del conte al lector: «¿Però qui ens priva a nosaltres de saber-ne alguna cosa més?». La segona part, però, no satisfà la curiositat del lector, sinó que trairà les expectatives que el gènere crea i per contra planteja al final una sèrie d'interrogants sense resposta: on és la clau de ferro? A qui pertany? Com troba la mort el protagonista? Quin és el malefici de l'armari? El secret de l'armari és simplement un MacGuffin a l'estil dels films de Hitchcock? En aquest cas, on rau l'interès autèntic del relat?

El tòpic del coneixement ocult o prohibit, del secret, està present tant en el diari de la dona com en el contingut de l'armari. En les novel·les gòtiques, els documents enigmàtics contenen un coneixement vetat que s'ha de deixar al marge del relat oficial de la història d'una persona, d'una família, d'una casa o d'una població, la reputació dels quals s'ha d'ajustar precisament als paràmetres de normalitat vigents perquè siguin acceptats socialment. Segons Armitt (2014: 153), els documents escrits exemplifiquen un element clau del gènere gòtic: la consciència metaficcional. Aquests papers són «fora de lloc» perquè el redactor ha mort o perquè els propietaris actuals n'han perdut el control. Juntament amb altres convencions narratives com els relats incrustats o introductoris i els narradors múltiples, dramatitzen la materialitat de l'escriptura i les inexactituds implícites que presenten: les discontinuïtats, les ambigüïtats, els silencis i la manca de credibilitat (Williams, 1995: 67). En efecte, el narrador de «La clau de ferro» només mostra alguns fragments del diari escrit per l'esposa del protagonista: d'una banda, la versió original que constata l'absència d'un misteri amagat dins de l'armari i que decideix destruir perquè s'adona que no sols desprestigiaria el seu marit, sinó també a ella mateixa; d'altra banda, la segona versió, manipulada, en la qual la dona menteix per dir que, en efecte, l'armari guarda un secret atroç i, així, confirmar el caràcter impenetrable i monstruós de l'home, com també preservar el seu propi arquetip, el de l'aterrida esposa víctima d'un cònjuge bestial i sanguinari.⁶ En el relat de Barba Blava i totes les reescriptures posteriors, el contingut de la cambra tancada representa el secret del patriarcat: el fet que les dones són matèria utilitzable, mortal, i per tant, sacrificable; en aquest sentit, el coneixement intel·lectual li és vedat perquè només l'home hi pot tenir accés (Williams, 1995: 43). Els cadàvers sagnants de les dones de Barba Blava, guardats en

6. En la novel·la *Caleb Williams*, el misteri del bagul, igual que l'armari del conte de Calders, resta irrelat. Ara bé, lluny de ser un error estructural, l'enigma sense esbrinar manifesta la repressió d'experiències traumàtiques (Laredo, 2012).

la cambra, revelen el secret, la veritat del patriarcat: la dominació violenta que exerceix sobre elles. Al capdavant, el secret de l'armari és que no n'hi ha, i això resulta molt més horrorós per als personatges que qualsevol altra realitat creada per les expectatives —un cadàver, un fantasma, un objecte maleït. El relat gòtic inventat pel marit temible és una estafa.

Però vegem amb més detalls quina és la història que narra el diari en la segona part del conte, molt més extensa. En el tombant del segle xx, un home acabat pretén crear-se una reputació divulgant el rumor que, en el seu palau d'estil rococó —més sofisticat, doncs, que el típic castell tenebrós del gènere—, té un armari isabelí encantat que només s'obre amb una claueta d'or que porta penjada d'una cadena; així, crea un halo de misteri al voltant de la seva personalitat amb la intenció de conquistar llocs d'influència social i política. Mitjançant la divulgació de rumors sobre l'armari embreixat, el ric propietari assoleix l'èxit que anhela: «Gairebé sempre sortia elegit. Tenia càrrecs municipals, presidia juntes de tota mena i, com que era l'únic ciutadà amb una llegenda, tenia fama d'ésser el més interessant» (Calders, 1997: 124). Ningú més no coneix l'engany; fins i tot prohibeix als criats que descloguin les portes de l'armari sota el perill d'una terrible maledicció i aconsegueix que tothom elucubri sobre el contingut: una fortuna, uns documents classificats, les relíquies d'un amor frustrat, i fins i tot un cadàver embalsamat o tot alhora. Fins aquí, la narració pot semblar, pels detalls que exposa, una sàtira sobre les aparences socials o una al·legoria de la por mateixa, de la por de tenir por —com el conte d'H.G. Wells esmentat abans—, ja que arriba un moment en què el protagonista comença a creure en la mateixa mentida que ha inventat.⁷ Aquest fet il·lustra també, com en el cas de la dona, el procés psicològic mitjançant el qual la fantasia es va apoderant de la identitat de l'home, la seducció que exerceixen sobre ell els seus propis desitjos de dominació i autoritat, de masculinitat temible i poderosa, fins al punt que no sap distingir entre realitat i imaginació: l'arquetip suplanta la persona, la ficció modela els fets. Com afirma Lacan, les persones no viuen separades de la fantasia, sinó que en són un efecte; en certa mesura, u és les seves pròpies fantasies.

La dona amb qui es casa, «una senyoreta benestant, poc sol·licitada», constitueix un element més del seu pla per augmentar el seu influx social i, per tant, no hi està gens interessat. Tampoc ella no se sent atreta per l'home;

7. Carme Gregori (2006: 95) interpreta com un recurs irònic que el protagonista acabi tenint por del misteri que ell mateix ha creat a l'entorn de l'armari per obtenir èxit social; d'altra banda, Melcion (2003: 51) parla de «fals misteri». De tota manera, el final aterridor atenua l'efecte humorístic d'aquest «fals misteri» i manifesta més complexitat de la que sembla.

tal com les amigues li recorden, «el seu promès s'allunyava de tots els ideals que s'havien forjat». Així, resulta evident que tant l'un com l'altra no estan interessats en la realitat, sinó en la fantasia de liderar l'escena social de la seva ciutat; tanmateix, no es tracta d'hipocresia, ja que des del punt de vista de la psicoanàlisi, la fantasia no és una il·lusió que emmascara la realitat, sinó que és la mateixa carcassa que l'estructura (Žižek, 2010: 61).

No obstant això, la intenció de l'esposa és conèixer el secret de l'armari, però això no sols significa realment beneficiar-se de la reputació del marit, sinó saber qui és ell mateix, ja que al capdavall el moble es converteix en l'objecte que l'identifica. L'escopofília de la dona s'uneix, així, a la seva ambició: saber és poder, també en el seu cas.⁸ Poc després del casament, un dia la dona fa una còpia de la clau d'or del marit i obre l'armari. En sentir un xiscler d'horror, el marit i els criats acudeixen a l'habitació de l'armari i hi troben la dona desmaiada. Més encolerida que veritablement espantada, li crida que és un monstre —de manera prou irònica, doncs, ja que és tot el contrari— i li anuncia que l'abandona per tornar a casa dels pares. L'home en realitat és incapaç d'enfrontar-se, no a la fantasia que ell mateix ha ideat, sinó a la realitat: no és un monstre, sinó un covard, un dèbil, un efeminat al capdavall. Paradoxalment, doncs, la dona adopta una actitud més coratjosa; el qualificatiu de monstre, així, cobra tot un nou sentit per etiquetar, no un home bestial i temible, sinó un home feminitzat.⁹ De retorn a casa dels pares, es nega a explicar el que ha passat i, humiliada per l'engany, ordena que mai ningú no faci cap al·lusió al seu matrimoni. Llavors, decideix anotar en el seu diari l'incident, però després d'escriure, esquinça la pàgina i la crema perquè no renunciï a crear-se la reputació que buscava casant-se amb l'home de l'armari misteriós; per tant, és víctima del poder captivador de la fantasia, no tolera que els fets destrueixin el seu somni de grandesa ni, al capdavall, tot l'ordre social d'un patriarcat burgès basat en la supremacia masculina. Conscient que els diaris íntims en realitat s'escriuen perquè algú els llegeixi amb el pas del temps, s'inventa una experiència aterridora per mantenir la fantasia; el narrador, però, interromp la transcripció del diari abans que desveli el contingut de l'armari.

Després d'un parell de setmanes de la separació, l'home rep una carta

8. La curiositat femenina i el perill que comporta arrabassar el coneixement a l'home està representat en el mite de Pandora i d'Eva, que el conte de Barba Blava i totes les seves versions i reescriptures reproduïxen.

9. Hi ha molts estudis sobre la representació monstruosa de l'efeminament o l'homosexualitat en el gènere gòtic, començant per la mateixa figura del vampir: «monster is to "normality" as homosexual is to heterosexual» (Benshoff, 2004: 92).

de la seva esposa evadida en què li explica que, en efecte, va conèixer el seu «secret», és a dir, que l'armari està buit i que tot és, per tant, una mascarada. De tota manera, el convida a mantenir la llegenda perquè d'una altra manera els dos patirien l'oprobri si s'exposés la veritat al públic. Així, content perquè la dona hagi decidit guardar el secret, crema la carta i, després d'haver-se absentat una temporada del club, es disposa a visitar els seus amics i reprendre els seus plans polítics per a ser elegit alcalde. Està content, perquè ja ni tan sols li resulta necessària una esposa al costat per continuar la comèdia a ulls de la població. Abans de marxar, però, va a veure l'armari i l'acarona pensant que l'obrirà a l'endemà per quedar-se completament tranquil. Aleshores fa mitja volta sense adonar-se que trepitja un bassal de sang que degota d'un dels batents de la porta. El conte té un final sense desenllaç: el narrador explica que l'home deixa un rastre per tota la casa i que es perd progressivament a mesura que travessa el jardí de camí al club, on tanmateix no arriba mai. El final ambigu —«Però estava escrit que no hi tornaria mai més»— suggereix un malefici, però deixa sense resposta altres interrogants: de qui és la sang de l'armari? Per què el protagonista no arriba al club? El maten quan surt de casa? Qui és l'assassí? És aquest el crim a què s'al·ludeix en la primera part del conte? On és la clau de ferro i per què no apareix en tota la narració? Aquestes llacunes marquen els punts cecs, les ruptures, tot allò que s'ha de reprimir o censurar perquè un discurs, la fantasia —l'home monstruós, l'armari maleït, el manuscrit misteriós—, es pugui mantenir: «el artificio del “arte de verdad” consiste en manipular la censura de la fantasía subyacente de modo que se logre revelar la absoluta falsedad de dicha fantasía» (Žižek, 2011: 29).

Sense fantasia, la realitat seria insuportable, tal com el comportament de l'esposa manifesta quan efectivament descobreix l'engany de l'armari; per això, nega la realitat i manipula els fets per romandre en la fantasia que la manté «il·lusionada». Per descomptat, es tracta de la fantasia ideològica d'una burgesia per a qui l'home continua sent el centre de l'ordre social i cultural, mentre que la dona roman com un ésser atemorit i submís que requereix protecció masculina. D'aquesta manera, Calders exemplifica en el conte la idea de Slavoj Žižek segons la qual la gent prefereix viure dins de la fantasia perquè la realitat és més traumàtica. Des d'aquesta perspectiva, el comportament de la dona resulta realment colpidor, ja que prefereix estar casada amb un monstre: «la máscara social es más importante que la realidad directa del individuo que se esconde detrás de ella» (Žižek, 2008: 41). La distància entre la identitat psicològica i la identitat simbòlica —social— és el que Jacques Lacan anomena castració simbòlica; aquest títol simbòlic és el que dona estatus i

autoritat a la persona (Žižek, 2008: 43). Parafraçant el filòsof eslovè, la protagonista femenina del relat de Calders sap molt bé com són en realitat les coses, però tot i així, fa com si no ho sabés (Žižek, 2010: 61). La dona vol accedir a la fantasia de supremacia burgesa masculina vetada al seu gènere. D'altra banda, «La clau de ferro» palesa de manera molt evident que el gènere és, com explica Butler (2000), *performance*, actuació, escenificació i relat; una perspectiva que desplegaré en la secció següent.

3. L'HORROR DE LA REALITAT

El protagonista del conte representa l'arquetip de *gentleman* victorià de classe alta i cosmopolita que apareix en les novel·les gòtiques de darreries del segle XIX com ara Mr. Hyde en la famosa obra de Robert L. Stevenson. En la secció anterior, hem vist com tant el ric burgès com la seva esposa malden per projectar una imatge sobre la qual es fonamenta la seva reputació social, especialment la d'ell, com a home poderós i terrible. Des del punt de vista dels estudis de gènere, la masculinitat l'atorguen sempre els altres; és la societat la que sanciona si un home és viril o efeminat sobretot d'acord amb el comportament que exhibeix amb les dones (Gilmore, 2008: 36); aquesta aproximació a la masculinitat sens dubte està en sintonia amb la idea de Butler apuntada abans segons la qual la identitat de gènere s'escenifica, es mostra. En conseqüència, parlem de conductes, pràctiques, símbols, representacions, normes i valors que la societat assigna a les diferències sexuals, és a dir, fisiològiques i anatòmiques. Segons el concepte de gènere performatiu de Judith Butler, no existeixen homes ni dones, sinó persones que actuen com a homes i persones que actuen com a dones; la repetició d'aquesta actuació és la que dona cohesió a la identitat de gènere seleccionada: «I si el "jo" és l'efecte d'una certa repetició, una repetició que produeix l'aparença d'una continuïtat o coherència, aleshores no hi ha cap "jo" que precedeixi el gènere que es diu que representa [*performs*]; la repetició, i la incapacitat de repetir, produeixen un seguit d'actuacions [*performances*] que constitueixen i qüestionen la coherència d'aquest "jo"» (Butler, 2000: 119).

En la mateixa línia, Óscar Guasch (2006: 33) sosté que la masculinitat és la representació d'un mite, tot destacant el caràcter dramàtic i teatral dels rols de gènere. El motiu de l'armari tancat i el coneixement prohibit està vinculat a la construcció de la masculinitat i la feminitat en la major part de relats de la literatura fantàstica i la novel·la gòtica amb què es relaciona «La clau de ferro»; entre aquests, destaca fonamentalment la versió que Charles Perrault va

popularitzar amb el títol de «Barba Blava», com s'ha indicat anteriorment. Janer (1999) interpreta aquesta història de l'home que assassina les seves esposes i les tancava en una cambra sagnant com una crítica al matrimoni: en comptes de ser la culminació de l'amor, esdevé la condemna de la dona. Així, relaciona l'arquetip del marit monstruós, present en la literatura oral popular, amb altres figures de la tradició fantàstica com els ogres, el dimoni, els gegants antropòfags i sobretot els vampirs, que exemplifiquen millor que cap altre personatge els vincles entre amor i mort. En les diferents versions orals del relat, l'home assassina la seva esposa, o bé el fill que dona a llum, o fins i tot l'obliga a devorar els cadàvers d'homes i dones que ha matat. Segons Williams (1995: 38), «Perrault provides a virtual catalogue of conventions familiar in Gothic narratives from Walpole to the present: a vulnerable and curious heroine; a wealthy, arbitrary, and enigmatic hero/villain; and a grand, mysterious dwelling concealing the violent, implicit sexual secrets of this *homme fatal*». Per a aquesta estudiosa, el poder masculí, tant material com ètic, és el principi fonamental del relat de l'autor francès. Mitjançant el secret, l'home pot mantenir el seu misticisme i el seu poder, amb la qual cosa la masculinitat constitueix, com comenten els principals estudiosos del gènere i la sexualitat, un efecte d'imatge, una aparença. Barba Blava és finalment executat pels germans de la seva darrera esposa, encara que el relat no posa en qüestió la societat patriarcal. El tòpic de l'armari, l'habitació, l'urna o qualsevol recipient tancat revela la reproducció mateixa de la masculinitat: tot home ha de tenir un secret que representa, en el fons, la seva feblesa —l'home víctima d'adulteri en el cas de *Rebecca*, o traumatitzat per una mare distant en *Secret Beyond the Door*; en canvi, el conte de Calders l'únic que revela és la construcció d'una fantasia d'un espòs monstruós que, a diferència de la llegenda de Barba Blava, es manifesta com un ésser pusil·lànim captiu de la seva pròpia por, la seva pròpia fantasia.

En la pel·lícula de Fritz Lang, el protagonista oculta la cambra mortuòria de la seva anterior muller en una casa on col·lecciona altres escenaris reals d'assassinats de dones. La casa, doncs, també escenifica les seves fantasies d'uxoricidi. Aquesta posada en escena constitueix una exhibició del poder masculí, que sempre necessita ser mostrat per provocar admiració i temor. Es tracta d'una història amb reminiscències freudianes perquè la misogínia del protagonista té a veure amb el complex d'Electra; en efecte, l'home odia la mare per la manca d'afecte que li professava en la infància, per la separació forçosa i traumàtica a què el va obligar. El paper de la dona, però, difereix de la versió clàssica perquè, en comptes de demanar auxili, per contra vol cu-

rar-lo convidant-lo a afrontar el trauma encara que s'arrisqui a morir a les seves mans.¹⁰

Al contrari que els protagonistes masculins d'aquestes pel·lícules, l'heroi de Calders exterioritza un comportament paranoic que s'accentua amb les paraules que s'adreça a si mateix: «És la por perquè sí —es deia—. La por de sempre que acompanya la nit. La llegenda és una creació teva i pots arreglar-la ara mateix i fer-la clara, per obrir-te l'esperit a l'arribada de la son» (Calders, 1997: 127). Es tracta, doncs, d'un home poruc molt allunyat del temible malvat de la novel·la gòtica, que no s'atreveix a mirar dins del moble i es pregunta si la història d'un cadàver ocult s'ha fet realitat a còpia de repetir-la. «Sóc un home devorat per la meva pròpia llegenda», exclama, és a dir, atrapat per la ficció que ell mateix ha creat: la masculinitat sinistra dels relats de terror. El secret de l'armari és, així, la vertadera identitat del protagonista: la d'un home poruc. Aquest home feminitzat, aterrit pel seu propi pànic, reproduïx el temor d'emasculació que la crítica ha detectat en la figura del vampir —sobretot el Dràcula de Stoker—, tot relacionant-lo amb la inquietud que desperten els estetes i la *New Woman* de *fin de siècle* al Regne Unit (Wieckskowa, 2011), és a dir, les transformacions que progressivament es van produint en els rols tradicionals de gènere. L'armari esdevé al final un doble seu, perquè tal com explica, el seu propi pols bat dins l'armari i ressona per tota la casa. La literatura gòtica converteix en temors la inquietud pels canvis que es produeixen en el rol masculí: el desafiament al patriarcat, l'evolució de la figura paterna en la família i la pressió que l'economia capitalista exerceix sobre els homes. Així, aquestes narracions de terror qüestionen les estructures de poder masculines i la relació entre masculinitat i sexualitat.¹¹

Per tant, més que parodiar els relats sobre el marit monstruós, en realitat Calders subratlla la poderosa capacitat de suggestió que exerceix la fantasia sobre les persones —en aquest cas concret, els deliris de grandesa d'un matrimoni, l'ambició de poder i d'influència de la burgesia, i en última instància, la supremacia social de l'home sobre la dona. La por del protagonista és, en el fons, la seva ineptitud per a preservar una identitat fantasmagòrica que

10. Juntament amb *Rebecca* (1940), de Hitchcock, aquest argument de l'esposa turmentada aviat esdevé un clíxé parodiat en altres films com *How to Murder Your Wife* (1965), de R. Quine.

11. Encara podríem portar aquesta hipòtesi a l'extrem i relacionar l'armari amb la presumpta homosexualitat del protagonista, o com a mínim, una masculinitat que s'allunya del model normatiu i que, per tant, cal ocultar. El motiu de l'armari, metàfora de la reclusió dels homosexuals, reforça aquesta lectura: «Both movie monsters and homosexuals have existed chiefly in shadowy closets, and when they do emerge from these proscribed places into the sunlit world, they cause panic and fear. Their closets uphold and reinforce culturally constructed binaries of gender and sexuality that structure Western thought» (Benshoff, 2004: 91).

ell mateix ha elaborat. Certament, el conte sembla ridiculitzar aquest Barba Blava temorenc, aterrit pel seu propi batec. En el fons, cal comprendre que els mateixos creadors d'aquesta fantasia de masculinitat poderosa hi acaben sucumbint, incapaços de suportar l'horror de la realitat, que no és sinó la seva profunda feblesa.

CONCLUSIONS

Al llarg de l'article, he intentat explicar des d'un punt de vista no merament textualista o lingüístic el caràcter metaficcional dels contes de Pere Calders. Així, des de postulats psicoanalítics i prenent com a exemple el conte «La clau d'or», he examinat com l'escriptor explora el funcionament de la fantasia tant en el pla psicològic com en el social. En efecte, quan la fantasia es concreta, es produeix un col·lapse, resultat que es pot comprovar perfectament en la història, ja que quan la maledicció inventada es fa realitat, l'armari comença a sagnar i finalment sembla que el protagonista mor. A més a més, aquesta fantasia, representada pel relat tradicional de Barba Blava, està associada a la construcció social i cultural —literària— de la masculinitat com una identitat que fonamenta en la violència la seva dominació, especialment sobre la dona. Igualment, aquesta masculinitat està lligada en el conte a una burgesia que veu contestada la seva hegemonia en el tombant del segle xx, tal com s'esdevé en altres obres rellevants del gènere gòtic. Així, el poder masculí, basat en la censura i simbolitzat en un receptacle hermètic, es revela com una truculenta mascarada que evidencia el caràcter artificios d'una identitat dèbil i buida que, tanmateix, acaba destruint el protagonista. De tota manera, la dona, tal com revela el conte de Calders, també prefereix aquesta fantasia de companya submissa i, així, falseja els fets per mantenir la farsa als ulls dels veïns. En definitiva, la història no constitueix una paròdia de les convencions del gènere, ni una ridiculització de la masculinitat agressiva, sinó una demostració de la manera com un matrimoni és consumit per la ficció que el marit ha creat i la dona ha assumit. Aquest, doncs, és el sentit profund de la metaficció: les persones viuen atrapades en les seves pròpies fantasies, en aquest cas, de preeminència i èxit social.

BIBLIOGRAFIA

- ARMITT, Lucie (2014): «Twentieth-Century Gothic», a *Terror and Wonder. The Gothic Imagination*, British Library, Londres, pp. 150-177.
- BAKER, Brian (2007): «Gothic Masculinities», a Catherine Spooner i Emma McEvoy (eds.), *The Routledge Companion to Gothic*, Routledge, Londres, pp. 164-173.
- BATH, Amanda (1987): *Pere Calders. Ideari i ficció*, Edicions 62, Barcelona.
- BENSHOFF, Harry (2004): «The Monster and the Homosexual», a Harry Benshoff i Sean Griffin (eds.), *Queer Cinema: The Film Reader*, Routledge, Nova York, pp. 91-102.
- BRINKS, Ellen (2003): *Gothic Masculinity. Effeminacy and the Supernatural in English and German Romanticism*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- BUTLER, Judith (2000) [1991]: «Imitació i insubordinació de gènere», a Josep A. Fernández (ed.), *El gai saber: introducció als estudis gais i lèsbics*, Llibres de l'Índex, Barcelona, pp. 113-135.
- CALDELS, Pere (1997) [1955]: *Cròniques de la veritat oculta*, Edicions 62, Barcelona.
- DURAN, Manuel (1996): «Humor, seny, ironia i fantasia en Pere Calders», *Catalan Review*, vol. x, núm. 1-2, pp. 127-140.
- GILMORE, David (2008): «Culturas de la masculinidad», a Àngels Carabí i Josep M. Armengol (eds.), *La masculinidad a debate*, Icaria, Barcelona, pp. 33-46.
- GREGORI, Carme (2006): *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, PAM, Barcelona.
- (2012): «Centenari d'un clàssic sota el signe del Titànic», *Caràcters*, núm. 58, p. 33.
- GUASCH, Óscar (2006): *Héroes, científicos, heterosexuales y gays*, Edicions Bellaterra, Barcelona.
- HENDERSHOT, Cyndy (1995): *Masculinity and the Gothic*, Texas Tech University, Lubbock.
- JACKSON, Rosemary (1988) [1981]: *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Nova York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203328446>>
- JANER, M. Pau (1999): «Quan el monstre es diu Barba-Blava», *L'Arc*, vol. 8, pp. 55-57.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, París.
- LAREDO, Jeanette (2012): «What's in the Trunk? Traumatizing Narrative in *Caleb Williams*», *First Annual Gothic Studies Conference*, San Diego, California, 16-17 de març de 2012.
- MCRÓBERT, Neil (2014): «The Current State of Experimental Gothic: Part One», en *The Gothic Imagination*, disponible en <http://www.gothic.stir.ac.uk/blog/the-current-state-of-experimental-gothic-part-one/> [consulta 10-11-2014].
- MELCION, Joan (2003): «Èxodes, viatges, desvaris i naufragis», a Carme Puig (ed.), *Pere Calders i el seu temps*, PAM, Barcelona, pp. 41-66.
- PÉREZ y RODRÍGUEZ, Pascual (2010) [1834]: *La urna sangrienta o El panteón de Scianella*, Siruela, Madrid.
- PIQUER VIDAL, Adolf (2012): *Narrativa catalana. Discurso y sociedad en la literatura del siglo xx*, Editorial Académica Española, Saarbrücken.

- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, Londres-Nova York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203131404>>
- WELLS, Herbert G. (2009) [1894]: *The Red Room and Other Stories*, Benediction Classics, Oxford.
- WIECKOWSKA, Katarzyna (2012): «Reality, or the illusion of the secret: gothic fictions of masculinity», a Katarzyna Wieckowska (ed.), *The Gothic: studies in history, identity and space*, Inter-disciplinary Press, Oxford, pp. 107-117.
- WILLIAMS, Anne (1995): *Art of Darkness. A Poetics of Gothic*, University of Chicago Press, Chicago. <<http://dx.doi.org/10.7208/chicago/9780226899039.001.0001>>
- ŽIŽEK, Slavoj (2008) [2006]: *Cómo leer a Lacan*, Paidós, Barcelona.
- (2010) [1989]: *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, Madrid.
- (2011): *El acoso de las fantasías*, Akal, Madrid.