

## Revisitar la tradició, rebentar els tòpics: el joc paròdic monzonià\*

### 1. ENTRE LA NECESSITAT DE LA TRADICIÓ I LA DENÚNCIA DEL TÒPIC

«Manipular, añadir, quitar, deformar lo ya contado anteriormente... De forma descarada o disimulada, ésa es la base de la literatura. Avanzar a partir de donde otros han llegado» (MONZÓ 2005a: 42). Amb aquestes paraules, Quim Monzó enuncia, en primer lloc, una regla general que avui en dia ja ningú no discuteix. D'acord amb aquest principi, doncs, la noció de plagi deixa de tenir sentit, tal com el mateix Monzó assenyala en un altre moment, substituïda per la de reelaboració, entesa de manera positiva, sense la càrrega pejorativa que arrossegava «plagi»:

Bioy Casares deia l'altre dia que el plagi no existeix. Sempre s'han agafat els temes d'altres que havien escrit abans. La vida és sempre semblant. Hi ha quàdrigues o automòbils, hi ha castells o cases adossades, però l'essència és si fa no fa la mateixa. Els romans ja parlaven de coses de les quals s'havia parlat abans. Shakespeare no va fer més que prendre temes dels altres. Però era prou bo perquè valgués més la pena el que ell refeia que no els originals d'on ho havia pres (NADAL 1990: 13).

És indiscutible que ningú no pot escriure al marge de la literatura precedent, però no totes les obres són susceptibles de convertir-se en matèria de recreació de la mateixa manera. Les obres considerades «clàssiques», aquelles que esdevenen un referent per a la societat, en les quals s'emmirallen diverses generacions, resulten particularment idònies com a font d'ulteriors transformacions: «Pero es imposible intentar manipular, deformar o variar un relato si no es bueno de ver-

\* Aquest treball s'ha beneficiat de l'ajuda del projecte d'investigació FFI2008-00230/FILO del Programa Nacional de Proyectos de Investigación Fundamental de la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación.

dad, si no ha enraizado en el alma de la gente» (MONZÓ 2005a). L'apreciació no és supèrflua, va al fons de la qüestió; efectivament, la clau de les recreacions és el diàleg que la nova obra estableix amb l'anterior, diàleg que ha de resultar visible per al lector, motiu pel qual és important —o, més aviat, decisiu— que el lector conega el model reelaborat. Tot seguit, Monzó cita alguns dels autors que es complauen en aquesta escriptura de segon grau, entre els quals els seus lectors sabem de sobres que s'hi podria incloure ell mateix: «A muchos narradores contemporáneos les complace estirar un poco más el hilo de esas narraciones. Lo hacen Anne Rice, Robert Coover, Slawomir Mrozek, Ana María Moix...» (MONZÓ 2005a).

Encara que ja és present a les obres anteriors, és sobretot a partir d'*El perquè de tot plegat* (1993) i *Guadalajara* (1996), amb versions de contes tradicionals com *La Bella dorment* i *La Ventafocs*, en el primer d'aquest llibres, i d'obres com *La metamorfosi*, de Kafka, en el segon, que el procediment adquireix l'estatus de tret definitori en relació amb l'obra de l'autor.

D'altra banda, una altra de les característiques més destacades de l'obra monzoniana, si més no en la percepció que en tenen crítica i públic, és la denúncia dels clixés i dels tòpics que ens envaeixen; en aquest cas, el corpus de referència preferent són els articles, més que no pas l'obra de ficció, que han rebut qualificatius tan simptomàtics com «croada contra el tòpic» (MAESTRE 2006: 53). En la mateixa línia, en una entrevista li proposaven a l'autor com a títol d'un hipotètic recull del conjunt dels seus articles el del llibre de Martin Amis *The war against cliché* (MIRALLES 2004: 7). «Epidèmia de llocs comuns» (MONZÓ 1991: 65), «allau d'obvietats» (MONZÓ 1994: 88), «una de les grans lacres de l'època» (MONZÓ 1984: 42), són algunes de les denominacions amb què Monzó ha designat el llenguatge reduccionista i la uniformitat de pensament i de representació del món dominants, escampats pertot arreu, com posa en evidència el llenguatge de polítics i periodistes. Monzó adverteix, però, del que podríem anomenar «la fatalitat del tòpic», la seua inevitabilitat; d'una banda per la seua omnipresència:

Els estratagemes que el virus del tòpic fa servir per esquivar les defenses naturals dels humans són tan hàbils que no hi ha cap vacuna perfecta. El virus del tòpic penetra l'epidermis, s'escola dins la carn, clava les dents a la vena procel·losa i apareix, com un èczema, allà on hi ha algú parlant o escrivint (MONZÓ 2000: 64).

I, d'altra banda, perquè cal no oblidar que, en general, el tòpic i el clixé naixen d'expressions i representacions —lingüístiques o de qualsevol altre tipus— que, en un principi, no tan sols eren originals, cosa que és òbvia, sinó que eren bones. Monzó ho explica de manera molt clara:

En una època determinada, tenia gràcia quan en una entrevista algú et deia: «M'agrada que em facis aquesta pregunta». Era una paròdia d'un clixé que feien servir certs sectors o certs polítics. Però va arribar un punt que això mateix ja es va convertir en clixé. Ara el clixé és dir que és un clixé parodiar la frase «M'agrada que em facis aquesta pregunta». I així fins a l'infinit. És inevitable que qualsevol frase que es digui fent burla d'un tòpic, si té molt d'èxit, perdi la força i acabi convertint-se també en clixé. Tots els clixés neixen en un moment determinat d'una frase que era bona. Si una cosa que dius en un moment funciona i s'escampa molt, dita vint anys després fa feredat (PIQUER 2003).

I aquest procés no es dona únicament en el cas dels clixés, és a dir, de les fórmules lingüístiques que es repeteixen de manera literal, sinó en la formació de qualsevol mena de tòpics, basats tots en l'associació mecànica fixada a base de repetició. Monzó en posa com a exemple el del vòmit com a reacció davant la visió d'un cadàver:

Un dia, en alguna pel·lícula, el poli novell —acabat de sortir de l'acadèmia— va veure el cadàver i, per comptes de desmaiar-se, va vomitar. El poli que formava parella amb ell —madur i acostumat a tot— el va contemplar amb comprensió i amb aquell grau que dona la veterania. La primera vegada va ser sorprenent. Quina gran idea del director: «Per comptes de desmaiar-se, que vomiti». Era original i afegia dramatisme i duresa a l'assumpte.

La segona vegada va sorprendre una mica menys. La tercera, encara menys. Al cap d'un temps es va convertir en una reacció codificada i previsible (MONZÓ 2000: 116-117).

Un dels territoris en què amb major assiduitat ha incidit la batalla monzoniana contra el tòpic —o almenys això és el que sembla si atenem als judicis dels comentaristes— és el de la correcció política. En multitud d'articles,<sup>1</sup> l'autor ha alertat sobre la deformació de la reali-

1. D'entre els quals, podem destacar: «La correcció» (MONZÓ 1994: 164-165), «En Pere i el llop» (MONZÓ 1998: 62-63), «Molta arrova i poc sabó» (MONZÓ 2003: 69-70) i «La màgia de les paraules» (MONZÓ 2003: 126-127).

tat, la hipocresia i la manca de pensament crític que imposa una interpretació del món políticament correcta. Les solucions compensatòries i consoladores amb què la correcció política supleix els dèficits de la realitat i el gregarisme que impedeix el pensament individual són denunciats en l'obra de Monzó a partir dels diversos pretextos que fornea a cada moment l'actualitat.

El cansament i la buidor de sentit de la repetició converteixen la tasca creativa en una recerca permanent de mitjans d'expressió amb les capacitats de significació intactes, contraposada a l'homogeneïtzació dels discursos majoritaris:

Con los tópicos pasa como con las metáforas. La primera vez que oyes una determinada puede resultar interesante (o no), pero la quinta vez ya parece estúpida. En *The literature of replenishment*, John Barth hablaba de un escriba egipcio del año 2000 antes de Cristo, Khakheperrensenb, que se lamentaba de lo trillados que estaban ya los recursos literarios: «Ojalá tuviese frases que no fuesen conocidas, expresiones extrañas, en una nueva lengua que nunca haya sido utilizada, libre de la repetición, sin ninguna expresión que se haya vuelto rancia, que los hombres antiguos hayan dicho...»

Los anhelos de aquel escriba autoexigente quedan arrinconados por el vendaval de frases hechas con el que los escribas de hoy nos informan de lo que sucede en el mundo (MONZÓ 2005b).

Ara bé, la voluntat de ser original mai no pot ultrapassar els límits del llenguatge, el qual assegura la comunicació precisament a base de repetició i d'estereotips. Un aforisme de Joan Fuster ens en recorda l'obvietat: «Només diem —i escrivim!— llocs comuns: altrament no ens entendríem» (FUSTER 1981: 233). Monzó així ho entén i respon una pregunta de l'entrevistadora sobre el risc de castració que pot comportar evitar els clixés en els següents termes: «El perill de ser hiper-crític amb un mateix és que pot dur-te a la paràlisi, a la immobilitat. No es tracta tant de ser molt original com de no caure en el que és cur-si» (PIQUER 2003).

La recreació literària de mites i motius esdevinguts universals de què parlàvem a l'inici i la voluntat d'eludir tòpics i clixés semblen respondre a dos moviments de signe contrari o, fins i tot, contradictoris. El primer exigeix allò conegut i repetit: les recreacions s'elaboren a partir dels clàssics, de les obres compartides per la col·lectivitat; el segon, es caracteritza precisament per defugir el lloc comú, el saber ge-

neral. Però la contradicció és només aparent: els dos procediments responen a una idèntica intenció de creació de sentit mitjançant diverses maniobres de desautomatització del significat de referents (lingüístics, socials, literaris, etc.) que, com a tòpics, acostumen a rebre interpretacions monolítiques, estereotipades, i que són els principals dispositaris i, alhora, uns dels principals conformadors de la ideologia dominant, dels valors en ús identificadors de les grans majories. En ambdós casos, també, l'esperit lúdic, la voluntat de joc, anima la manera de procedir de l'escriptor. Preguntat sobre els motius pels quals algú que, com ell, fugia habitualment dels tòpics havia acceptat l'encàrrec de realitzar contes de Nadal, un dels gèneres més codificats i previsibles, Monzó adduïa justament la derivació lúdica com a manera d'escapar del tòpic:

**Q.M.** Van ser tres encàrrecs del suplement dominical del diari *La Vanguardia*. Quan me'ls van encarregar vaig pensar: ¿i ara què puc dir sobre el Nadal que no estigui dit? Però, a còpia de jugar amb els tòpics, en van sortir tres contes.

[...]

**E.P.** El Nadal és un paradís de tòpics. Vostè en fuig sempre, dels tòpics.

**Q.M.** Justament en aquests tres contes jugo amb els tòpics nadalencs. (PIQUER 2003).

Parlem, és clar, d'un joc amb un elevat nivell d'exigència intel·lectual; la precisió no caldria fer-la si no fos que en massa ocasions la «diversió» ha estat la manera insidiosa de reduir la literatura de Monzó a l'àmbit de l'entreteniment. Comentant un article d'Antoni Puigverd, Monzó crida l'atenció sobre les dificultats per a interpretar determinats jocs paròdics, els quals s'adrecen al grup reduït de lectors que posseeixen un bagatge cultural adequat per a entendre'ls:

Puigverd parla de la frustració que suposa parodiar Bernat Metge i que el joc el captin només quatre gats. ¿I què t'esperaves? Llobarro gros i que pesi poc no pot ser (MONZÓ 2000: 15).

I les dificultats no només es donen per desconeixement de l'obra objecte de la paròdia, desconeixement que, directament, anul·la la càrrega paròdica en tornar-la imperceptible; una correcta descodificació del diàleg paròdic, també en relació a models de referència ben coneguts, exigeix ser capaç de copsar-ne tots els matisos i la complexitat de

la recreació i no veure'n tan sols una transformació mecànica i esquemàtica, un joc simple, un mer acudit. Una nova versió, en definitiva, que basa la seua eficàcia en les particulars relacions que estableix amb el model, en el significat que es genera amb el xoc entre allò conegut i allò nou.

Sovint, les transformacions de textos literaris anteriors fetes per Monzó s'han entès de manera gairebé exclusiva com un exercici de subversió, com un qüestionament dels valors morals, culturals i socials que els mites vehiculaven. I és indiscutible que Monzó hi duu a terme una important tasca de substitució de valors, d'interrogació sobre els fonaments de les creences collectives, com tindrem ocasió de comprovar en analitzar-les al llarg del present treball, però veure-hi exclusivament una voluntat de destrucció, d'iconoclàstia, de trencament amb la tradició en deforma el sentit, reduint-les a una espècie de caricatura esquemàtica. Cal entendre aquestes obres en el que tenen de recreació, en el sentit també d'homenatge, de reconeixement d'una tradició que es renova. Els matisos, en açò com en la major part de les coses, són importants. En ser preguntat sobre si té el propòsit de minar la societat qüestionant-ne els mites, Monzó es pronuncia sense embuts:

Je ne pense pas saper la société en sapant ses mythes. Au contraire: une culture qui permet qu'on travestisse ses textes fondamentaux et qu'on joue avec eux est grande. Les mythes ont été réécrits des millions de fois: ça les a renforcés (GUICHARD 1999).

El mateix podríem dir del treball monzonian de denúncia i desautomatització dels clixés lingüístics: no respon, és clar, a cap maniobra adreçada a enderrocar el llenguatge com a eina de comunicació o d'expressió, sinó més aviat a recuperar-ne el potencial expressiu i a adequar-lo a les necessitats i la manera de ser i de pensar del món actual.

La literatura hipertextual, és a dir, aquella que modifica d'alguna manera un text anterior, anomenat hipotext (GENETTE 1982), és una literatura de segon grau, ja que té el seu referent en la mateixa literatura. Deixant de banda algunes transformacions com, per exemple, les traduccions o algunes variacions estilístiques, en la major part dels casos, s'ha de considerar una pràctica metaficcional, de filiació netament irònica, ja que es tracta d'una literatura autoconscient que, a través de diversos procediments posa de manifest l'artifici literari, el seu caràcter de construcció lingüística i ficcional (HUTCHEON 1984). Mon-

zó, en la seua condició de creador, es nega a entrar a dilucidar si allò que fa s'ha de considerar «metaficció» —terme teòric que, d'altra banda, ja comença a saturar el discurs crític, present en tota mena de contextos, enganxat a qualsevol obra que sembla *à la page*, sense fixar-ne el concepte ni clarificar-ne el significat—, i a la pregunta de Manel Ollé sobre aquesta qüestió respon: «No ho sé. Tanta teoria em depassa. El que intento és escriure històries i prou. "Jo pinto i prou", deia aquell, oi?» (OLLÉ 2007: 21). Està en el seu dret, és clar, no és aquesta la seua funció; però sí que forma part del nostre objectiu. En el present treball ens proposem analitzar les implicacions, tant estrictament tècniques com pel que fa a la construcció del sentit, que el joc hipertextual té en l'obra de Quim Monzó, amb l'objectiu de contribuir a clarificar els trets definitoris i els mecanismes de funcionament de la proposta literària de l'autor.

Hi ha una altra classe de pràctiques transtextuals, una altra mena de relació entre textos, la intertextualitat —entesa com a presència efectiva d'un text en un altre text (GENETTE 1982: 8-9)—, que també es dona en la producció de l'autor i que té una especial rellevància, per exemple, en *La magnitud de la tragèdia*. És cert que en tot hipertext es pot rastrejar la presència de l'hipotext sota la forma de la menys literal i la menys explícita de les modalitats d'intertextualitat, l'allusió (PUEO 2002: 45), però Genette reserva el terme hipertextualitat per a aquells casos en què la derivació de l'hipotext a l'hipertext és massiva i declarada, mentre que les hipertextualitats puntuals i/o facultatives les adscriu a la intertextualitat (1982: 16-17). De tota manera, l'escriptura intertextual queda fora de l'abast del present treball, i ens hem de limitar, per ara, a apuntar-ne l'existència i la importància en l'obra de l'autor; només ens hi referirem en aquells exemples en què, com en «Gregor», es trobe implicada en una operació hipertextual més àmplia.

## 2. LA PRÀCTICA HIPERTEXTUAL EN L'OBRA DE QUIM MONZÓ

Fins ara hem designat amb el terme «paròdia» la reelaboració monzoniana de textos literaris anteriors perquè és el concepte habitualment utilitzat per la crítica i perquè és el més conegut per a designar el fenomen en el llenguatge comú. És també un concepte teòric d'ampli abast, utilitzat majoritàriament pels autors anglosaxons (cf., per exemple, HUTCHEON 1991), que designa el treball d'apropiació de

materials procedents de la tradició que una obra realitza, tant si el referent objecte d'imitació és una obra concreta, com si es tracta d'un gènere o estil. En aquesta accepció, doncs, hom pot qualificar com a paròdies el conjunt de les recreacions monzonianes. Comptem, però, amb una altra línia d'estudi, encapçalada per l'investigador francès Gérard Genette, que fa una proposta més complexa i matisada de les relacions hipertextuals. Genette (1982) distingeix sis modalitats de pràctiques hipertextuals, segons les diferents combinacions que es donen entre els dos tipus de relació (transformació i imitació) i els tres tipus de funcions o règims (lúdic, satíric i seriós). La distinció fonamental és la que es dona entre pràctiques de transformació i pràctiques d'imitació: la transformació opera amb obres, mentre que la imitació ho fa amb gèneres i estils; les funcions, per contra, mantenen unes línies divisòries més elàstiques i no sempre es pot adscriure netament una obra a un règim determinat. Així, Genette treballa amb una idea de «paròdia» molt més restrictiva que la que fa servir l'escola anglosaxona, i que podem enunciar com a «transformació lúdica d'un text singular», mentre que la imitació lúdica d'un estil o gènere seria un «pastitx». En el règim satíric, la transformació rep el nom de «travestiment» i la imitació el de «charge»; i en el règim seriós, tenim, respectivament, la «transposició» i la «forgerie». A més, Genette ens ofereix un minuciós estudi de la varietat de procediments que utilitza la transposició o transformació seriosa, la més important de les transformacions hipertextuals i la que produeix obres de major extensió. Amb tot, cal tenir present que, com ha recordat Pueo (2002: 74), en les relacions hipertextuals iròniques, la ironia rau en l'ambigüitat de les relacions entre hipotext i hipertext i no necessàriament en el significat dels enunciat.

Per a l'anàlisi de les pràctiques hipertextuals en l'obra de Quim Monzó hem optat pel model genetià, precisament perquè pensem que la distinció entre els dos tipus de relació i les diferents funcions, així com dels procediments tècnics ens permetrà obtenir-ne una visió més particular i matisada, de major precisió tècnica, a partir de la qual ens podrem plantejar amb un coneixement de causa més fonamentat com s'insereixen aquestes pràctiques en el conjunt de l'obra de l'autor. Amb tot, cal advertir que, en la literatura de Monzó, no sempre resulta fàcil adscriure les obres d'una manera precisa al règim lúdic o al seriós —el satíric n'és absent—, perquè algunes vegades el component de joc a penes dissimula el tractament seriós i, en altres ocasions, la funció és clarament seriosa.

El nostre objecte d'estudi, però, es circumscriurà a les transposicions temàtiques, és a dir, aquelles en què el canvi de sentit «fait manifestement, voire officiellement, partie du propos», deixant de banda les transposicions purament formals, almenys en intenció, les quals afecten el sentit únicament «par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée» (GENETTE 1982: 238). En l'obra de Monzó, això representa deixar al marge, com a mínim, les traduccions i les revisions estilístiques d'obres ja publicades, com ara, els reculls d'articles, que apleguen majoritàriament textos escrits i publicats originalment en castellà a la premsa, traduïts al català per l'autor; i la transestilització duta a terme amb *Vuitanta-sis contes* respecte als llibres de contes publicats anteriorment i amb les edicions revisades de les novel·les *Benzina* (2005) i *La magnitud de la tragèdia* (2005), en què la reescriptura obeeix a una voluntat de canvi d'estil. La transestilització monzoniana funciona sobretot, encara que no exclusivament, pel procediment de l'autoconciència, ja que els textos resultants es caracteritzen per un estil més concís, amb la simplificació i l'eliminació d'elements ara considerats superflus: «El camí de l'escriptor cap a la maduresa consisteix, entre altres coses, a anar deixant de banda els qualificatius innecessaris o exagerats, les grandiloqüències de pa sucat amb oli, les genialitats que no ho són» (MONZÓ 1998: 23).<sup>2</sup>

## 2.1. Les transformacions

### 2.1.1. El paratext com a contracte hipertextual

*L'eufòria dels troians* representa un cas de transformació en què l'únic indicatiu que adverteix de la relació d'aquest conte amb l'hipotext homèric és el títol. Es tracta d'una transformació semàntica, és a dir, que afecta el significat de l'hipotext, amb transposició diegètica (canvi del marc espaciotemporal) i transposició pragmàtica (modificació de

2. En aquests casos, la transestilització és evident perquè es realitza respecte a un hipotext públic, conegut pel lector, però també tenim indicis que Monzó, en el procés de transestilització que es dona entre les diferents versions de treball d'una obra durant el procés de creació, fa servir diferents mecanismes de reducció, com es pot deduir de la defensa que en fa l'autor: «Retallar és un exercici literari de primera. Quan vaig haver escrit *Davant el Rei de Suècia*, vaig decidir retallar tot allò que no fos estrictament imprescindible i de cent-vuitanta pàgines en va passar a tenir cent. Va ser excitant» (OLLÉ 2007: 22).

l'acció); en altres paraules: ni els personatges ni l'argument del conte de Monzó tenen res en comú amb el relat que fa *L'Odissea* de la caiguda de Troia, però el títol ens força a posar en relació el conte amb aquest referent. La història narrada ens presenta un individu que s'enfronta a un seguit creixent d'adversitats sense perdre mai la confiança en les bondats de la vida, convençut que «és qüestió de no decebre's, de no deixar-se vèncer per l'adversitat» (p. 418).<sup>3</sup> Monzó explicava en una entrevista el sentit de l'expressió que dona títol al conte:

*L'eufòria dels troians.* No sé què té a veure amb el que tinc escrit, però la situació que aquesta frase em fa imaginar vindria a ser aquesta: Troia, la platja de Troia. Els troians, després d'anys i anys de setge, veuen, un dia, que els grecs pleguen i se'n van. Gran alegria. Tots contents. Recullen el cavall que els grecs han deixat i el fiquen dins de la ciutat. L'endemà, els troians són tots morts. Estic convençut que deu haver-hi algun idioma en què això d'«eufòria troiana» defineixi la sensació d'alegria de l'individu que es pensa que ha aconseguit el que vol i que no sap que l'endemà mateix serà la derrota total (NADAL 1990: 15).<sup>4</sup>

El títol assenyalava una condició hipertextual que passaria desapercibuda per manca d'indicis sense aquest senyal, cosa que equival a dir que no existiria. L'absència de troians a l'interior del text planteja un interrogant que el lector només pot resoldre establint la relació que aquest text manté amb el referent homèric. Així, doncs, el títol imposa un sentit que es desplega de forma inequívoca a partir de la invocació de l'hipotext. La lliçó troiana es projecta obligatòriament sobre la història d'aquest personatge que es nega a acceptar l'evidència de la desgràcia, armat amb un optimisme que al lector se li apareix tan ridícul com inútil.

Un altre exemple que funciona de manera gairebé idèntica, però a nivell de tot el recull de contes, és el d'*El millor dels mons*. De nou, l'hipertext fa servir l'al·lusió paratextual com a marcador exclusiu d'hipertextualitat: el títol recorda el lema que resumeix la visió del món del

3. Totes les citacions dels reculls de contes inclosos a *Vuitanta-sis contes* corresponen a aquesta edició; a partir d'ara només n'indicaré les pàgines.

4. Jordi Gàlvez (1998: 127) ens informa que Monzó havia pensat posar aquest títol al recull que inclou el conte, finalment batejat *El perquè de tot plegat*; l'autor s'hi deu referir en aquestes declaracions, ja que abans ha afirmat: «escric unes coses que semblen fragments d'una novel·la. Però no sé encara per on va. En tinc el títol i poca cosa més» (NADAL 1990: 15).

mestre Pangloss al *Càndid o l'optimisme* volterrià i es converteix en norma de vida per al protagonista i, a través seu, la filosofia de Leibniz, que acceptava les injustícies i les calamitats amb un esperit fatalista que negava qualsevol possibilitat de millora en nom d'un món que Déu va crear òptim, «el millor de tots els mons possibles». Monzó, com Voltaire, ridiculitza aquesta visió positiva del món: per començar, ara ja no es tracta, com en Leibniz, d'una qüestió de justícia divina; ara, aquest és el millor dels mons perquè —recorda Monzó— «el problema es que no hay otro» (RODRÍGUEZ MARCOS 2002). El lector hi descobreix que, en contra de la ingenuïtat de l'optimisme filosòfic, el contacte amb el món demostra que ningú no és feliç i que allò que marca l'experiència humana és el dolor i l'engany.

Entre *Càndid o l'optimisme* i *El millor dels mons* s'ha produït una transposició diegètica i pragmàtica; a penes unes subtils referències, visibles a la llum del títol, permeten posar en relació personatges i accions del llibre de Monzó amb l'hipotext volterrià: la profusió d'escenes de violència física, com la brutal pallissa de *L'accident*, l'estultícia optimista del protagonista de *La vida perdurable*, o el paralelisme entre la situació narrada a *Quan la dona obri la porta* i l'episodi de la mort de l'anabaptista Jaume al conte volterrià. En aquest darrer exemple, en ambdues obres ens trobem amb algú que mor accidentalment en salvar la vida a una persona que és a punt de saltar des de dalt d'un edifici —en Monzó— o de caure per la borda del vaixell —en Voltaire— i, en ambdós casos, la reacció de les víctimes, finalment estalvies, és ignorar la fi del seu salvador, amb un contrast netament irònic entre la bondat de l'acció i la indiferència de la resposta:

L'anabaptista ajudava una mica a la maniobra; era a la coberta; un mariner furiós li pega furiosament i l'estén sobre les fustes; però va descarregar el cop amb tanta violència, que perdé l'equilibri i caigué fora del navili, cap per avall. Va restar supès i arrapat a un tros de màstil romput. El bon Jaume, corre al seu auxili, l'ajuda a pujar fins a la coberta, però de l'esforç que fa es precipita en la mar a la vista del mariner, que el deixa morir sense ni tan sols dignar-se a mirar-lo (VOLTAIRE 1982: 161).

Sense pressa, acosta els llavis fins a deixar-los sobre l'espatlla d'ell, sense fer-hi cap petó (perquè es refrena), i deixa que tot seguit l'home l'ajudi a alçar la cama dreta, primer, i després l'esquerra, fins a col·locar-les a l'altra banda de la barana, de tornada a terra ferma, just abans que, en aixecar ell la cama esquerra per passar-la per damunt de la barana, una rajola se li esberli sota el peu dret, el peu li rellisqui, perdi l'equilibri i,

encara que ella allargui els braços per agafar-lo i ell esgarrapi la barana en un intent d'aferrar-s'hi, caigui al buit sense cap xiscle. La dona s'allunya aterrida, baixa les escales a correuita, torna a l'oficina —no hi ha ningú—, marca un número de telèfon. Sona durant una estona, a la fi despengen i ella diu: «Oh, Quique, he estat a punt de fer una bestiesa» (MONZÓ 2001: 245).

És cert que, com ha assenyalat Julià Guillamon, l'eficàcia de la recreació monzoniana del conte filosòfic es basa en el fet que l'autor «ha llegado a las mismas conclusiones que Voltaire mediante la intuición creadora, sin interferencias librescas» (GUILLAMON 2001), però no és menys cert que Monzó ha introduït l'apellació a l'obra de Voltaire com una instrucció de lectura, convertint-la en hipotext a partir del qual plantejar inevitablement una línia de lectura de la seua obra. Sense la indicació del títol, el caràcter de transposició del *Càndid* no passaria d'una mera especulació, sense cap prova textual incontestable. La crítica monzoniana, però, no s'adreça a l'hipotext voltairià sinó al mateix optimisme ingenu i conformista atacat per aquell, plenament vigent també en bona part dels discursos ideològics dominants en la nostra època.

Molt més hipotètics i, de segur, amb molt poca incidència interpretativa són els dos casos següents, que s'han de considerar més com un joc o com un homenatge que com a indicis d'una hipertextualitat productiva. Es tracta d'*El perquè de tot plegat* i de *Vuitanta-sis contes*: en el primer cas, podem apuntar l'existència, al segle XVIII, del llibre d'Andrés Ferrer de Brocaldino, *El porqué de todas las cosas*,<sup>5</sup> citat per Joan Perucho a *Les aventures del cavaller Kosmas*, on reproduceix en forma de diàleg entre Emengarda i Aldofreu alguns dels «per què», com ara, «per què, a diferència dels altres animals, no tenen cua els homes i les dones» (PERUCHO 1981: 101). El títol de *Vuitanta-sis contes*, pensat per a denominar la recopilació dels anteriors reculls de contes de l'autor, pot amagar, més enllà de l'aparentment neutra designació numèrica, un homenatge a Giorgio Manganelli, un dels autors que Monzó ha esmentat sovint entre els seus predilectes, una de les obres més representatives del qual porta per títol *Centuria*, i com a subtítol *Cento piccoli romanzi fiume*,<sup>6</sup> obra en relació a la qual Monzó ha

5. Christophe David n'apunta un altre referent: «Si Quim Monzó a intitulé son dernier recueil de nouvelles *Le Pourquoi des choses*, c'est en référence à un ouvrage stalinien destiné à l'éducation de la jeunesse traduit en catalan par *El perquè de les coses*» (DAVID 1995-1996).

6. Eduard Vilella (1997) ha explicat de manera ben raonada i documentada la sintonia entre la producció d'ambdós autors.

manifestat de forma inequívoca la seua admiració: «Són cent novel·les de només una pàgina. És un miracle literari» (OLLÉ 2007: 20).

*To choose* és un exemple en què el contracte hipertextual del títol resultaria molt més ambigu i, per tant, hipotètic, si no fos pel reforç de la citació inicial de *La taronja mecànica*, d'Anthony Burgess, la qual autoritza a remetre sense vacil·lacions el títol i, amb ell, el conte a aquesta obra. La citació reproduïda correspon a unes paraules del capellà de la presó, un dels personatges positius de la novel·la: «When a man cannot choose he ceases to be a man. [...] Is a man who chooses the bad perhaps in some way better than a man who has the good imposed upon him?», paraules que resumeixen el tema de la novel·la, tal com explica el mateix Monzó en la seua faceta de prologuista de *La taronja mecànica*, en un fragment en què reproduceix, traduïdes, les dues frases que havia col·locat en l'epígraf del conte:

Aquesta és la idea central d'*Una taronja mecànica*: potser és millor la violència que no pas la inèrcia. Res no fa més por a Burgess que la passivitat, i allò que el bocabada és que el fet de triar lliurement una opció —encara que sigui una opció «malvada»— sigui infinitament més digne que no pas l'acatament del ramat. Per a Burgess, hi ha potencialment més bondat en un home que ha estat capaç de triar el «mal», que no pas en un individu robotitzat. «La bondat és una cosa que es tria. Quan un home no pot triar, deixa de ser home», diu un personatge de la novel·la. I, més endavant: «¿Què vol Déu? ¿Vol Déu la bondat o que es triï la bondat? ¿És un home que tria el mal, potser, d'alguna forma millor que no pas un al qual se li ha imposat la bondat?» (MONZÓ 1983: 15).

Tant el personatge de *To choose* com l'Àlex de *La taronja mecànica* han triat el mal sense cap altre motiu que no siga l'exercici de la pròpia individualitat, i fer-lo els fa sentir satisfets, feliços. El conte de Monzó, però, ha eliminat el discurs moral en defensa de la lliure elecció com a inalienable fonament de la humanitat, així com també tot el dramatisme contingut a la segona i tercera part de la novel·la de Burgess, en què es narra el tractament conductista a què és sotmès el protagonista amb l'objectiu d'anul·lar-li la capacitat de realitzar actes violents i com se'l converteix en alguna cosa que és inofensiva però que ja no és un home. La defensa de l'home com a criatura capaç d'elegir, de prendre decisions ètiques només és present al conte de Monzó a través del diàleg hipertextual, el qual li permet eliminar del text tot rastre d'ideologia explícita i discursiva i, alhora, fer-ne una representació com-

pletament desdramatitzada. El personatge de *To choose* mata un desconegut sense cap altre motiu que el desig de matar, roba, i se'n va satisfet, sense remordiments i pensant «si la vegada següent em seria tan fàcil com aquesta» (MONZÓ 1999: 156).

D'altra banda, en *To choose* trobem a l'interior del text un detall concret manllevat de l'hipotext: es tracta del truc utilitzat per a aconseguir que la víctima obri la porta de casa; Àlex fa servir, en dues ocasions, l'excusa que un amic es troba malament i cal avisar una ambulància o un metge (BURGESS 1983: 41-42 i 81), el personatge monzonianà utilitza la variant d'un suposat accident, però de la dona de la víctima.

En altres casos, com ara, *La bella dorment*, *Pigmalió*, *Gregor* o *La venedora de mistos*, els títols també funcionen com a indicis del contracte hipertextual, però ja no es tracta dels únics i exclusius marcadors de la relació: personatges i accions col·laboren també a construir la reelaboració dels respectius hipotextos.

### 2.1.2. Les continuacions temàticament infidels

Si bé la continuació és, en general, una modalitat de la imitació, Genette adverteix que, quan es tracta d'una continuació temàticament infidel, la qual pot arribar a la refutació de l'hipotext, capgirant-lo per complet, ens trobem davant d'una transformació. En aquests casos, més que la continuïtat diegètica i/o estilística, la continuació pot esdevenir «prétexte à réécriture oblique» (GENETTE 1982: 223).

La continuació més habitual i, aparentment, més lògica és la proleptica: es desenvolupa cap endavant, és a dir, a partir del final de l'hipotext, el *després*; però també hi ha continuacions analèptiques (cap enrere o *l'abans*), continuacions el·líptiques (que omplim una el·lipse mitjana de l'hipotext) i continuacions paralèptiques (que omplim les paralipsis o el·lipsis laterals de l'hipotext).

*La Monarquia*, *A les portes de Troia* i *Les llibertats helvètiques* són tres clars exemples de continuació temàticament infidel. *A les portes de Troia* és una continuació el·líptica, ja que desenvolupa un episodi no narrat a *L'Odissea*, interpola una addició a partir d'un buit de l'epopeia: allò que ocorre a l'interior del cavall mentre els guerrers aqueus esperen que els troians entren la construcció a l'interior de la ciutat com a botí de guerra. El Cant VIII de *L'Odissea* relata de manera molt

succinta l'engany concebut per Ulisses que acabarà amb la destrucció de Troia i la victòria dels aqueus; en la narració, la trampa parada i la reacció confiada dels troians, entrant el cavall amb els guerrers ocults a l'interior de la vila, apareixen com dos moviments encadenats, necessaris i successius, d'un mateix procés. Ni el més mínim dubte sobre el risc de l'estratagema, entre altres coses perquè, per als troians, «era llur fat de perdre's així que fos pres dins la vila/ el gran cavall de fusta» (HOMER 1993: 183). Gairebé ni una paraula tampoc sobre què passa a l'interior del cavall: només coneixem, pel relat de Menelau al Cant IV, que quan Helena crida els seus noms des de l'exterior, Ulisses aconseguix aturar-los les ganes de respondre-li, amb l'excepció d'Anticle, al qual Ulisses ha de tapar la boca amb les mans, salvant així el grup i l'èxit de l'empresa.

El conte de Monzó naix de plantejar un interrogant a la narració sense fissures del mite, d'obrir l'esclletxa d'un dubte a l'edifici monolític de l'epopeia. Com és possible que els troians fossin tan ingenus?<sup>7</sup> Què hauria passat si els troians haguessin ignorat el cavall i l'haguessin deixat «a les portes de Troia»? El fet de proposar una alternativa que trastoca el desenllaç i, de retop, el sentit de l'hipotext posa al descobert les contradiccions del mite que un automatisme de lectura vigent durant segles impedeix de percebre. En la paròdia, el sentit comú substitueix el sentit heroic propi del mite i els valerosos guerrers destinats a la glòria passen a ser i a comportar-se com a humans sotmesos a ineludibles necessitats corporals. Igual com ocorre a *L'Odissea*, al conte de Monzó és també Anticle el guerrer que posa en perill la manobra i ha de ser neutralitzat per Ulisses, una coincidència buscada per l'escriptor català com a prova literal del joc paròdic, adreçada a un lector que coneix amb detall el text de referència; però entre una obra i l'altra, hi ha canvis substancials en l'escena: en Homer és el desig de respondre a Helena el que mou l'impuls del guerrer, mentre que en Monzó Anticle perd els nervis i crida perquè el tortura un mal de ventre; en l'original grec, l'ordre queda restablert per l'actuació d'Ulisses, que li tapa la boca «amb totes dues mans poderoses» (HOMER 1993: 92), mentre que en la paròdia monzoniana ha d'escanyar-lo per fer-lo callar i aquest és només el primer del seguit de problemes que es desen-

7. Monzó mateix explica la gestació del conte en aquest sentit: «*A les portes de Troia* nace de meditar sobre lo increíble que parece aquel episodio. ¿Eran tan tontos los troyanos?» (PIÑOL 1996).



cadenen en no produir-se la resposta prevista per part dels troians. Així, es posa de manifest la feblesa d'un dels mites seculars de l'astúcia i l'estratègia militar; el gran guerrer Ulisses —l'«estrenu», el «diví», l'«egregi»— perd l'autoritat de l'heroi dominador de la situació i se'n apareix com un personatge espantat, superat per uns esdeveniments que no s'ajusten als seus deliris de victòria, que, tanmateix, encara es nega a acceptar el fracàs de l'estratagema. El ditirambe de l'epopeia —«els millors guerrers, escollits entre la flor i nata de la joventut aquea»— i la fantasia victoriosa imaginada contrasten irònicament amb les misèries de la derrota consumada que tanca *A les portes de Troia*, amb «la ferum dels cadàvers i dels excrements», amb «els gemecs agònics», però, sobretot, amb «la incertesa del futur» que ha vingut a substituir les seguretats del mite. La victòria sobre Troia ha perdut la grandesa heroica, convertida en una ridícula temeritat.

Genette ens recorda que *L'Odissea* és «la cible favorite de l'écriture hypertextuelle» (1982: 201), amb desenes de transformacions i d'imitacions al llarg dels segles, algunes de les quals també han proposat un contingut narratiu per al buit original de l'escena a l'interior del cavall. És el cas de *Dans le cheval de bois*, un dels contes recollits a *En marge des vieux livres* (1905), una obra paròdica de Jules Lemaître que inventa narracions a partir dels silencis o forats de l'epopeia. En aquest cas, Ulisses inicia el relat desenvolupant els detalls de la tensió viscuda a l'espera de la reacció dels troians, per a, tot seguit, centrar-se en l'objectiu principal del conte: Acamas s'emborratxa, els seus crits amenacen d'alertar els enemics sobre la presència dels aqueus dins del cavall i Ulisses el mata, escanyant-lo. La contínua reelaboració dels motius homèrics només representa un perill de repetició tòpica i gratuïta si es fa d'una manera acrítica, al servei de l'aventura superficial o d'uns valors heroics esdevinguts irrisoris. Per contra, en mans d'un autor original, la paròdia sempre es posa al servei dels interessos creatius que li són propis. En el cas de Monzó, la derrota dels aqueus ens posa al davant la incertesa com a estat natural de l'home, la falsedat de les fantasies d'èxit, ..., temes característics de l'escriptura monzoniana.

*La monarquia* és una continuació prolèptica de caràcter paròdic del conte tradicional de *La Ventafocs*, concretament de la versió del conte de Perrault divulgada universalment per Disney,<sup>8</sup> l'única en què

8. Per a una anàlisi comparativa de les versions de *La Ventafocs*, cf. Lluch (2003: 102-116).

la fada converteix una carabassa en carrossa i els ratolins en cavalls i en què la protagonista ha de retirar-se del ball a les 12, detalls que introdueix Monzó en el primer paràgraf del seu conte, paràgraf que té com a finalitat fixar una versió resumida de l'hipotext que situe el lector i que permeta enllaçar amb la continuació de la història coneguda:

Tot gràcies a aquella sabata que va perdre quan va haver d'anar-se'n a cuítacorrens del ball perquè a les dotze s'acabava l'encanteri, el vestit tornava a la condició de parracs, la carrossa deixava de ser carrossa i tornava a ser carabassa, els cavalls ratolins, etcètera. Sempre l'ha meravellat que només a ella li vingués la sabata a la perfecció, perquè el seu peu (un 36) no és de cap manera inusual i altres noies de la població deuen tenir la mateixa talla. Encara recorda la cara d'astorament de les dues germanastres, quan van veure que era ella qui es casava amb el príncep i (uns anys després, quan els reis es van morir) es convertia en la nova reina (p. 459).

Segons ha advertit Gemma Lluch, l'opció triada —la versió Perrault-Disney— ha substituït la resta de les versions existents de la història i és la que ha quedat en l'imaginari col·lectiu, servint de base per a totes les reescriptures actuals (LLUCH 2003: 103-104). Com sabem, les transformacions hipertextuals exigeixen que el lector capte la relació que estableixen amb l'hipotext, raó per la qual acostumen a elegir com a objecte obres molt conegudes, que resulten fàcilment identificables. En aquest cas, el coneixement previ del lector es pressuposa explícitament, com podem observar en el moment en què el relat monzonianà passa a funcionar per al·lusió, amb un «etcètera» que equival a dir que no paga la pena continuar precisant detalls coneguts per tots.

D'altra banda, l'hipertext monzonianà posa en qüestió la lògica aparentment incontestable del model des de l'inici: la protagonista manifesta estranyesa pel fet que la sabata només s'ajustés al seu peu, cosa que esdevé increïble fora de l'àmbit meravellós. Si el meravellós exigeix, per part del lector, la suspensió de la incredulitat, Monzó avisa des del principi que torna a estar en vigor.

El casament amb el príncep, «happy end» característic d'una bona part dels contes de fades, tanca una recomposició de l'ordre del món de caràcter moral, en què la virtut rep la merescuda recompensa i la maldat el càstig just. Més enllà d'aquest final, no sembla haver-hi història, només una eternitat feliç. El conte de Monzó, per contra, s'installa precisament en aquesta posteritat habitualment ignorada per a presentar-nos una situació completament invertida; ara, la Ven-

tafocs se sent desgraciada i es canviaria per les germanastres, que són les que ocupen el seu lloc al llit reial. La bondat i la submissió de la Ventafocs ara tenen un altre sentit —«es nega a pràctiques que considera perverses (sodomia i dutxa daurada bàsicament)» i no diu res quan descobreix que el rei l'enganya— i, sobretot, tenen un altre valor: han deixat de tenir una recompensa garantida. El símbol virginal de la sabateta de cristall hi queda arraconat per dues icones d'enorme càrrega sexual: les sabates negres i vermelles de taló altíssim.

Si *La Ventafocs* és un dels mites collectius que ha alimentat les imatges romàntiques d'un discurs sentimental encara vigent, «La monarquia» participa de l'interès monzonià per explorar els contrasentits i les trampes de les relacions afectives, tema dominant a *El perquè de tot plegat*, recull en què es publica; en aquest sentit, més que negar el model de referència, el que fa és contemplar-lo a la llum d'una nova complexitat, endinsant-se en els fonaments de les normes que regulen el tracte amorós.

Encara hem d'assenyalar una altra mena de transformació que el text monzonià opera en relació a l'hipotext; es tracta del canvi de focalització, que passa de focalització zero, en l'obra de Perrault, a focalització interna fixa en *La monarquia*. El canvi, com hom pot suposar fàcilment, no es limita a una mera variació de tècnica narrativa, sinó que té importants repercussions en la construcció del relat. La perspectiva exclusiva de la Ventafocs es revela com l'opció idònia per a reflectir de manera matisada els estats d'ànim del personatge i la seua manera d'enfrontar-se als esdeveniments, autèntic objectiu del conte, mentre que en la versió tradicional resulta adequat un narrador omniscient, encarregat d'explicar directament els motius de les accions i els sentiments dels personatges.

*Les llibertats helvètiques* és una continuació prolèptica de la llegenda de Guillem Tell, l'heroi nacional suís, tal com queda recollida en l'obra que l'ha fixada en l'època contemporània, el drama de Friedrich Schiller, *Guillem Tell* (1804). De nou en el primer paràgraf del conte, Monzó recupera de manera sintètica els detalls de la història més pertinents per als seus interessos literaris per a, tot seguit, centrar-se en la seua particular visió de la posteritat d'aquells esdeveniments:

Un cop més, el fill demana al pare que li torni a explicar la història de sempre: exactament, com l'avi li va posar la poma al cap, i com ell va ser capaç d'accedir-hi sense tremolar de por, i si és de debò que no en tenia

gens ni mica. Gualter Tell ha escoltat moltes vegades la mateixa demanda de llavis del seu fill. Quan era petit i l'avi encara vivia, era el mateix avi Guillem qui l'hi explicava. Li explicava que, un dia, va anar a Aldorf amb el fill, Gualter, que a la plaça major es van trobar que el governador austríac, Gessler de Brunock, havia decretat que tothom que hi passés s'hauria d'inclinar reverencialment davant d'una estaca amb una gorra seva que hi havia col·locat (com a símbol d'ell i de la gran Àustria), que s'hi va negar, que els van detenir, que Gessler de Brunock va ordenar penjar-lo, que Gualter va lloar l'habilitat de son pare amb la ballesta i que Gessler de Brunock va tenir una idea: per demostrar aquella habilitat posaria una poma al cap del nen i Guillem Tell hauria d'encertar-la a vuitanta passes de distància. Si l'encertava, salvaria la vida. Si no l'encertava, moriria (p. 511).

Els detalls són exactes, amb la sola excepció de l'adaptació fonètica del nom del fill, que passa de Walter a Gualter; més encara, a l'obra de Schiller, unes paraules d'un dels personatges secundaris, Berta, semblen anunciar la història pendent que recupera Monzó, quan, referint-se a l'experiència viscuda per Guillem Tell, diu: «i ben segur que aquest moment tant ell/ com els fills dels seus fills recordaran» (SCHILLER 1983: 379).

L'alliberador de la pàtria suïssa és un heroi moral: una ànima pura, un home just i temerós de Déu, que confia en el triomf del bé, que deslliura el seu país de la tirania; aquest és el seu valor, com irònicament posa en evidència, en el conte de Monzó, el fill ja adult quan es qüestiona la confiança que el pare mereixia: «¿Com dubtar de son pare, l'home que, precisament per aquella proesa, va acabar convertint-se en l'heroi nacional?» (MONZÓ 1999: 512). En la llegenda i en la versió de Schiller, el petit Walter és l'auxiliar ideal de la gesta heroica, amb una innocència confiada que el fa impermeable a la por. La justícia de la causa que simbolitzen actua com una providència benefactora que els allunya de tot mal perquè, a la fi, ha de quedar restaurat un ordre del món moral. Monzó, per contra, situa el conflicte dins l'àmbit familiar, des de la percepció que en tenen el fill i el nét,<sup>9</sup> atent a la complexitat dels sentiments que afecten les relacions de parentiu, entre la necessària emulació del model patern, principal punt de referència infantil, i la no menys necessària necessitat de distanciar-se'n, de marcar-ne les

9. En una entrevista, Monzó així ho reconeixia obertament: «En el cuento sobre Guillermo Tell quise situarme en la piel de su hijo» (PIÑOL 1996).

diferències. El tema de les relacions familiars, d'altra banda, és recurrent en la literatura de l'autor; com ja ha assenyalat Jordi Gàlvez, a *Guadalajara, Les llibertats helvètiques* conforma, juntament amb *Vida familiar* i *Gregor*, «une exceptionnelle trilogie sur le conflit de générations et sur les pièges qui se cachent derrière les rapports entre le fils et le père» (1998: 130). Una vegada més, explorant els mites col·lectius, Monzó va fins a les arrels de la nostra manera d'entendre el món.

En aquest cas, la transmodalització realitzada en passar de l'obra teatral que funciona com a hipotext a la narració monzoniana representa un canvi de perspectiva que passa de descansar bàsicament en les paraules dels personatges reproduïdes en estil directe, en el drama —on la vida psicològica dels personatges no té cap rellevància i els sentiments són estereotipats—, a una focalització interna variable que permet al narrador introduir-nos alternativament en el món interior de Gualter i de Guillem, per a conèixer el rerefons del llegat heroic, la vivència des de la mesura humana.

### 2.1.3. Les altres transformacions semàntiques

La transformació semàntica és, recordem-ho, «une transformation thématique qui touche à la signification même de l'hypotexte» i acostuma a utilitzar com a mitja i/o arrossegat com a conseqüència dues altres pràctiques transformacionals: la transposició diegètica, o canvi de diègesi, és a dir, del marc espaciotemporal de la història, i la transposició pragmàtica, o modificació dels esdeveniments i de les conductes (GENETTE 1982: 341).

Analitzarem, en primer lloc, cinc contes en què la transformació semàntica comporta únicament una transposició pragmàtica que, a més, en tots els casos afecta únicament el desenllaç. Es tracta de *La bella dorment* i *La fauna*, d'*El perquè de tot plegat*; de *Fam i set de justícia*, de *Guadalajara*; i d'*Una nit* i *La sang del mes que ve*, de *Mil cretins*. El primer passa per alt la major part dels esdeveniments del conte tradicional, innecessaris per als seus interessos i ja incorporats a través del títol, que remet inequívocament a l'hipotext i n'activa el record de la història en el lector. Monzó pot procedir, doncs, amb una economia màxima. El model que ha fet servir en aquesta ocasió l'escriptor és la versió del conte dels germans Grimm, ja que en la de Perrault el príncep no besa la bella dorment i, a més, la narració continua fins anys després del despertar de la princesa, exposada a nous perills a causa de

la reina ogressa. Monzó s'ha pres la llicència de canviar l'escenari on reposa la protagonista; en les versions clàssiques, la protagonista dorm al seu llit i el palau queda protegit per una tanca d'esbarzers que n'impedeix l'accés fins a l'arribada del príncep just quan s'acompleixen els cent anys de la maledicció, mentre que en el conte de Monzó «dorm sobre una llitera feta amb branques de roure i envoltada de flors de tots colors» al mig d'una clariana. Més que un canvi, ho podem entendre com una adaptació o una estilització, perquè cal no oblidar que en algunes versions, com la de Perrault, rep el nom de «bella dorment del bosc», una adaptació, d'altra banda, més adequada per a l'efecte final que Monzó introdueix.

La lògica que encadena els fets en el relat tradicional és la següent: l'enamorament és instantani i fatal, el matrimoni és la conseqüència lògica de l'enamorament i, alhora, és l'anunci d'una felicitat permanent. Per això, tot just el príncep ha despertat la princesa, el conte acaba amb: «I es va celebrar el casament del príncep amb la Bella Dorment amb molt de luxe, i van viure feliços fins a la fi de la seua vida» (GRIMM 1998: 149). El cavaller del conte de Monzó actua, en principi, tal com prescriuen les expectatives que genera el model, el qual apareix com l'única motivació del comportament del personatge: «Conscient del seu paper en la història, el cavaller la besa», «no li sap gens de greu haver-s'hi de casar, tal com estipula la tradició». Com podem observar en aquests comentaris, *La bella dorment* de Monzó posa de manifest una autoconsciència textual de signe clarament irònic. El desenllaç monzonian, amb una altra bella dorment que també espera el cavaller que la desperte en la mateixa clariana del bosc, substitueix l'actuació confiada de l'hipotext per uns motius tan característics de la literatura de l'autor, com són la incertesa sobre l'encert o l'error de les eleccions que prenem i la insatisfacció del desig com a estat natural de l'home.

Monzó reprèn el motiu de la bella dorment a *Una nit*. De nou, el paràgraf inicial serveix per a invocar de forma sintètica la trama d'un hipotext universalment conegut i per a introduir unes marques d'autoconsciència que estableixen un contracte de caràcter irònic:

Al bell mig de la sala, el príncep veu el cos de la noia, que dorm sobre una llitera feta amb branques de roure i envoltada amb flors de tots colors. Descavalca amb rapidesa i se li agenolla al costat. Li agafa una mà. La té freda. I la cara blanca, com la d'una morta. I els llavis prim i mo-

rats. Conscient del seu paper en la història, el príncep la besa dolçament. Sap que aquest és el petó que l'ha de retornar a la vida; el petó que la princesa ha esperat des que la maledicció d'una bruixa la va deixar adormida. El príncep enretira el cap per contemplar-la quan alci les parpelles i obri aquests ulls tan grans i ametllats (p. 137).

A continuació, es produeix la fractura que trenca les expectatives de repetició del model: «Però la noia continua adormida». Això provoca, en primer lloc, una crisi de confiança en el personatge masculí, el qual se sent «inútil» perquè, lògicament, un príncep blau que és incapaç de despertar la bella dorment amb un bes ha perdut una de les seues atribucions característiques. D'altra banda, incapaç de variar les estratègies per a assolir el seu objectiu, es dedica a intensificar l'única que coneix; per això, entenent que potser el bes era «la metàfora d'un contacte més radical» (p. 139), passa dels petons al sexe oral i al coit, pràctiques que resulten igualment infructuoses. En aquesta ocasió, el desenllaç va un pas més enllà: no tan sols es produirà la frustració del desig o la comunicació entre el personatge masculí i el femení, tan presents en obres anteriors, sinó que l'aventura abocarà el protagonista al no res, a un son etern que s'assembla esfereïdorament a la mort.

La fauna té com a hipotext els dibuixos animats de *Tom i Jerry*, amb el gat condemnat a perseguir infructuosament el ratolí i a resultar burlat per aquest a cada nova persecució. El conte de Monzó en descriu les peripècies més habituals, marcant-ne el caràcter reiteratiu amb el comentari «Sempre passa igual», per a, tot seguit, capgirar el final esperat a còpia de repeticions i convertir en guanyador el gat, el qual atrapa el ratolí, el mata, en torra el cadàver i, quan n'escampa les cendres, «per un instant se sent immensament feliç». El caràcter hipertextual és obertament autoconscient, com podem veure quan el narrador es refereix al pas del temps fent servir l'expressió «molts episodis més tard». En Monzó, el canvi de desenllaç va acompanyat d'un canvi de perspectiva: ara ens mirem el conflicte des del punt de vista del gat, però el filtre irònic fa que, en comptes d'identificar-nos amb la seua causa, considerem amb un relativisme distanciat la presa de partit.

*Fam i set de justícia* reelabora el motiu de Robin Hood, l'heroi llegendari del folklore anglès, prototip del defensor dels pobres i dels oprimits, el lladre justicier que roba els rics per distribuir el botí entre els pobres. La història ha estat divulgada, a l'època contemporània, a

través d'una extensa varietat de mitjans: des d'obres literàries clàssiques, com *Ivanhoe* (1819), de Walter Scott, o *Les aventures de Robin Hood* (1883), de Howard Pyle, fins a pel·lícules de gran èxit, com *The Adventures of Robin Hood* (1938), de William Keighley i Michael Curtiz, *Robin and Marian* (1976), de Richard Lester, o *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991), de Kevin Reynolds, passant per dibuixos animats, sèries de televisió, telefilms, operetes, etc.

El procediment que utilitza l'hipertext monzonià ha estat explicat per l'autor en els següents termes: «J'étais fatigué d'entendre le mythe de Robin des bois qui vole au secours des pauvres. J'ai donc voulu pousser la logique jusqu'au bout. Ainsi, de réaliste, une histoire devient fantastique» (GUICHARD 1999). Es tracta d'un mecanisme creatiu característic de l'autor: desautomatitzar situacions tòpiques a base d'«estirar el fil» i portar-les a desenrotllaments inesperats però que, tanmateix, es demostren d'una coherència impecable, els quals, per contrast, denuncien el convencionalisme i l'absurditat del lloc comú que prenen com a pretext. Monzó s'hi referia en relació a altres contes seus, com *Quarts d'una*, en els següents termes: «Aquests tòpics em fascinen. Em fascina agafar-los i anar-los estirant: Són el punt de partida» (CERCAS 1996: 128).

La conclusió del *Robin Hood* tradicional —una disminució de les desigualtats socials, significativa, més que per l'efectivitat, per la moralitat— és substituïda en el conte de Quim Monzó per una estructura circular que desemboca, al final del conte, en una situació idèntica a la inicial, a partir de la qual el procés torna a començar, però ja s'ha revelat completament inútil. Quan l'actuació justiciera de Robin Hood ha convertit els antics rics en pobres i els antics pobres en rics, el protagonista comença de nou la lluita contra les desigualtats socials. El caràcter cíclic del procés queda en evidència amb la repetició, en les línies finals, de la mateixa frase que ja havia aparegut en el primer paràgraf del conte: «Des de petit l'ha indignat contemplar com, mentre els rics neden en l'excés, els pobres malviuen en la misèria».

Un dels mecanismes irònics de l'hipertext monzonià és l'ús d'anacronismes: en una diègesi de tonalitat medieval, irrompen detalls moderns, com ara, «sofàs», «domòtica», «economia de mercat», etc. Aquestes dissonàncies puntuals sorprenen el lector i posen al descobert l'exercici literari, l'arbitrarietat de la ficció.

El títol funciona també com una instrucció de lectura en clau paròdica; remet de forma transparent a una de les benaventurances del

*Sermó de la muntanya*: «Feliços els qui tenen fam i set de ser justos; Déu els saciarà» (MATEU, 5, 6). En el text evangèlic, la intensificació per repetició del mateix sentit —fam i set comparteixen significat figurat, com a «desig ardent d'alguna cosa»— dona idea de la magnitud del poder diví corresponent, d'acord amb un ordre harmònic del món. En el conte monzonià, per contra, la magnificació del desig de justícia apareix com un deliri messiànic abocat a la catàstrofe.

*La sang del mes que ve* també té un hipotext bíblic: l'anunci fet a Maria per l'arcàngel Gabriel. En un conte breu (no arriba a una pàgina), Monzó reelabora el relat que ens n'ha pervingut a través de l'Evangeli de Lluc. La localització espaciotemporal amb què comença el conte ja incorpora una nota irònica en referir-se al «regnat del bon rei Herodes»; el conte fa, a continuació, una versió simplificada, despullada de retòrica, del ja sintètic episodi evangèlic, amb un diàleg idèntic a l'original fins a arribar a l'acceptació de Maria que, en la Bíblia, es plegava submissa als designis divins amb un humil «Sóc l'esclava del Senyor», mentre que, en el conte, «s'hi nega en rodó» a tenir el fill anunciat, provocant el desconcert de l'arcàngel. La negativa de Maria posa de manifest, a través de la ironia, la fragilitat del principal mite de la cultura occidental i, de retop, la participació de l'atzar en qualsevol cadena d'esdeveniments; un gest mínim, un «no» en comptes d'un «sí», pot canviar radicalment el curs de la Història. D'altra banda, aquesta Maria que fa ús de la seua llibertat per prendre decisions que l'afecten sobretot a ella, com és la de tenir un fill, en perfecta sintonia amb el pensament del lector actual, adquireix un poder que es revela decisiu en la conformació del mite religiós: el no de Maria esborra en un instant dos mil anys de cultura cristiana.

Un cas bastant particular de transformació semàntica amb transposició pragmàtica és el de *La venedora de mistos*. El títol assenjala de manera clara l'hipotext homònim d'Andersen, amb el qual el conte de Monzó estableix una gairebé total relació d'analogia, no sols pel que fa al marc espaciotemporal —no hi ha transposició diegètica—,<sup>10</sup> sinó també pel que fa als personatges i als esdeveniments. En què consisteix, doncs, la transposició pragmàtica que funciona com a mecanisme exclusiu del canvi de sentit operat? En una transmotivació o substitu-

10. Encara que Andersen situa l'acció la nit de Cap d'Any (ANDERSEN 1998: 162) i Monzó en la nit de Nadal, el canvi s'ha de considerar irrellevant perquè el marc nadalenc homogeneïza la diègesi.

ció del motiu de les accions o de les conductes dels personatges: la venedora de mistos de Monzó realitza les mateixes accions que la d'Andersen, però no perquè és una pobra òrfena que mira de guanyar uns cèntims i té fred, etc., sinó perquè és precisament el personatge literari de la venedora de mistos; és a dir, la protagonista del conte de Monzó no és *com* l'heroïna d'Andersen, sinó que *és* l'heroïna d'Andersen, una criatura de ficció. La transformació consisteix, per tant, a canviar el mode ficcional de l'hipotext per un declarat i indubtable mode metaficcional de l'hipertext. Les relacions hipertextuals comporten sempre una certa autoconsciència, en tant que pràctiques literàries de segon grau que exigeixen ser enteses com a tals i posen al descobert el caràcter de construcció ficcional, arbitrària i manipulable, del text literari. En aquesta ocasió, però, l'autoconsciència és tan manifesta que desplaça a un segon terme qualsevol significat diferent al de la identitat literària del conte. La il·lusió de profunditat en què basa en gran mesura la seua eficàcia la versemblança realista, és a dir, el miratge d'uns personatges i d'unes accions que tenen vida més enllà de la narració, queda completament desmuntada en el text monzonià, el qual posa al descobert el «truc» literari, alhora que impedeix l'empatia del lector amb les peripècies de la protagonista, com podem veure en el següent exemple:

¿Quina vida fa, la resta de l'any, els tres-cents seixanta-quatre dies (tres-cents seixanta-cinc, els anys de traspàs) entre el moment que es mor de fred en el portal d'una casa —sempre la mateixa— i el moment que reneix, un any més tard, per reviuere el mateix conte? També a ella li agradaria saber-ho. ¿Simplement desapareix i ja està? (p. 265).

La recuperació cíclica del conte d'Andersen, un dels tòpics clàssics de l'anomenat «esperit nadalenc», passa a ser contemplada, en Monzó, des de la fatiga absolutament desproveïda de misteri de la repetició centenària. La lacrimògena sensibilitat del desenllaç tradicional, que presenta la mort de la venedora de mistos, amb «un somriure als llavis», com la venturosa entrada en una glòria en què «ja no hi havia fred, ni fam, ni tristesa» (ANDERSEN 1998: 163), és substituïda per l'intent de revolta del personatge, fastiguejat del melodrama que li toca fer i crític amb l'edulcorada representació d'un Nadal pretesament carregat de bons sentiments:

Està farta de la bondat nadalenca, està farta dels bons sentiments del desembre, de les insuportables nades que sent per les ràdios que escapen de les finestres mal tancades, de les estrelles de bombetes i d'aquest permanent conte de Nadal en què sempre reviu per no avançar mai. Està tan fastiguejada que se li acut la possibilitat d'acabar d'una vegada, d'encendre el misto i, per comptes d'observar el cel buscant l'avia, afanyar-se a acostar-lo a la porta de la casa, de manera que la fusta —potser cartró pedra i prou— comenci a cremar tan ràpid que el foc s'estengui tot seguit a la resta d'aquella casa de gent falsament feliç, a la ciutat sencera —almenys als quatre carrers que coneix, perquè potser no n'hi ha més—, i d'allà a les pàgines del llibre on tot això reviu sempre, i del llibre a l'escriptori del maleït narrador que la va condemnar a repetir, any rere any, el mateix melodrama infantil. Que es cremi tot! (p. 268-269).

Ara bé, ens equivocariem si atribuïssim a la recreació monzoniana simplement una intenció destructiva fonamentada en el menyspreu del clàssic infantil; una vegada més, Monzó busca en el mite les arrels de la manera d'entendre el món de l'adult actual i, en aquest cas, a més, l'autor mateix ha explicat la reescriptura com a exorcisme dels seus propis terrors d'infantesa, en un article en què també subratlla la potència del conte d'Andersen per a provocar emocions en el lector:

Recuerdo haberme emocionado con «El traje nuevo del emperador» y «La pequeña cerillera». [...] De «La pequeña cerillera» me impactaba su tristeza, y activaba mis sueños de pérdida de los padres, de soledad, de terror... «La pequeña cerillera» era más cruel que cualquier otro cuento [...]. Lo recuerdo como el cuento más terrorífico [...]. Tanto me había entristecido aquel relato que hace unos cuantos años escribí —para este Magazine— una versión en la que la cerillera, impotente i apocada en la historia de Andersen, trata de acabar con el círculo vicioso en el que vive desde que Andersen la creó, Navidad tras Navidad. En vez de dejarse vencer por el infortunio, intenta rebelarse, romper su rutina, quemar la casa, el cuento mismo, maldecir al menos a l'escriptor que la condena a repetir su sino un año tras otro (MONZÓ 2005a: 42).

Els exemples de transformació semàntica en què, a més de la transposició pragmàtica, com en els contes que acabem de comentar, es dona una transposició diegètica són, a més dels casos extrems que tenen com a exclusiu marcador hipertextual algun element del paratext, ja analitzats a l'apartat 2.1.1, els següents: *Sobre la futilitat dels desitjos humans*, *La qualitat i la quantitat*, *Pigmalió* i *Gregor*.

*Sobre la futilitat dels desitjos humans* narra la història d'un naufrag en una illa deserta; el model del *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, hi és convocat explícitament pel protagonista: «vaig pensar (¿com podria ser, si no?) en Robinson Crusoe» (pp. 72-73) i, en ambdós casos, el tema de la solitud del personatge ocupa un espai central en el relat, encara que amb un tractament divergent entre una obra i l'altra. En Defoe, tenim una lliçó de resistència a la soledat a través de la força civilitzadora del treball quotidià; Robinson és l'heroi del protestantisme purità que, inspirat per la lectura de la Bíblia, representa una humanitat que té com a valors el coratge, la paciència i l'esforç. La vida ociosa del protagonista del conte de Monzó contrasta amb la laboriosa existència de Robinson; aquest segon crea una obra civilitzadora, mentre que el primer es limita a refugiar-se en els records de la civilització enyorada. També els valors axiològics de referència, allò que s'entén per «civilització», han passat dels propis del progrés dominador de la natura a l'hedonisme *tout court*: «a casa volia dir qualsevol lloc on em pogués dutxar entre rajoles lluent i eixugar-me amb tovallols i menjar cuina alemanya i veure gent i anar altre cop al cinema i emborratxar-me» (p. 75).

L'heroi de Defoe pot reintegrar-se a la societat precisament perquè ha superat l'experiència de la soledat, perquè s'ha mostrat capaç de controlar la natura i de sobreviure sense renunciar als principis que sostenen la cultura del món del qual prové. Els interessos de Monzó van per una altra banda, tal com ens adverteix el títol: *La futilitat dels desitjos humans*. El protagonista veu frustrades les expectatives generades pel final habitual perquè els tripulants del vaixell que hauria hagut de retornar-lo a la civilització han vingut per quedar-s'hi, fugint del món que ell es deleix per recuperar. La insatisfacció que genera la impossibilitat de satisfer els desigs com a clau del desconcert i de la infelicitat de l'individu del nostre temps és un motiu recurrent en la literatura de Monzó, des de mostres inicials com la d'aquest conte fins al darrer recull de contes publicat.

*Pigmalió* reelabora el mite homònim a partir de la versió clàssica registrada a les *Metamorfosis* d'Ovidi i de la més cèlebre de les recreacions modernes, el *Pigmalió* (1913), de George-Bernard Shaw, la qual, al seu torn, va servir de base a la pel·lícula *My fair lady* (1964), dirigida per Georges Cukor. El Pigmalió de Monzó és escultor, com el d'Ovidi, però no s'enamora de l'estàtua femenina que ha creat, sinó que en fa una de la dona de la qual s'enamora; en l'autor català, com en Shaw, la

formació de la dona ha passat del pla material —la creació física— al pla educatiu —el seu ensinistrament—, amb la diferència, però, que en l'hipotext l'educació és cultural —el professor de fonètica ensenya una pronunciació correcta a la florista d'accent vulgar—, mentre que en l'hipertext monzonià és sexual. Com ha assenyalat Montserrat Lunati (1999), «la sexualitat latent, sempre reprimida, de la comèdia de Shaw, aquí es fa visible, i ocupa un espai genèric que voreja les convencions de la pornografia». L'allusió a la versió cinematogràfica inspirada en l'obra de Shaw és clara: «Contràriament a la pel·lícula, la noia ni és ignorant ni parla xava» (p. 369). Com el mite clàssic, i a diferència del professor Higgins de l'autor irlandès, el protagonista s'enamora de la seua creació, la qual apareix també ara com la dona ideal, tot i que la dona temerosa i púdica de les *Metamorfosis* s'ha convertit ara «en l'amant perfecta, conscient de ser-ho: la que sempre havia somiat» (p. 369). A partir d'ací, però, el final —i, amb ell, el sentit de la història— divergeix del model ovidià: en comptes de la satisfacció amorosa, tenim el neguit de la gelosia, la inseguretat de la possessió, l'inevitable conflicte passional, trets característics d'un subjecte que ha problematitzat la representació del desig. L'insult desesperat que tanca el conte —«Putà!»— resumeix la crisi de confiança del model de masculinitat que descansa en el mite.<sup>11</sup> També Shaw havia optat per un desenllaç de caràcter antiromàntic, amb un Higgins insensible a l'atractiu de la pupilla enamorada, Eliza, i el casament d'aquesta, desenganyada, amb un pretendent insuls, encara que segurament el lector té més present la conclusió romàntica del film de Cukor.

El *Pigmalió* monzonià s'erigeix en hipertext paròdic dels hipotextos anteriors; el desplaçament del tractament sentimental, reeixit o frustrat, substituït pel tractament sexual, en una maniobra característica de l'autor, posa al descobert el xoc entre els instints i el discurs amorós que els emmascara i complica, amb l'individu com a camp de batalla.

*Gregor*, com ja deixa intuir el títol, té com a hipotext *La metamorfosi*, de Kafka, però, contra el que ha suggerit alguna lectura superficial, no es tracta d'una simple inversió del model —transformació de l'animal en humà—, sinó d'un text complex, d'una densitat matisada, que es presta, com el seu model, a una variada multiplicitat d'interpretacions, com ja han posat de manifest alguns dels treballs que s'hi

11. Per a una interpretació en clau postmoderna i una anàlisi detallada de «Pigmalió» des de la perspectiva de gènere, cf. LUNATI 1999.

han dedicat, d'entre els quals podem destacar per l'amplitud i per l'interès de les apreciacions que fan els de Jordi Gàlvez (1998: 137-151) i Salvador Company (2001 i 2003), estudis que han detallat les similituds i les diferències entre *Gregor* i l'hipotext kafkià. Segons Gàlvez, «l'innovation la plus remarquable du *Gregor* de Monzó est de nous présenter une deuxième famille» (1998: 148), necessària per a la doble transformació que el conte ens presenta: el noi fati és un adolescent que es revolta contra la seua família humana i projecta l'evasió que el converteix en escarabat, però no té el valor d'assumir una condició sense pensament i retorna a la forma humana; quan, al final del conte, aixafa els escarabats, la seua exfamília, no s'oblida «de régler un petit compte, avec la même détermination et cruauté qu'éprouvent les humains et les animaux» (GÀLVEZ 1998: 151). Salvador Company, per la seua banda, ens proposa una interpretació igualment plausible: una doble transformació, (a)simètrica, de l'escarabat a noi fati i del noi fati a escarabat, que deixa obert un interrogant sobre el destí del nou escarabat: «no sabrem mai si ha trobat la seua nova família, com l'exescarabat, i ha mort amb dos dels seus» (COMPANY 2003: 80).

Com ha estat assenyalat en comentar *Les llibertats helvètiques*, la vida familiar i els seus conflictes, el dolorós procés d'individualització que exigeix trencar amb la protectora sensació de pertinença al grup familiar pròpia de la infantesa, és un dels temes de *Guadalajara* que trobem també a *Gregor*.

D'altra banda, Monzó incorpora una segona referència d'una història literària d'escarabats: es tracta del conte de Patricia Highsmith *Notes from a Respectable Cockroach*, l'inici del qual llig el noi fati en el llibre obert sobre el sofà (GÀLVEZ 1998: 147); en aquest cas, la reproducció literal d'un fragment de l'obra de Highsmith en la de Monzó representa una relació d'intertextualitat, segons la proposta de Genette (1982: 8-9). Aquest segon text hi funciona com a contrapunt irònic de *La metamorfosi* de Kafka, amb un escarabat petitburgès que narra maldecaps quotidians i domèstics, d'acord amb una moral benpensant, en comptes del drama transcendent que representa la consciència torturada del creador; en paraules de Gàlvez, «D'une façon très révélatrice, Quim Monzó reprend le texte du scarabée démenageur où il n'y a aucune réflexion sur l'écriture ni sur la vocation de l'écrivain comme dans *La métamorphose*» (1998: 148).

A diferència d'aquests darrers exemples, els quals presenten, com hem vist, un contracte d'hipertextualitat no gens dubtós, amb unes

pistes ben evidents, en el cas de *La qualitat i la quantitat* els indicis queden més dissimulats, en un joc de signe també obertament lúdic però que pot passar més fàcilment desapercebut al lector perquè la clau és més subtil. El conte narra la història de Morell, un home que espia la veïna d'enfront amb un telescopi i que acabarà per establir-hi una competició de caràcter sexual. Els indicis argumentals són molt vagues per a relacionar el text de Monzó amb un dels referents més famosos de la nostra època pel que fa a històries d'invasió de la intimitat dels veïns a través d'instruments òptics: la pel·lícula *Rear Window* (1954) (*La finestra indiscreta*), d'Alfred Hitchcock. De fet, hom ha esmentat altres possibles influències que, sobre la base dels paral·lismes en el fil argumental, semblen igualment plausibles, com *10*, de Blake Edwards, «on també hi ha un telescopi (que provoca escenes de gelosia i jocs sexuals)» (GUILLAMON 1999: 82). Però Monzó hi ha parat un rastre del clàssic hitchcockià tan enginyós com eteri; es tracta del llibre que llig la noia i del qual Morell aconsegueix «desxifrar-ne el títol: *The black path of fear*» però no l'autor «perquè anava en un cos de lletra bastant més petit» (p. 329). El lector iniciat en l'univers de referència convocat sap que és una obra de Cornell Woolrich, també conegut pel pseudònim William Irish, autor de novel·les i relats de gènere negre, molts dels quals han estat adaptats al cinema, com aquesta mateixa novel·la en *The chase* (1946) (*Acosados*), d'Arthur Ripley. L'autor no citat explícitament, però la presència del qual en el conte monzonian seria massa ingenu atribuir-la a la casualitat, funciona com a vincle inequívoc amb el film de Hitchcock, ja que aquest també està basat en un relat de Woolrich, *It had to be murder*. És a dir, introduir una obra de l'autor del text literari a partir del qual es fa el guió de *La finestra indiscreta* en un conte sobre finestres indiscretes és també una manera monzoniana d'establir un contracte hipertextual. Una vegada establerta la relació hipertextual, aquesta condiciona necessàriament la lectura, com ja sabem. Així, prenen un relleu especial determinats detalls que remetent al model: una estructura general que comença amb una visió panoràmica de l'edifici, passa per fixar la mirada en una finestra concreta, com un pur entreteniment, i desemboca en una obsessió; el fet que el subjecte observat torne la mirada cap a l'observador, el qual es converteix en un caçador caçat, o que el protagonista siga conegut pel cognom: Monzó inicia el conte explicant aquesta particularitat i el personatge de Hitchcock, L. B. Jeffries, és anomenat per l'hipocorístic Jeff. Ara bé, *La qualitat i la quantitat* ofereix un *voyeurisme* directe,

sense l'excusa de la immobilitat forçada ni la de la persecució del crim. La càrrega sexual latent que la crítica ha remarcat en *La finestra indiscreta* apareix en Monzó sense embuts ni subterfugis. La protagonista femenina de la pel·lícula, Lisa Fremont, encarnada per Grace Kelly, representa un erotisme reprimat sota una façana de sofisticació i de decència burgesa; implicada per Jeff en la investigació, hi adopta un paper actiu —va a casa del subjecte observat— que es contraposa a la passivitat de l'observador a distància (PÉREZ 1999: 121). En el conte monzonian, la participació activa de la noia de Morell, la Babà, i la passivitat d'aquest en relació a la dona contemplada són d'ordre sexual, sense emmascarar.

En ambdues obres, els finals adopten un to irònic, amb els protagonistes masculins derrotats per les seues parelles; en la pel·lícula, la vida aventurera de Jeff queda liquidada i substituïda pel projecte matrimonial de la noia de Park Avenue, en el conte, la vanitat de Morell és castigada amb «la infidelitat de la seva nòvia» (GUILLAMON 1999: 86).

En el conte *Miro per la finestra*, del darrer recull publicat, *Mil cretins*, Monzó recupera el tema, però ho fa d'una manera significativament diferent a *La qualitat i la quantitat*. Com bé descriu el títol, el conte narra la manera com el protagonista mira per la finestra i les reflexions que acompanyen aquest acte. Ara, però, el voyeurisme ha desaparegut, substituït per una mirada que es concentra a mirar sense veure, que no centra l'atenció ni en l'edifici del davant, ni en el que passa al carrer, sinó únicament en el fet de mirar, que s'esforça a disgregar les coses que té al davant en volums, superfícies i colors percebuts aïlladament. Mirar per la finestra també es converteix, en aquest cas, en una obsessió, però de signe molt diferent a l'anterior: *La qualitat i la quantitat* parlava dels problemes d'interacció entre el protagonista i el món, *Miro per la finestra* respon a una voluntat de desconexió del món; en el primer cas, el desig era el principal mecanisme que governava la mirada, en el segon, és la dolorosa consciència dels problemes de la vida:

¿hi mires sovint, per la finestra? De vegades; però mai amb la intensitat d'ara, amb la consciència abassegadora d'estar realment *mirant per la finestra*, abocant tota l'atenció en aquesta activitat. Hi ha molta gent que mira per la finestra, de passada, per xafardejar, per passar l'estona. Jo mateix hi he mirat així moltes vegades. Però aquesta vegada és diferent. Aquesta vegada es tracta de dedicar-se a *mirar per la finestra*, no pas de veure-hi tal o tal altra cosa, o a tafanejar què fan o no fan els veïns. De fet, tant se me'n donaria que no hi veiés res. Si a fora hi hagués una boi-



ra espessa, jo continuaria mirant per la finestra amb la mateixa dedicació, i el gaudi que en trauria tindria la mateixa força perquè no me'l proporciona el que veig o no per la finestra, sinó el fet de mirar-hi. [...] l'únic que ara m'interessa al món és mirar per la finestra i abstreure'm de la resta de l'univers. Durant tota aquesta estona que fa que estic mirant per la finestra, no he pensat en la feina, ni en la família, ni en cap dels molts problemes que de nit no em deixen dormir (p. 69 i 71).

Pel que fa a la relació hipertextual que vincula aquests dos textos, el primer funciona com a hipotext del segon, amb un lligam que no pot escapar a la percepció del lector coneixedor de la literatura de l'escriptor. Posats del costat, *La qualitat i la quantitat* i *Miro per la finestra*, a través del contrast permeten observar molt clarament la manera com han evolucionat la visió del món i la representació del subjecte en l'obra de Monzó. En aquest sentit, Guillamon observa un canvi similar entre un altre dels contes del darrer llibre, *Dissabte*, i *Història d'un amor*, d'Uf, va dir ell: «el punto de vista se ha invertido: del vitalismo a la agonía» (2007: 8).

## 2.2. Les imitacions

Com ja hem assenyalat adés, en la proposta genettiana la imitació designa aquelles pràctiques hipertextuals que operen amb gèneres i estils. Es tracta, en aquest cas, d'un referent molt més obert que el de les obres concretes objecte de les transformacions, de manera que la relació hipertextual per imitació pot des de reproduir fidelment les convencions d'un gènere o d'un estil determinats fins a gairebé diluir les referències a l'hipotext mitjançant incorporacions d'una major vaguetat. En l'obra de Quim Monzó, la recreació de modalitats o de tòpics de gènere és un procediment recurrent, encarnat en la manera d'entendre la pràctica literària de l'autor, que abasta gèneres —entès gènere en un sentit ampli— tan diversos com el negre, el pornogràfic, el meravellós, el conte de Nadal, la història de dobles o el fulletó. Un estudi detallat exigiria una extensió que escapa a les dimensions del present treball; ens limitarem, doncs, a estudiar-ne alguns dels casos més significatius en l'obra de l'autor, a tall d'exemple representatiu del funcionament dels mecanismes de la imitació.

Analitzarem, en primer lloc, dos dels contes d'*El perquè de tot plegat*, *La micologia* i *El gripau*, exemples d'imitació de dos subgèneres del

conte meravellós tradicional. En el mateix recull, hi ha dos altres contes, *La monarquia* i *La bella dorment*, ja estudiats en l'apartat dedicat a les transformacions, que també remetent a l'univers del gènere meravellós, però ho fan, com ja hem vist, en relació a obres concretes, mentre que en aquests altres dos domina un desenvolupament típicament genèric que trobem en diferents obres particulars: el tòpic genèric del desig demanat a un ésser amb poders màgics —en *La micologia*— i el del príncep o princesa encantat sota forma d'animal —en *El gripau*.

El gnom de la sort de *La micologia* respon a la imatge habitual —«barretina verda, barba blanca i botes punxegudes amb picarols» (p. 447)— dels éssers diminuts que viuen al bosc segons diverses tradicions folklòriques (VALRIU 2000: 124-131). El conte reprèn el conegut tema de l'oportunitat màgica perduda, ben estès en la rondallística popular, com posa de manifest, per exemple, la narració recollida per Francesc Martínez i Martínez del folklore de la Marina, amb el títol *De tres coses ni un cullerot* (1987 [1a ed. 1912]), o la més universalment coneguda de Perrault, *Les souhaits ridicules*. En aquests dos relats, els desitjos resulten malaguanyats per la imprudència dels personatges; en altres versions del motiu, la causa del fracàs és l'ambició, però sempre amb el rerefons ideològic de la lliçó moral adreçada a influir sobre el pensament i la conducta del lector. En el conte de Monzó, per contra, l'interès se centra en la pròpia mecànica del desig, un dels grans temes monzonians, reiterat en diverses peces d'*El perquè de tot plegat*. Isidor Cònsul ha qualificat aquest recull de «manual d'incerteses», denominació ben expressiva que explica en els següents termes:

Els personatges que s'hi passegen dubten sempre i els diversos contes ofereixen un autèntic repertori de vacil·lacions i titubeigs. El volum funciona com un aparador d'indecisions i el model que millor ho sintetitza és el boletaire cagadubtes de «La micologia». El pobre home no sap què triar quan el gnom d'un ou de reig bord li ofereix la possibilitat de fer realitat el desig que vulgui. En el fons, l'única certesa és saber que el dubte profund acompanya, de sempre, l'home (1995: 180).

En efecte, el boletaire, pres en el parany de la indecisió, quan s'esgota el temps de què disposa, només sap demanar un gnom idèntic que li reitere la mateixa proposta per a començar de nou, en un procés que amenaça de dilatar-se, movent-se en cercle, de manera indefinida. Ara, l'angoixa que domina el desenllaç ha vingut a substituir les moralitats de consolació que tancaven els contes tradicionals.

D'altra banda, el conte de Monzó exhibeix, com ja hem vist en altres exemples anteriors, diverses marques d'autoconsciència, acompanyades, en aquest cas, del trencament de la norma que presideix l'actitud lectora pròpia del gènere meravellós, és a dir, la suspensió de la incredulitat: «Això només passa als contes» (p. 447) i «No m'ho puc creure» (448) són les primeres paraules que el protagonista adreça al gnom. Un altre mecanisme de distanciament irònic l'introdueix el títol, amb el canvi de registre que suposa el terme científic i la inadequació resultant de la combinació entre aquest i el caràcter de la història narrada.

*El gripau* estableix una relació hipertextual per imitació amb dos dels cicles bàsics del conte meravellós tradicional: «El príncep encantat» i «La princesa encantada», en concret sobre la modalitat de rondalla que desenvolupa el tema de la Bella i la Bèstia, amb un príncep/princesa encantat sota forma de drac, batraci o algun altre animal que acostuma a recobrar forma humana per la devoció amorosa de l'heroi o heroïna (LLUCH 1988: 61-89), com podem observar en exemples com *El rei granota o Enric el fidel*, dels germans Grimm, o *La princesa granota*, de Joan Amades. En el conte de Monzó, el protagonista masculí que ha d'alliberar la princesa ideal de l'encanteri que la va convertir en gripau és un príncep anacrònic que s'esforça a seguir el model que li ve marcat per la literatura del meravellós a pesar del visible desajustament entre aquest món i la realitat que l'envolta, representada pels altres prínceps que surten cada nit, «s'atipen de conèixer princeses i plebees» (p. 452) i, quan es troben cada migdia per fer el vermut, oculten els rastres de la festa nocturna darrere ulleres de sol. L'inici del conte ja avisa que el temps dels prínceps blaus —un altre dels tòpics heretats del gènere meravellós que es manté viu en el llenguatge corrent dels nostres dies— ja ha passat; per això, «de color blau, el príncep només hi du els pantalons» (p. 451). Així com en els contes tradicionals l'heroi ignorava que la bèstia ocultava una princesa encantada, ara, per contra, el príncep sap que aquesta és la manera com trobarà la princesa «no malmesa per la vida mundana» (p. 454) que ha de regnar amb ell en el futur, i ho sap perquè «ho ha llegit als contes» (453), uns contes, però, que ell ja és l'únic a creure's. Com és habitual en l'autor, el desenllaç del conte torna a ser el moment en què la fractura amb l'hipotext és més incisiva; l'eternitat feliç que acostuma a tancar els relats tradicionals adopta l'aire d'un futur amenaçador des del sentiment de decepció a penes dissimulada que acompanya la realització del desig:

Es miren als ulls, s'agafen de les mans. És per sempre, i tots dos en son conscients.

—Era com si no hagués d'arribar mai, aquest moment —diu ella.

—Doncs, ja ha arribat.

—Sí.

—Que bé, ¿no?

—¿Estàs content?

—Sí. ¿I tu?

—Jo també.

El príncep mira el rellotge. ¿Què més li ha de dir? ¿De què han de parlar? ¿Li ha de proposar de seguida d'anar a casa o s'ho pendrà malament? De fet, no tenen cap pressa. Tenen tota la vida per davant.

—En fi...

—Sí.

—Ja veus...

—Tant esperar i, de cop i volta, plaf, ja està.

—Sí. Ja està (p. 455).

Una vegada més, els tòpics sense esclatxes, la seqüència que encadena causa i efecte sense qüestionar-ne el vincle, queden desautomatitzats a partir de la interrogació que obliga a repensar-los i en mostra l'absurditat.

Tant *El gripau* com *La micologia* són imitacions amb funció lúdica, és a dir, el que en la terminologia genettiana rep el nom de pastitx. Sense perdre l'actitud lúdica que tenen totes les pràctiques hipertextuals (GENETTE 1982: 496), l'exemple que comentarem a continuació s'adscriu més aviat al règim seriós, i constitueix un cas de «forgerie». Es tracta de *Porc bullit amb salsa de rave*, com a hipertext del gènere negre i, més concretament, del subgènere «crim perfecte». Un dels personatges posa al descobert de forma explícita l'hipotext quan esmenta l'extens corpus d'obres que desenvolupen el tema:

Veuen una pel·lícula policíaca, bastant dolenta, on un marit enganyat intenta cometre el crim perfecte. A la sortida, el cosí explica que tanta faramalla sobre el crim perfecte li ha semblat sempre una estúpida, i que està tip de pel·lícules i novel·les sobre l'assumpte (p. 307).

La pel·lícula a la qual es refereix el conte podria ser, molt probablement, *Dial «M» for murder* (1954), d'Alfred Hitchcock, que es va estrenar a l'Estat Espanyol precisament amb el títol de *Crimen perfecte*. Tanmateix, la referència a l'obra concreta no és suficient en aquest cas

per a imposar-se sobre el model de gènere. Igual ocorre amb una altra al·lusió que remet a la novel·la de Patricia Highsmith, *Strangers on train*, a partir de la qual va fer Hitchcock una pel·lícula amb el mateix títol: ens estem referint al projecte de crim perfecte que Charles Anthony Bruno exposa en un moment de la conversa al tren, i que consistiria a suïcidar-se però deixant-ho tot preparat perquè sembla un assassinat que inculpe el seu pitjor enemic (HIGHSMITH 2001: 35). Aquest és el fil argumental bàsic del conte de Monzó, però, amb tot, el referent de gènere domina sobre els rastres particulars d'obres identificables. En *Porc bullit amb salsa de rave* el crim projectat es du a terme tal com l'havia previst el personatge, un crim potser perfecte, segons el parer de la víctima en la reflexió que ocupa els seus darrers instants de vida al final del conte, quan mira de «definir la barreja de ràbia, tristesa i impotència que l'omple» (p. 310).

En relació al subgènere del «crim perfecte», encara podem rastrejar una altra al·lusió referida a *Strangers on train*: apareix a *To choose*, quan el protagonista reflexiona sobre les condicions del crim perfecte en els següents termes: «Se m'acudia (ho havia sentit a dir i no sabia on) que només pot haver-hi crim perfecte allà on entre criminal i víctima no és possible establir cap mena de relació» (p. 151). La vaguetat de la citació no impedeix que el lector identifique un dels principals trets característics de la novel·la de Highsmith i de la pel·lícula de Hitchcock. En aquest cas, tanmateix, es tracta d'una al·lusió puntual dins d'un cas de relació hipertextual per transformació, amb *La taronja mecànica* com a hipotext, tal com ha quedat explicat a l'apartat 2.1.1.

### 3. UNA NOVA MIRADA

La varietat dels hipotextos utilitzats en la pràctica hipertextual monzoniana no ens ha d'induir a confusió; la diversitat de registres (de gèneres, èpoques i autors ben diferents) queda homogeneïtzada sota el procés de naturalització a què són sotmesos en l'escriptura dels hipertextos. Monzó posa en evidència no sols alguns dels fonaments culturals que sostenen la nostra manera d'entendre el món, sinó el fet mateix que la ideologia és una construcció cultural vehiculada i difosa mitjançant els mites col·lectius, tant si són rondalles folklòriques, com clàssics de la literatura universal o del cinema. Aquests mites fan una funció consoladora, que té com a objectiu suscitar la conformitat del lector

amb un ordre del món que, malgrat tot, hi apareix com a essencialment bo i just i, per tant, moral. Monzó, per contra, presenta la desolació d'un individu per al qual les ètiques de consolació proveïdes pels discursos ideològics en què s'ha format ja no s'ajusten a la seua experiència directa del món. Com hem pogut comprovar al llarg de les anàlisis, la relació que s'estableix entre els hipotextos i els hipertextos monzonians és de disconformitat; pel que fa als hipotextos, aquests darrers representen una transvaloració, és a dir, una substitució dels sistema de valors, que passa dels propis de la ideologia dominant, característics dels mites col·lectius i adreçats a produir una il·lusió d'encaix de l'individu en el món, a una indagació a l'entorn dels factors del desajustament d'aquesta mateixa relació, substituint el miratge per una mirada reveladora que interroga o simplement constata la condició del subjecte.

Al contrast irònic que resulta de la confrontació entre hipertext i hipotext i de la relació dialèctica que estableixen entre ells, cal afegir-hi, a més, que, en posar en qüestió el valor dels hipotextos, de retop, queda al descobert una consciència de la limitació de qualsevol text per a donar testimoni del món. L'hipertext monzonian no respon a un simple esquema antifràstic, a la representació del revers còmic de l'hipotext; no es tracta d'una inversió mecànica de la visió del món; el que hi predomina és aquest qüestionament de la capacitat de representació i una mena d'ambigüitat que, segons Hutcheon (1991 [1a ed. 1985]: 33), implica diferents nivells d'interpretació, que van des de la ridiculització fins a l'homenatge.

CARME GREGORI SOLDEVILA  
Universitat de València

### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- AMADES, J. (1981): *Les millors rondalles populars catalanes*, Barcelona, Selecta.
- ANDERSEN, H. C. (1998 [1a ed. 1969]): *Rondalles d'Andersen*, Barcelona, Joventut.
- BURGESS, A. (1983): *La taronja mecànica*, Barcelona, Proa.
- CERCAS, J. (1996): «Quim Monzó» dins CASACUBERTA, M.-GUSTÀ, M. eds, *De Ru-siñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 121-128.
- COMPANY, S. (2001) «"Gregor"», el conte com a paràbola de la crítica i vice-versa», *Journal of Catalan Studies*, 3, [<http://www.uoc.edu/jocs/3/conferencia/ang/company2.html>]

- (2003): «Les vides de la teoria o la resistència als animals (zoografies en Kafka, Monzó i Coetzee)», *Literatures*, 1, pp. 69-84.
- CÒNSUL, I. (1995): *Llegir i escriure. Papers de crítica literària*, Barcelona, La Magrana.
- DAVID, C. (1995-1996): «Le Pourquoi des choses», *Le Matricule des Anges*, 14.
- DEFOE, D. (1969): *Robinson Crusoe*, Madrid, Salvat/Alianza.
- FUSTER, J. (1981): *Indagacions i propostes*, Barcelona, Edicions 62.
- GÁLVEZ, J. (1998): «Guadalajara: lecture de quatre contes», *Revue d'Études Catalanes*, 1, pp. 107-156.
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- GRIMM, J.&W. (1998): *Contes dels Germans Grimm*, Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors.
- GUICHARD, T. (1999): «Guadalajara. L'ironie a trouvé sa petite musique: Quim Monzó», *Le Matricule des Anges*, 25.
- GUILLAMON, J. (1999): «Costums urbans. De la contracultura a la Barcelona postolímpica», *Revista de Catalunya*, 145, pp. 77-95.
- (2001): «¿No es la vida maravillosa?», *La Vanguardia*, 6-II-2001.
- (2007): «Dos hombres y un armario», *Cultura/s*, 283, *La Vanguardia*, 21-XI-2007.
- HIGHSMITH, P. (2001): *Estraños en un tren*, Barcelona, Planeta de Agostini.
- (2002): *Crímenes bestiales*, Barcelona, Anagrama.
- HOMER (1993 [facsimil 1948]): *L'Odissea*, trad. de C. RIBA, Barcelona, La Magrana.
- HUTCHEON, L. (1984): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Nova York/Londres, Methuen.
- (1991 [1a ed. 1985]): *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*, Londres/Nova York, Routledge.
- KAFKA, F. (1985): *La metamorfosi*, Barcelona, Proa.
- LLUCH, G. (1988): *De princeses i herois. La rondallística meravellosa d'Enric Valor*, València, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.
- (2003): *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- LUNATI, M. (1999): «Quim Monzó i el cànon occidental: una lectura de Pigmalió», *Journal of Catalan Studies*, 2, [http://www.uoc.edu/jocs/2/articles/lunati/index.html].
- (2001): «Quim Monzó i la re-escriptura irònica de la fantasia», *Catalan Review*, vol XV, I, pp. 23-51.
- MAESTRE BROTONS, A. (2006): *Humor i persuasió: L'obra periodística de Quim Monzó*, Alacant, Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant.
- MARTÍNEZ I MARTÍNEZ, F. (1987 [1a ed. 1912]): *Coses de la meua terra (La Marina)*, I, Altea, Aitana/Revista Altea.

- MIRALLES, G. (2004): «Entrevista a Quim Monzó», *Paper de vidre*, 27, 23 de setembre del 2004, pp. 5-7.
- MONZÓ, Q. (1983): «Pròleg», dins BURGESS, A. *La taronja mecànica*, Barcelona, Proa, pp. 13-16.
- (1984): *El dia del senyor*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1991): *Hotel Intercontinental*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1994): *No plantaré cap arbre*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1998): *Del tot indefens davant dels hostils imperis alienígenes*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (1999): *Vuitanta-sis contes*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2000): *Tot és mentida*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2001): *El millor dels mons*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2003): *El tema del tema*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2005a): «Tantos patitos feos», *Magazine La Vanguardia*, 6-III-2005, pp. 40-42.
- (2005b): «Khakheperresenb, el de Vigo», *La Vanguardia*, 22-VI-2005.
- (2007): *Mil cretins*, Barcelona, Quaderns Crema.
- NADAL, M. (1990): «Quim Monzó contra la hipocresia d'una falsa normalitat», *Serra d'Or*, desembre, pp. 11-15.
- OLLÉ, M. (2007): «Entrevista a Quim Monzó», *L'Avenç*, 325, juny, pp. 18-25.
- OVIDI (1991): *Les Metamorfosis*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- PÉREZ, P. (1999): *Thelma y Louise. La ventana indiscreta*, Barcelona, Libros «Dirigido».
- PERRAULT, C. (1977): *Contes de ma mère l'Oye*, París, Gallimard.
- PERUCHO, J. (1981): *Les aventures del cavaller Kosmas*, Barcelona, Planeta.
- PIÑOL, R. (1996): «Entrevista a Quim Monzó», *La Vanguardia*, 17-X-1996.
- PIQUER, E. (2003): «Entrevista a Quim Monzó», *Avui*, 3-XII-2003.
- PUEO, J. C. (2002): *Los reflejos en juego (Una teoría de la parodia)*, València, Tirant lo Blanch.
- RODRÍGUEZ MARCOS, J. (2002): «El cuento es una pasión rápida», *El País*, 27-IV-2002.
- SHAW, G.-B. (1998): *Pigmalió*, Barcelona, La Magrana.
- SCHILLER, F. (1983): *Teatre*, Barcelona, Edicions 62.
- VALRIU, C. (2000): «Els personatges fantàstics: les bruixes, els mags, les fades...», dins LLUCH, G. ed, *De la narrativa oral a la literatura per a infants*, Alzira, Bromera, pp. 95-131.
- VILELLA, E. (1997): «Ecos manganellians en la narrativa de Quim Monzó. Referents i models literaris en l'horitzó de la Postmodernitat», *Rassegna Iberistica*, 59, pp. 17-29.
- VOLTAIRE (1982): *Contes filosòfics*, Barcelona, Edicions 62.