

El personatge mutant. Al voltant de la metamorfosi com a motiu de la literatura contemporània.

Màster CIEL

Treball Fi de Màster

Autora: Alícia Paús Pallarés (20489908-J)

Tutor: Dr. Adolf Piquer Vidal

RESUM

En aquest treball es pretén fer un recorregut al llarg de la història d'alguns personatges que han sofert metamorfosis, com ara, Zeus o el Gòlem. Però, el centre del treball serà els personatges que canvien –que muten- en la literatura contemporània. Així, ens centrarem en referents a nivell mundial com Franz Kafka o el realisme màgic com a moviment; i a nivell nacional amb autors com Pere Calders, Mercè Rodoreda, Quim Monzó i Josep Lozano. Tots aquests autors els tractarem des de la perspectiva comparativa, ja que considerem que tots estan interrelacionats. No es pot considerar un autor o una obra aïllada, sinó que sempre l'hem de relacionar amb el context i amb altres autors. A més, dins de les obres estudiarem la metamorfosi i com accepten o rebutgen la resta de personatges a aquest personatge que ha transmutat.

Però, ara bé, tot aquest estudi per què? La finalitat última és poder realitzar diverses activitats a l'aula. A través de la transposició didàctica dels estudis fets al llarg del treball, elaborarem algunes activitats possibles per poder dur a terme dins del procés d'ensenyança-aprenentatge.

ABSTRACT

This paper aims to make a journey through the history of some characters that have undergone metamorphosis, such as Zeus or Golem. But the center's work will be changing the characters, which transform in contemporary literature. Thus, we focus on benchmarks worldwide as Franz Kafka or magical realism as a movement; and nationally with authors such as Pere Calders, Rodoreda, Quim Monzo and Josep Lozano. All these authors discuss comparative perspective, as we believe they are all interrelated. Cannot be considered an author or a work in isolation, but must always relate to the context and with other authors. Moreover, in the works as we study the metamorphosis and accept or reject the other characters in this character that has transmuted.

But, however, this study why? The ultimate goal is to perform various activities in the classroom. Through the implementation of educational studies done throughout the work, we made some possible activities to carry out within the teaching-learning process.

ÍNDIX

1. Introducció.....	6
1.1.Plantejament i justificació del treball.....	6
1.1.1. Literatura comparada.....	6
1.1.2. Aplicació a l'ensenyament (transversalitat). Llengua, literatura, història de l'art, literatura comparada, història, sociologia.....	6
1.2.Objectius.....	8
1.3.Metodologia seguida.....	8
a) Dades històriques (documentació), dades conte (documentació).....	8
b) Estudi comparatiu – aportacions crítiques.....	8
c) Divulgació del coneixement literari. Aplicable a l'ensenyament.....	9
2. El personatge que muta al llarg de la història de la literatura.....	11
2.1.Mitologia.....	12
a) Clàssica: Zeus.....	12
b) Jueva: El Gòlem.....	13
c) Cristiana: l'esperit Sant, Nou Testament.....	14
2.2. Literatura clàssica: Apol·lo i Dafne, metamorfosis d'Ovidi.....	14
2.3.Literatura popular i rondalles.....	16
a) L'home llop en la caputxeta.....	16
b) Gat amb botes.....	17
2.4. Metamorfosi en la història de les literatures (el dimoni).....	17
2.5. La metamorfosi en l'època Romàntica (vampirs i fantasmes).....	18
3.El personatge que canvia en la literatura contemporània.....	18
3.1.Franz Kafka.....	19
3.2. El realisme màgic.....	20
3.3. Pere Calders.....	22
3.4. Mercè Rodoreda.....	24

3.5. Quim Monzó.....	25
3.6. Josep Lozano.....	26
4. Recepció: com es desvetlla al lector que hi ha un personatge que s'ha transformat.....	27
4.1. Gregor Samsa.....	27
4.1.1. Relació del personatge que transmuta amb la resta de personatges.....	29
4.2. Raspall.....	30
4.2.1. Relació del personatge que transmuta amb la resta de personatges.....	32
4.3. La Salamandra.....	32
4.3.1. Com accepta la protagonista que és una salamandra.....	34
4.4. Gregor.....	35
4.4.1. Relació del personatge que transmuta amb la resta de personatges.....	36
4.5. Josep Lozano.....	37
4.5.1. P. Machaon L.	37
4.5.2. Ofidi.....	39
4.5.2.1. Relació del personatge que transmuta amb la resta de personatges.....	41
5. Reflexionem i relacionem.....	43
6. Propostes d'activitat.....	44
6.1. Justificació docència- tema.....	44
6.2. Transposició didàctica.....	45
a) Objectius.....	46
b) Ensenyament i emocions.....	46
c) Feminitat.....	46

6.3. Algunes activitats.....	48
6.4. Implemetació a l'aula.....	57
7. Conclusions.....	58
8. Bibliografia.....	60
9. Annexos.....	68

1.Introducció

1.1. Plantejament i justificació del treball

1.1.1. Literatura comparada

Aquesta treball està fonamentat a partir de l'estudi de diverses obres estudiades comparativament. Hem pensat tractar les obres literàries des d'un punt de vista comparatiu perquè tota la literatura és comparada, és a dir, no hi ha literatura nacional perquè la literatura sempre va més enllà de les fronteres. Segons C. Guillén (1985:63) hi ha una "inquietud de superación de las literaturas nacionales", o siga, no ens podem tancar només en la nostra literatura. Per exemple Goethe parlava d'una literatura del món, sense condicions nacionals: *Weltliterature*.

En la *Weltliterature* (literatura del món) Goethe arrancava de l'existència d'unes literatures nacionals, fent possible així el diàleg entre allò local i allò universal. Per a Goethe "la poesia és patrimoni comú de la humanitat". Cada persona pot eixir i respirar aires estrangers, però no té cap sentit elegir una sola nació o literatura i tractar de convertir-la en l'exemple perfecte. El punt de partida el constitueix la literatura nacional però no el nacionalisme, ja que allò nacional és un coneixement però que cal eixamplar (Guillén 1985: 63-66). Així, veiem com Goethe és el primer que fa un intent de literatura comparada, ja que pensa en la literatura sense fronteres.

1.1.2. Aplicació a l'ensenyament (transversalitat). Llengua, literatura, història de l'art, literatura comparada, història, sociologia.

La utilització dels textos literaris com a ferramenta d'aprenentatge ens obliga a una transversalitat de l'ensenyament que es fa més necessària des del replantejament de la funció del text a les aules. Farem una aplicació a l'ensenyament a partir de les obres tractades en el següent treball. Així, tractem la literatura però, és clar, a partir de la llengua, ja que una llengua no existeix sense literatura (encara que siga oral). Tal i com diu Felipe Zayas: *la literatura no se enseña: se descubre*. Considere que l'autor té tota la raó amb aquesta frase tan curta però tan real. Durant l'etapa de l'Educació Secundària seria molt més interessant i segurament més profitós per als alumnes ensenyar-los a descobrir la literatura, és a dir, el professor hauria de fer de guia perquè els alumnes vagen entenent poc a poc aquest art, perquè els alumnes s'il·lusionen llegint i descobresquen mons inimaginables.

Com diu Manuel Abril a *Ensenyar literatura, tal vez soñar sobre enseñar literatura*, ja que nosaltres quan ensenyem als alumnes literatura els estem ensenyant tot un gran món comparable al dels somnis, al món de somiar desperts. Seguint a aquest autor pensem que la literatura és un medi i no un objecte, és a dir, hem d'ensenyar a usar la literatura, a que els alumnes siguin capaços de comunicar-se i parlar de literatura, així la literatura agafa un aspecte funcional i comunicatiu.

Els professors de llengua i literatura hem d'estar contínuament creant, buscant noves formes de treballar amb els nostres alumnes, com diu Toni Solano al seu blog, hem d'indagar en diferents blogs, teories, parlar amb els nostres companys, etc. que són com la Cova d'Alí Babà per a poder trobar alguna idea, algun gen que permeta obrir canvis, sembrar dubtes, i fer pensar al cervell.

Per aconseguir l'interés de l'alumne hem intentat relacionar diferents temes i fer una anàlisi comparativa de diversos autors. Si fem un enfocament cronològic volem que els alumnes descobresquen el *neofantàstic* i que siguin capaços de relacionar-lo amb l'estètica romàntica i realista, amb les avantguardes, ja que si Pirandello és el pare del moviment noucentista italià, Bontempelli és l'executor. A més, no hem d'oblidar que Alejo Carpentier i Jorge Luís Borges es formen a Europa. Per tant, partim de la idea que "el realisme màgic" no és un moviment que naix a l'Amèrica del Sud, sinó que autors com Carpentier que havia estat influenciat pels europeus ja parla de "real meravellós".

Així, pensem que hem d'ensenyar els alumnes a diferenciar entre el realisme màgic a Europa i a Amèrica. Ara bé, hem de dir que quan Itàlia ja està impregnada del neorealisme, a Amèrica del Sud continua el realisme màgic. A més, tot açò ho relacionarem amb l'obra de Kafka, *La metamorfosi* i amb autors catalans com ara Pere Calders, Mercè Rodoreda, Quim Monzó i el valencià Josep Lozano, ja que tots quatre també tenen la seua metamorfosi.

Partirem d'uns coneixements previs que han adquirit els alumnes de Segon de Batxillerat durant tota la seua etapa formativa anterior. A més, hem elegit aquestos autors, que comentarem més endavant, per diferents raons, ja que volem fer-los arribar uns coneixements literaris que els serveixen per a la seua formació cultural.

1.2. Objectius:

Aquest treball té dos objectius principals:

1. La comparació de diverses metamorfosis sofertes per personatges literaris al llarg de la història i, més concretament durant els darrers cents anys.

2. La utilització dels textos literaris com a ferramenta d'aprenentatge ens obliga a una transversalitat de l'ensenyament que es fa més necessària des del replantejament de la funció del text a les aules. Farem una aplicació a l'ensenyament a partir de les obres tractades en el següent treball.

1.3. Metodologia seguida

a) Dades històriques (documentació), dades conte (documentació)

La metodologia seguida per dur a terme el present treball ha estat:

1. Buscar documentació sobre contes, llegendes, tradicions, mites, novel·les en els quals hi hagués metamorfosis de personatges.
2. Construcció d'una hipòtesi de treball, i que es desenvoluparà des de la teoria literària sobre el personatge fins arribar a les teories de la transposició didàctica i l'elaboració de materials escolars.
3. Establiment del corpus literari sobre metamorfosis al llarg de la història de la literatura. Centrant-nos especialment en les metamorfosis del segle XX ençà.
4. Selecció dels personatges més rellevants per a l'estudi. La tria serà en funció del caràcter representatiu dins d'un conjunt o tendència. Agafarem com a punt de partida la metamorfosi de Kafka i continuarem amb la de Rodoreda, Calders, Monzó i, les metamorfosis dels personatges de Lozano).
5. Investigació i explicació de la metamorfosi que trobem en cada text.
6. Publicació del resultat: Elaboració de materials per a l'aplicació a les aules.

b) Estudi comparatiu – aportacions crítiques

Les metodologies d'estudi de la literatura estan fonamentades per estudiosos com Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler i Cristine Brooke-rose etc. Ara bé, allò que es pretén amb la lectura crítica guiada d'uns lectors amb determinats nivells d'experiència estètica, segons la classificació de R. Ingarden (Risco, 1982), és, com

afirma W. Iser (1974: 275), aconseguir que la lectura siga una pràctica imaginativa i creadora, plaent quant al (re)descobriment d'uns paràmetres estètics. En tot això jugarà un paper transcendental la capacitat de contrast, la comparació com a sistema que permet l'objectivació crítica per part de l'alumne. No es tracta de fer lectures paral·leles, sinó de buscar explicacions comunes, de tipus estètic, estratègic, històric a textos diversos.

c) Divulgació del coneixement literari. Aplicable a l'ensenyament .

Segons Medina, A (2001:158):

El sistema metodològic es el conjunto integrado de decisiones que toma el profesorado para comunicar su saber y configurar las situaciones de enseñanza más adecuadas a cada estudiante y ambiente clase”.

Per tant, aquestes decisions relacionades amb “com ensenyar” mai estan al marge de “què ensenyar” (objectius i continguts) i per a què i per què ensenyar.

Vull avançar que amb la metodologia que seguirem en aquest treball tindrem en compte diversos principis bàsics com ara: la individualització, la socialització, la personalització, l'activitat, la participació, la creativitat, l'optimització, la llibertat, la integració i la normalització.

Per fer que tots aquests principis es puguin dur a terme utilitzarem algunes estratègies didàctiques com:

- Partirem dels coneixements previs de l'alumne.
- Tindrem en compte les seues motivacions.
- Relacionarem els continguts de l'assignatura amb altre matèries i amb situacions reals per a fer una aprenentatge significatiu.
- Els facilitarem fonts d'informació.
- Els recolzarem positivament quan fan bé les coses.
- Sempre concedirem major importància a l'esforç que al resultat.
- Establirem un clima de confiança, seguretat, acceptació, diàleg, cooperació, etc.
- Afavorirem l'autonomia i la independència dels alumnes.
- Compartirem amb els alumnes experiències, pensaments, sentiments, etc.
- Afavorirem l'educació intercultural.

- Desenvoluparem en els alumnes valors.
- Evitarem la discriminació.
- Proposarem diverses formes d'agrupar-se (cada vegada que hem de fer exercicis en parelles o xicotet grup).
- Utilitzarem les noves tecnologies i també els recursos de sempre.

La dinàmica de la classe variarà un poc depenent de les sessions però en general s'utilitzaran diversos recursos metodològics. En les sessions que siga necessari es farà una xicoteta lliçó magistral, però en general seran els alumnes els que faran un aprenentatge individual i autonòmic. Llegiran les lectures a casa o a classe per a fer un aprenentatge més autodidacta, o bé, introduïrem la lectura a través d'un curt metratge. Després d'aquestes primeres lectures hi haurà un diàleg entre el docent i els alumnes per veure si tot està clar. Finalment després de cada "mini sessió d'aprenentatge" es faran les activitats corresponents per veure si tot és clar.

Segons Ausubel (1970) l'aprenentatge significatiu és un procés per mitjà del qual es relaciona una informació amb algun aspecte ja existent en la estructura cognitiva d'un individu i que siga rellevant per al material que s'intenta aprendre. Així, veiem que l'aprenentatge per descobriment, quan s'afiança, és més significatiu que l'aprenentatge per recepció, és a dir, que l'aprenentatge guiat pel professor.

És per això que Coll (2010) ens tracta el tema de "enseñar a aprender", l'autor diu que s'ha d'aconseguir que els alumnes tinguin les ferramentes pròpies per a ser aprenents permanents i convertesquen la informació en coneixement útil. Coll tracta les estratègies d'aprenentatge com un conjunt d'habilitats que s'han d'aprendre i qui les ha d'ensenyar als alumnes és el professor.

A més, com que els alumnes treballen en el blog, el docent els farà un treball tutoritzat per mitjà de la web, és a dir, ha de controlar que tot el món duu el treball al dia i que no hi ha faltes d'ortografia. Entenem que un ensenyament guiat tan sols per la instrucció del professor és una classe magistral feta per un professor instructor d'una matèria, mentre que un aprenentatge cooperatiu està fonamentat en l'aprenentatge en grup i el professor desenvolupa un paper d'educador mitjançant la instrucció de la seua matèria. Per tant, podem deduir d'entrada que el comportament de l'adolescent serà diferent segons la tècnica emprada, la qual cosa ens recorda a la famosa frase de Skinner: "Si el que vols és que els xiquets aprenguen fes que estiguen agust".

2. El personatge que muta al llarg de la història de la literatura.

Els humans hem intentat contar des del principi dels temps les nostres experiències, així, el fet de contar ha estat sempre lligat a: la explicativa i la lúdica. Gian Battista Vico determinava una època divina, una heroica i una altra humana, les quals es corresponen amb la condició infanti, juvenil i adulta de les societats (Meletensky, 1993:13). Els humans sempre hem intentat explicar a través de la imaginació allò desconegut, i hem atribuït un caràcter màgic on poden intervenir sers superiors.

Així, va arribar l'oposició entre *mithos* i *logos*, és a dir, hi havia una dicotomia entre allò possible d'explicar pel coneixement humà i allò explicat a través de la intervenció dels sers superiors. Com apuntava Meletenski (1993: 156) "El mundo de los seres míticos sobrenaturales, que es es realidad un reflejo particular de las formas de vida, se percibe como la Fuente originaria de tales formas, como una especie de realidad superior". És per açò que l'home, al llarg de la història, ha inventat diversos tipus de personatges, ja siga a través de la transformació o per acte diví, per explicar allò que l'envolta.

Així, tal i com apunta Northrop Frye (1971) en *El camino crítico*:

La distinción entre mito y cuento popular es decisiva para el crítico, dado que toda la dimensión histórica de la literatura se encuentra ligada a ella. Los cuentos populares llevan una existencia literaria nómada; viajan por todo el mundo y atraviesan con facilidad todas las barreras de la lengua y costumbres. Si tan solo atendiéramos a la semejanza de forma que existe entre el mito y el cuento popular nuestro enfoque de la literatura no podría pasar de un fácil estructuralismo. Pero cuando cristaliza una mitología en el seno de una cultura, queda trazado en torno a ésta un temenos o círculo mágico, y se desarrolla históricamente una literatura en el interior de una órbita limitada, formada por una lengua, unas referencias, unas alusiones, unas creencias y una tradición heredada y compartida. (p.32)

Així, d'entrada, podem discernir tres tipus de personatges que experimenten la metamorfosi al llarg de la història.

- 1) Mitològics, és a dir, són personatges totpoderosos, com ara Zeus en la literatura clàssica, que es pot transformar quan ho necessita en allò que vol.
- 2) Herois
- 3) Antiherois

2.1.) Mitologia

a) Clàssica: Zeus

Tal i com afirma Colin Falk (1994: 117) la condició humana del mite és preponderant, ja que si la presència mítica agafa forma animal o d'un altre ésser no humà serà per la relació que l'animal o un altre ser té amb el comportament humà. Zeus, malgrat que tenia l'oportunitat de transformar-se en altres éssers, sempre partia de la morfologia humana. A l'igual que Déu ("Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza") o els titans que també tenien trets humans.

Si ens centrem en la mitologia clàssica són moltes i diverses les metamorfosis que experimenta el Deu dels deus. Entre les seves nombroses aventures amoroses i transformacions de Zeus destaquen les explicades a continuació, que són el tema de pintures o gravats.

Acrisi, rei d'Argos, va saber un oracle segons el qual el seu propi nét el mataria. Així, per evitar que la seva filla Dànae quedés embarassada, va tancar-la en un soterrani de bronze, ben vigilada. Zeus va aconseguir entrar-hi a través d'una esquerda del sostre, un cop transformat en una pluja d'or, que la va fecundar. De Zeus i Dànae va nàixer Perseu.

Quan Zeus va intentar seduir una sacerdotessa d'Hera anomenada Io, aquesta va fugir. Aleshores el déu es va convertir en una densa boira per atrapar-la i prendre-li la virginitat. Posteriorment va transformar la noia en una vedella per amagar-la de la ira d'Hera. Però la deessa, desconfiada, va posar-la sota la vigilància d'Argos, un monstre de cent ulls. De Zeus i Io va nàixer Èpafos.

Cal·listo era una nimfa del bosc, una de les companyes d'Àrtemis que havien fet vot de virginitat. Com que defugia els mascles, va ser seduïda per Zeus sota la forma d'Àrtemis i en va quedar embarassada. Un dia que Àrtemis i les seves companyes es van banyar en una font, Cal·listo es va veure obligada a despullar-se i a descobrir el seu embaràs. Àrtemis la va castigar per trencar el seu vot transformant-la en ossa. Finalment Zeus la va convertir en la constel·lació de l'Ossa Major.

Alcmena era la fidel esposa d'Amfitrió, rei de Tebes. Zeus se'n va enamorar i per posseir-la va prendre l'aparença d'Amfitrió quan aquest era a la guerra. D'aquesta manera van passar la nit junts i de la seva unió de Zeus i Alcmena va néixer Hèracles.

Zeus es va enamorar de Leda, l'esposa del rei d'Esparta, Tindàreu, i s'hi va unir sota la forma de cigne. Però, com que tot seguit va ser posseïda pel seu marit, va quedar embarassada de tots dos. D'aquestes dues unions va pondre dos ous, dels quals van néixer dues filles, Hèlena i Clitemnestra, i dos fills, Càstor i Pòl·lux.

Ganimedes era un adolescent troià que feia de pastor. Era el més bell dels mortals, tant que Zeus se'n va enamorar i, transformat en una àguila, el va raptar i se'l va endur volant fins a l'Olimp. Allà dalt va esdevenir el coper de Zeus: li servia el nèctar, la beguda dels déus.

b) Mitologia Jueva: El Gòlem

Pel que fa a la mitologia jueva trobem el Gòlem. És una estàtua de pedra, d'uns dos metres d'alçada, repleta de màgia. Té la propietat de transformar-se en la forma física de la persona que desitge. Segons Adrián Nazareno Bravi en l'article *Notas sobre Borges y el golem* el golem és:

Una leyenda que Borges derivó de Sholem, y éste de Jacob Grimm, y Grimm, a su vez, de la tarda leyenda hebrea, cuenta que un cabalista pronunció el secreto nombre de Dios sobre una figura humana hecha de arcilla; entonces ésta tomó vida y su autor-creador le inscribió sobre la frente la palabra EMET (verdad). Pero el golem crecía cada vez más y más; entonces el rabino le pidió que le atara los zapatos y cuando el golem se inclinó le borró la primera letra de la palabra EMET, de modo que quedara MET (muerte) y el homúnculo se transformó en polvo (OC3: 274).

El mot “golem” apareix una sola vegada en la Bíblia (Salm 139: 16) i significa matèria amorfa, o siga matèria sense forma ni vida. En els seus orígens, el “golem” tenia una relació de misticisme entre Déu i l'home. Podia crear-se tan sols durant l'estat d'èxtasi del seu creador, que coneixia la màgia de les combinacions gramaticals contingudes al *Llibre de la Creació* (Scholem *Grandi* 111). Més avant aquest concepte va tenir una existència independent de l'èxtasi. Es fan reelaboracions literàries de l'argument, sobretot en la literatura jueva i alemanya del XIX. Meyrink publica la seua novel·la *Der Golem* en 1915. Segons Scholem, Meyrink supera les temptatives fantàstiques sobre l'argument.

Aquesta novel·la va despertar l'interès de Borges des de jove: “el primer libro en alemán que leí fue la novel·la *El Golem* de Meyrink” (OC 2:444). A més, Borges també té una poesia titulada “El Golem”.

c) Mitologia Cristiana: l'esperit Sant, Nou Testament.

Lectura de l'evangeli segons sant Lluç (Lc 3,15-16.21-22)

En aquell temps, la gent que vivia en l'expectació sospitava si

Joan no fóra potser el Messies. Ell respongué dient a tothom:

«Jo us batejo només amb aigua, però ve el qui és més poderós

que jo, tan poderós que no sóc digne ni de deslligar-li el calçat.

Ell us batejarà amb l'Esperit Sant i amb foc.»

Un dia que tot el poble es feia batejar, Jesús també fou batejat.

Mentre pregava, s'obrí el cel i baixà cap a ell l'Esperit Sant en

figura corporal com un colom, i una veu digué des del cel: «Ets

el meu Fill, el meu estimat; en tu m'he complagut.»

A la fi del diluvi -que simbolitzava el baptisme-, el colom que Noè va deixar anar, va tornar amb un branquilló tendre d'olivera al bec, senyal que la terra tornava a ser habitable. Quan el Crist surt de l'aigua del baptisme, l'Esperit Sant baixa damunt seu en forma de colom i s'hi atura. L'Esperit baixa i reposa sobre el cor purificat dels batejats. En algunes esglésies, la reserva eucarística es conserva en un receptacle metàl·lic que té forma de colom (columbarium) penjat damunt l'altar. El símbol del colom per suggerir l'Esperit Sant és tradicional en la iconografia cristiana. Per tant, veiem que també en el cristianisme hi ha metamorfosis, és a dir, personatges que muten o canvien d'aspecte.

2.2.) Literatura clàssica Dafne, metamorfosis d'Ovidi.

De les fonts conservades que ens han transmès el mite d'Apolo i Dafne, el més important, extens i detallat és el relat d'Ovidi, i el que més influència ha tingut en la literatura posterior.

Tal i com apunta M^a Dolores Castro Jiménez en *Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento*.

Es importante señalar también que el personaje de Dafne comparte muchas características con otras ninfas que aparecen en las Metamorfosis ovidianas, tal es el caso de Siringe (I, vv. 659-712), Calisto (II, Vv. 425-530), Aretusa (V, vv. 572-641) y Atalanta (X, vv. 560-

680). Los puntos en común entre ellas son los siguientes: belleza singular y voto de castidad; desarrollo paralelo de los episodios: enamoramiento por parte, de un dios, Pan en el caso de Síringer; Júpiter en el de Calisto, el río Alfeo en el de Aretusa, y un mortal, Hipómenes, en la fábula de Atalanta; este amor, imposible en todos los casos, da lugar a la persecución y a la fuga por último, los episodios de Dafne, Síringer y Aretusa están relacionados por una misma conclusión: la metamorfosis en planta en el caso de las dos primeras y en río en el caso de la última.

Garcilaso de la Vega i Petrarca: Notòria és la influència que sobre Garcilaso va tenir la poesia de Petrarca, per això i perquè en Petrarca trobem el tractament subjectiu del mite, hem considerat oportú detindre'ns en l'obra d'aquest autor. Segons afirma T. Matiucci (1970), el poeta italià s'havia fixat molt prompte en el personatge de Dafne:

Il mito dafneo aveva acceso la fantasia del poeta findal prima momento in cui nello studio attento ed assiduo di Virgilio ed Ovidio sera estasiato, nelle figurazione della mitologia classica. Ben presto scoprí la perfetta corrispondenza tra l'amor suo per Laura fuggente é la favóla stupendadi Dafne, che si transforma in Laura”.

Garcilaso, per la seua part, va compondre sobre el mite el “Soneto XIII”, el qual comença “in medias res” i tracta únicament l'instant de la metamorfosis. Garcilaso serà el model d'autors posteriors com ara Juan Arguijo.

“A Dafne ya los brazos le crecían
y en luengos ramos vueltos se mostraban:
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos qu'el oro escurecían:
de áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'siabanlos
blancos pies en tierra se hincaban
y en torcidas raíces se volvían.
Aquel que fue la causa de tal daño,
- a fuerza de llorar, crecer hacía
este árbol, que con lágrimas regaba.
¡Oh miserable estado, oh mal tamaño,
que con llorarla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!”

Així, observem que el mite clàssic de Dafne es va repetint al llarg de la història de la literatura. Malgrat que tan sols hem citat alguns exemples pensem que tota literatura necessita models ja prestigiats que necessàriament ha de buscar dins de la literatura.

2.3. Literatura popular i rondalles

Des de l'inici dels temps el conte ha estat un element de comunicació eficaç utilitzat per homes i dones de diversos estatus socials per transmetre les seues experiències de vida, i per reelaborar-les en un univers de ficció. Ara bé, no tots som conscients que els contes que ens meravellaren en la infància provenen d'antigues tradicions. Tots els contes presenten una visió particular del món, que s'expressa com a model davant d'un auditori.

a) L'home llop en la caputxeta.

El conte de la Caputxeta vermella és un dels més coneguts universalment. Existeixen milers de versions i adaptacions del popular conte en literatura, música, cine, teatre, publicitat, etc. El conte va sorgir com una narració de tradició oral i fou divulgat inicialment per Charles Perrault (1697) en la seua versió més primitiva i posteriorment pels germans Grimm (1812), versió més popular que ha arribat als nostres dies. Malgrat tot, són moltes les versions que tenim avui en dia de la Caputxeta.¹

Susana González (2005) fa una relació entre *La Caputxeta* i *Fecunda Ratis* de Egberto Leodensis –segle XI-. L'autor va cristianitzar la història amb la finalitat de convèncer dels beneficis del baptisme. Així observem la gran simbologia del llop (representa allò infernal) i la caputxa roja (capa per espantar els animals). A més, el valor simbòlic de la caputxa és analitzat més detingudament ja que González troba connexions múltiples amb el *flammeum* clàssic, túnica que tenia connotacions culturals sobre la virginitat de les noies que la duïen. “Los testimonios antiguos confirman las evidentes connotaciones sexuales de la entrega de Caperucita al Lobo” (González Marín, 2005: 72).

Ara bé, si centrem en el canvi dels personatges al llarg del conte, podem considerar que el llop protagonitza una metamorfosi, o millor dit, observem que tenim un llop “transvestit” en àvia de la caputxeta.

¹En la web <http://algundiaenalgunaparte.com/tag/caperucita-roja/> podem trobar algunes de les versions més actuals.

b) Gat amb botes.

És per tots conegut el conte de *El gat amb botes*, faula popular europea popularitzada per Charles Perrault. Al conte apareixen alguns dels tòpics dels contes populars: el fill petit que no té herència aparent però que acaba casat amb la princesa, l'element màgic (en aquest cas un animal, provinent del món de la faula) que capgira la trama i un engany basat en l'enginy. Com sabem, hi ha contes similars de tradició eslava on el gat és una guineu o altres animals que destaquen per la seva astúcia.

Les botes subratllen el caràcter mig humà del gat, que esdevé un mirall d'un tipus concret, similar als de la novel·la picaresca de l'època. El conte també es pot llegir com el triomf del mèrit (l'enginy del gat) sobre els diners (l'herència dels altres germans).

A més del caràcter mig humà del gat, trobem un personatge que té la capacitat de convertir-se en qualsevol criatura: l'ogre. El gat va anar al castell de l'ogre, el va insultar, dient que només s'atrevia a convertir-se en monstres. Quan l'ogre es va transformar en un ratolí, el gat se'l va menjar i així va quedar el castell lliure per a la residència de la parella reial, els quals van nomenar el gat conseller del regne. Per tant, a través de la metamorfosi de l'orgue veiem el gran enginy del gat.

2.4. Metamorfosi en la història de les literatures. Íncubs i Súcubs (el dimoni).

El súcubs, segons les llegendes medievals occidentals, és un dimoni que pren la forma d'una dona atractiva per seduir els homes, sobretot els adolescents i els monjos, introduint-se en seus somnis i fantasies. L'íncubs és un dimoni masculí en la creença i mitologia popular europea de l'Edat Mitjana que se suposa es posa sobre de la víctima femenina dorment per tenir relacions sexuals.

La literatura, i la documentació medieval (processos inquisitorials) aprofiten aquest tema en què els íncubs són els dimonis mascles i els súcubs les dimonieses, ja que té relació amb la postura que adopten en la còpula. Per exemple, Francesc Eiximenis utilitza en les seues històries els exemples amb aquests personatges (*De Sant Miquel Arcàngel*). En les hagiografies són també freqüents, com ara en les temptacions de Sant Antoni.

2.5.La metamorfosi en l'època Romàntica (vampirs i fantasmes).

A l'època romàntica la creativitat adquireix una gran importància. És el moment en el qual Goethe descobreix la llegenda del Doctor Faustus. A més, també és l'època de *El hombre de arena* E.T.A. Hoffmann, en aquesta història l'home d'arena pateix una petita transformació després de matar al pare del protagonista, segons creu el protagonista (Natham), Coppelius es converteix en Giuseppe Coppola per ocultar la seua identitat. Realment el personatge que té interès des del punt de vista de la conversió és la noia que resulta ser un autòmat. És a dir, la màquina que adquireix dimensió humana (és on hi ha el witz, 'espurna, geni o gràcia' del conte). També podem observar metamorfosis menors en dos contes d'Edgar Allan Poe: "Morella" i "L'esfinge".

Dins d'aquesta època no ens podem oblidar de *Dràcula* (1897), segons David Roas (39: 2000):

La transgresión que define lo fantástico solo se puede producir en relatos ambientados en nuestro mundo, relatos en los que los narradores se esfuerzan por crear un espacio semejante al del lector: pensemos, por ejemplo, en *Drácula* (1897), ambientada en una Inglaterra victoriana retratada en todos los detalles, dónde solo aparece un elemento inverosímil, el vampiro, que irrumpe en dicha realidad, provocando la ruptura de la misma. Però, como hace evidente la novela de Stoker, el vampiro (y cualquier fenómeno sobrenatural), para su correcto funcionamiento fantástico, debe ser siempre entendido como excepción, ya que de lo contrario se convertiría en algo normal y no sería tomado como una amenaza (no hablo aquí, evidentemente, de la amenaza física que supone el vampiro para sus víctimas).

3. El personatge que canvia en la literatura contemporània.

Al segle XX la causa de la transformació s'aparta de la divinitat. Ja no tenim un personatge totpoderós com tradicionalment que mutava pel seu poder diví. Zeus es transformava amb el que desitjava perquè era totpoderós. En canvi, ara el tipus de personatges que es transformen ja no tenen un poder diví per fer-ho, sinó que serà per altres causes.

- Personatges que han estat castigats per la divinitat. Com per exemple en *L'ase d'or* d'Apuleu o en el Pinotxo de Carlo Collodi on Pinotxo transmuta en ase castigat per la fada al capítol 31: "se convierte en burro con cola incluida" i al capítol 32 el seu company d'aventures Lucignolo també es converteix en ase.

- Personatges transformats per fugir de la realitat. Aquest és el cas del conte *La Salamandra* de Mercè Rodoreda que analitzarem més endavant. Aquest personatge només té una sortida per no morir: la transformació.
- Personatges que transmuten per l'absurd, és a dir, es transformen perquè sí, no hi ha cap fet, en principi racional per mutar. Aquest serà el cas del Gregor de Quim Monzó i de Kafka.

3.1.Franz Kafka

Franz Kafka (1883-1924) jueu nascut a Praga, que adopta l'alemany com a llengua literària, plasma en les seues obres les inquietuds de l'home del segle XX: l'angúnia, la solitud, la frustració, la culpa, el buit, la incomunicació, la deshumanització... Les novetats que presenta la narració de Kafka són les següents:

- La superació del relat realista (*La metamorfosi*, etc.).
- La presentació de situacions absurdes.
- L'enfocament simbòlic que converteix les seues obres en paràboles del destí humà (*El castell*, *El procés*).
- La preferència per la “novel·la oberta” que accentua la incertesa vital.

Primerament hem de destacar que la metamorfosi que fa Kafka és a l'inrevés dels textos de caràcter fantàstic escrits fins al moment: es parteix del sobrenatural i arribem al natural (Bozal: 2010). Així, es pot observar que en *La metamorfosi* de Kafka tot allò narrat succeeix amb normalitat, és a dir, tenim el factor sorpresa sense alterar la realitat literària.

A partir dels estudis de Todorov (Asensi 2002: 234) en l'àmbit de la crítica literària es planteja una revisió del discurs del fantàstic per a aquells autors que no encaixen en la premissa todoroviana. Alazraqui en el seu article “Qué es lo neofantástico” (2001) desenvolupa el concepte del “neofantàstic”. Aquest terme fa referència a tots aquells textos literaris que, com els de Kafka, Borges, Cortázar, etc. no s'ajusten a les definicions de Todorov perquè el món del qual parteixen és molt diferent. Per a Todorov, Kafka obeeix a una lògica onírica que no té res a veure amb la realitat. En canvi, l'òptica Kafkiana s'apropa més al que diu Segre (1985): “en nuestro siglo la seguridad acerca de la realidad entra en crisis”.

3.2. El realisme màgic.

Seguint l'article d'Anderson Imbert (1976) "El "Realismo Mágico" en la ficción hispanoamericana" dins *El realimo mágico y otros ensayos* veiem que el terme "realisme màgic" apareix per primera vegada en 1925 en les arts plàstiques acompanyat de Franz Roh, i serà després quan apareixerà en les arts literàries. Imbert seguint G. K. Chesterton diferencia entre "lo verídico" (realisme), "lo sobrenatural" (literatura fantàstica) i "lo extraño" (realisme màgic). I afegeix (1976: 13) que "un narrador mágico- realista, para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que por muy explicable que sea nos perturba como extraña."

Imbert és el primer a relacionar Roh amb els escriptors sud-americans. En 1927 Ortega y Gasset fa traduir "Magischer Realismus" de F. Roh per a la seua *Revista de Occidente*. Així, veiem que el terme realisme màgic era molt conegut a les tertúlies literàries. En aquest moment es parlava de realisme màgic associant-lo a G.K. Chesterton, Franz Kafka, Massimo Bontempelli, Benjamín Jarnés et al. És més, Kafka era conegut a Espanya ja que el dia 01/09/1927 *La Gaceta Literaria* de Madrid fa una ressenya de *El castillo*. A la mateixa pàgina (darrere de l'epígraf "libros alemanes") apareix un destacat amb el quadre: "Franz Roh. El realismo mágico". Això demostra que en el món literari de finals dels 20 Kafka i el realisme màgic (pictòric) eren perfectament coneguts en les elits culturals. En aquell mateix any apareix una traducció per capítols de *La Metamorfosi* a la *Revista de Occidente*.

Un altre terme que apareix uns anys més tard i també cal tenir en compte és "real meravellós" aquest terme l'utilitza per primera vegada Alejo Carpentier en *El Reino de este mundo* (1949) i després en l'assaig "De lo real maravillosamente americano" en *Tientos y diferencias* (1964). Imbert (1976) explica que Carpentier creu:

- 1) que hay una "literatura maravillosa" de origen europeo, referida a acontecimientos sobrenaturales;
- 2) que la realidad americana es más maravillosa que esa literatura y, por tanto, cabe hablar de "lo real maravillosamente americano"; y
- 3) que lo "real maravilloso" de América podrá trasladarse a la literatura solamente a condición de que los escritores tengan fe en que esa América es realmente Maravillosa (o maravillosamente real).

Segons Carpentier tant els europeus com els americans europeïtzats manegen el codi d'allò fantàstic que consisteix a posar el món a l'inrevés. Imbert (1976: 16) defensa el terme "realisme màgic" i ara anem a esbrinar com i quan va sorgir el "realisme màgic". L'autor argentí conta en aquest article que ell vivia a Buenos Aires (ciutat més europeïtzada de tota Amèrica del Sud) i que ell i els seus amics devoraven les novel·les de l'altra part de continent. La primera novel·la argentina que el va sorprendre fou *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes ja que trenca amb la realitat i s'acosta molt al "realisme màgic". Durant aquells anys no era gaire fàcil trobar literatura hispanoamericana, és clar que després del "boom" açò va canviar; però durant aquells anys dos fets li van facilitar accedir a aquesta literatura que es trobava a l'ombra: la seua amistat amb Pedro Henriquez Ureña i dirigir la pàgina de literatura de *La Vanguardia*. "Descubrí entonces, escondida en ciudades remotas, una mimoría de narradores antirrealistas" (Imbert, 1976: 19).

Si ens fixem en les generacions d'abans de "boom" trobem a Reyes i Torri en la generació post-modernista, després a Carpentier, Labrador Ruiz etc. en la generació de les avantguardes i finalment a Jorge Luís Borges; del qual hem de destacar la seua labor com a contista ja que els seus contes van exercir una gran influència als narradors del Realisme màgic. En 1940 el seu conte "Tlön Uqbar, Orbis Tertius" va iniciar un nou període de la narrativa hispanoamericana. Borges ha influenciat en Arreola, Cortázar, García Márquez et al. Una gran part de la seua literatura és fantàstica però la majoria és Realisme màgic, com ara "El muerto". Ara bé, són els escriptors de la generació del "boom" 1950- 1970 els que fan realitat els esquemes anti-realistes dels mags de 1930-1950.

"Los discípulos, después de aprovechar aquellas lecciones, negaron a sus maestros y ahora ejercían los esquemas anti-realistas o des-realizados en una concreta realidad americana. No la idealizan hasta el punto de que quede irreconocible. Tampoco la reducen a una grosera copia. (...) Es un fenómeno de sociedad de masas. El estilo de una minoría es adoptado por una mayoría." (Imbert 1976: 21).

Borges situa el seu conte en el planeta Tlön i García Márquez bona part de la seua obra en Macondo, però no hi ha tanta diferència, ja que en les dues generacions allò màgic i meravellós no està en la realitat, sinó en l'art de fingir. Per tant, veiem que al

segle XX la concepció de la realitat canvia, és a dir, ningú no creu que la realitat siga d'una manera determinada, la realitat és subjectiva.

3.3.Pere Calders

En la nostra literatura tractarem a Pere Calders perquè representa una modernitat i qüestiona el que es considera real. Per entendre Calders cal anar més enllà, relacionar-lo amb Kafka. Calders va viure a Mèxic vint-i-tres anys com a exiliat. Però no es va integrar mai del tot a Mèxic perquè va mantenir viu el desig de tornar a Catalunya, a part que es va relacionar de manera habitual amb els cercles intel·lectuals i socials dels catalans exiliats. Tot i així, Joan Fuster (1971) va escriure: «És ben possible que, sense el pas per l'exili —sense l'escenari i sense els personatges que li proporcionà Mèxic—, els contes de Calders haguessin derivat a factures més acostades a Poe, Pirandello o Kafka: al conte "filosòfic" tradicional. Mèxic li brindava una "realitat" susceptible d'interpretacions suggestives».

Pere Calders mantenia contacte amb Cortázar, Rulfo, etc. Per a parlar d'aquest autor primerament l'hem de relacionar amb el seu temps: principis del segle XX. Així, veiem com l'autor estava influenciat per les idees que sobre el conte literari van circular a principis del XX (Piquer, 2011:165). A més, hem de relacionar-lo amb el context europeu del moment, ja que va viure de primera mà la Guerra Espanyola i més indirectament la II Guerra Mundial.

La ratlla i el desig fou escrit l'any 1947 com s'indica al final del conte, publicat per primera vegada en *Cròniques de la veritat oculta* l'any 1955 per Editorial Selecta. Aquest recull de contes li va atorgar a l'autor el premi Víctor Català l'any 1954. El premi va representar el redescobriment de l'autor per part del públic. En *Cròniques de la veritat oculta* podem observar, tal com se'ns indica en el pròleg a la quarta edició, que l'humor i la fantasia de l'autor han guanyat en profunditat i ambigüitat portant-nos a la literatura fantàstica.

Pere Calders, després de la derrota de la Guerra Civil Espanyola no tornà a Barcelona fins l'any 1962. Per tant, podem observar que aquest conte fou publicat i escrit durant l'exili de l'autor.

Ara bé, malgrat tot, cal destacar que el gènere del conte fou afavorit en l'època de postguerra. El conte, per les seues característiques particulars (brevetat, adequat per a

l'experimentació, facilitat per a controlar exhaustivament el material narratiu, etc.) sempre ha viscut unes circumstàncies especials que han provocat que els crítics tendesquen a valorar-lo com a gènere menor o híbrid. No obstant, en alguns moments de la història de la literatura catalana, ha adquirit una importància cabdal. Així, en el moment que els escriptors catalans començaren a oblidar el silenci de la més immediata postguerra, la narrativa curta pogué assolir una categoria i un nivell de qualitat considerables, malgrat que els mitjans per al seu desenvolupament no foren els més adequats.

Pel que fa a aquest conte en relació amb la producció de l'autor hem de destacar que Calders es va interessar per la literatura des de molt jove. Als catorze anys va escriure *El primer arlequí*, encara que fou publicat posteriorment. Als vint anys va començar a formar part de la redacció del *Diari Mercantil*. El director d'aquest diari va ser qui li va publicar el seu primer conte "Història de fantasmes o el capil·lar "Estrella", al diari *Avui* l'any 1933 va fer que es publicara el seu primer recull de contes, *El primer arlequí* (1936). A més, també hem de destacar l'amistat amb Josep Janés, editor, que va publicar en 1935 la traducció *La dona dels meus somnis* de Bontempelli.

Durant la guerra, Calders començà a escriure i a dibuixar (la seua altra gran vocació) en molts diaris. L'any 1937 publicà la seua primera novel·la, *La Glòria del doctor Larén*. Finalment, la seua vocació com a escriptor es va confirmar en quedar finalista del premi Narcís Oller amb "L'any de la meua gràcia" i del Creixells (1938) amb *Gaeli i l'home déu*, encara que les dues obres restaren inèdites a causa de la guerra. De tota manera aquell any es va editar *Unitats de xoc*, on narra les seues experiències a la rereguarda durant la guerra, concretament a Castelló, i al front, a Terol.

Calders reclama en nombrosos escrits el dret de l'home o l'autor a somniar. Calders sentia lliure de qualsevol compromís llevat del de l'art. Per a Calders, igual que per Joyce, "la història és un malson del qual em voldria despertar". És per això que l'autor intenta fugir de la realitat mitjançant la imaginació, la fantasia i l'humor.

Calders opera entre allò que percebem com a normal, convencional i les maneres de trencar les convencions, ja que les convencions són arbitràries, és a dir, les coses són com són per una convenció. Cadascú interpreta la realitat a partir d'uns codis, per això el drama de l'home contemporani és que ja no té un sol codi, sinó que tenim codis

contradictoris, insuficients, no hi ha un codi de seguretat, vivim desesperats. Sensació del protagonista de no saber qui és, de no saber quin és el seu lloc.

Segons J. Melcion (1986: 72):

Si la literatura fantàstica ha establert els seus propis codis, la narrativa de Calders es distingeix precisament per la manipulació d'aquests codis. La literatura fantàstica es basa en l'especulació sobre els límits de la versemblança, mentre que la literatura de Pere Calders es caracteritza per la transgressió constant i intencionada d'aquests límits.

Pel que fa a la ironia, Calders, coherent amb premissa de la ironia com a estil, és conscient que en construir una història -tant si és descaradament fictícia com si parteix de fets reals- no fa sinó representar la seva pròpia percepció de la realitat, que malgrat tot no deixa de ser una percepció parcial i fragmentària. La conseqüència de tot això és que l'escriptor se'n distància irònicament.

Dins de la producció de Calders trobem un bloc de relats on l'autor sotmet la realitat a un conjunt d'operacions amb la literatura per tal de transformar-la en una explicació superior, amb diversos sentits possibles, sempre partint de la realitat "el realisme màgic", (Cortés 2009: 321). En estudis anteriors de Melcion (1978 i 1986) es feien consideracions al voltant de l'aplicació del realisme màgic en alguns relats de Calders, encara que remarcant les diferències que presenta Calders respecte els escriptors llatinoamericans.

El recull *Cròniques de la veritat oculta* va suposar un pont que unia la innovació narrativa de la preguerra amb els valors literaris que anirien imposant-se a partir dels setanta, coincidint amb l'expansió peninsular del model hispanoamericà (Piquer, 2011:166). A més, Calders seguia uns plantejaments narratius molt pròxims als de Bontempelli o als de Pirandello, Calders vol sorprendre el lector i ho fa narrat fets inversemblants i inesperats. En el cas de Calders som davant d'allò que alguns han qualificat de neofantàstic (Alazraki, 2001).

4.4. Mercè Rodoreda

Pel que fa a Mercè Rodoreda hem decidit incloure-la dins d'aquest treball perquè també té diverses metamorfosis, la qual cosa ens ha fet pensar que es podria relacionar amb la de Kafka, a més, hem elegit comentar "La Salamandra" (publicada en *Tots els*

contes) perquè aquesta metamorfosi és la més kafkiana de Rodoreda. Aquesta autora, a l'igual que Calders, va haver d'immigrar després de la Guerra Espanyola.

Tal i com Rodoreda va evolucionant es pot veure amb ella un canvi molt radical: la metamorfosi d'alguns dels seus personatges. En el pròleg de *Mirall trencat* l'autora, ajuntant-se amb referents com Ovidi i Kafka, defensa el recurs de la metamorfosi “ com sortida, com un alliberament dels meus personatges”. I afegia que, si bé mai havia presenciada la metamorfosi de la part corporal d'una persona, en canvi sí que havia presenciada la de l'ànima (*Mirall trencat*. Club Editor. Barcelona, 1974:41). Molts dels personatges de Rodoreda sofreixen aquesta metamorfosi interna, com ara la protagonista de *La plaça del Diamant*, la Colometa inicial transformada en la Natàlia posterior. Però en el conte que analitzarem hi ha una transformació física: la protagonista del conte es converteix en una salamandra.

Aquest conte sembla estret de les entranyes de l'autora, ja que Rodoreda va viure un triangle amorós. S'havia casat amb el seu oncle i té diferents amants fins que coneix a Armand Obiols, el qual estava casat amb una germana d'un dels seus amants. En el conte també hi ha un triangle amorós.

En aquest conte hi ha una metamorfosi (xiqueta es converteix en salamandra) igual que en Kafka. Així que no ens hem de plantejar si ens creiem o no aquesta transformació sinó que hem de pensar en el valor simbòlic que li permet parlar de l'interior del personatge. El que fa Rodoreda és ampliar el concepte de realitat.

4.5. Quim Monzó

Quim Monzó és el darrer autor que analitzarem, ja que és l'escriptor de contes i novel·les curtes més important de l'actualitat i, junt amb Calders, de tota la història de la literatura catalana. Quim Monzó ha marcat a tota una generació d'escriptor en llengua catalana.

Segons Manel Ollé² a l'article “Mundos monzónicos”, publicat a *El Periódico*:

Los cuentos de Monzó son máquinas de segregar interés y lucidez alimentadas por un vitalisme inicial que bien pronto se convierte en angustia e incertidumbre. Sus relatos nos permiten asistir al combate singular entre la constante centrifugación de una imaginación desbordante y la concentración de todos los esfuerzos en una única dirección que conduce

²Manel Ollé, "Mundos monzónicos", *El Periódico* (09/02/2001)

al punto final: cuando el cuento se clava en el centro de la diana y se transforma en sensación indefinible y en persistencia en la memoria de unas formas simétricas y reveladoras. La evolución en el arte narrativo de Monzó durante estos últimos veinte años se cifra en la capacidad de haber sabido lograr progresivamente que, tras la lectura de uno de sus cuentos, le quede al lector ese regusto indefinible que tienen el sentido y la fuerza del desafío de los grandes enigmas y abismos vitales por donde todos nos despeñamos día sí día no.

Vicent Alonso³ afirma a la revista *Caràcters* en l'article "Els vuitanta-sis de Monzó" que Monzó:

És el resultat d'un treball que vol essencialitzar formes i temes i, ahora, arribar sense dificultats als lectors. Un escriptor que, a més, ha tingut la gosadia de construir la columna vertebral de la seua proposta creativa a partir d'un gènere encara infravalorat en la literatura contemporània. I això malgrat exemples, que ell mateix ha recordat sovint, com Borges, Cortázar i Calders. No entenc per què hi ha encara qui dubta que parlar de narrativa breu contemporània és necessàriament parlar de Quim Monzó.

Seguint Carbó i Simbor (2005) considerem que influencien en Monzó diversos autors. Des de Freud i la psicoanàlisi passant per l'Existencialisme i el Marxisme, fins a l'interés per les avantguardes, el neofantàstic i el *dirty realism* norteamericà. I des de Kafka, el pare de la literatura de l'absurd i del neofantàstic del segle XX, passant pels sud-americans Cortázar, Cabrera Infante, Borges, Bioy Casares... entre d'altres. I dins de la tradició pròpia catalana, Trabal i Calders. Hem de destacar que una de les característiques de Monzó és diseccionar les formes de vida actuals i els estereotips del pensament dominant, per exemple en l'obra de "Gregor" veiem com trenca els esquemes que teníem sobre l'escarabat de la *Metamorfosi* de Kafka. En el present treball analitzarem aquest conte, "Gregor", que fou publicat per primera vegada en 1996 en el recull de contes Guadalajara.

4.6. Josep Lozano

Ara bé, per donar-li una pinzellada valenciana al treball no ens podem oblidar de Josep Lozano. Gran autor de les lletres catalanes. L'autor va tenir una primera formació per terres valencianes. L'any 1974 es trasllada a París, on es llicencia en Lletres Modernes, i és a París on pren un contacte directe amb la literatura i on podrà conèixer en primer pla els autors francesos, dels quals farà posteriorment unes excel·lents traduccions al català.

³Vicent Alonso, "Els vuitanta-sis de Monzó", *Caràcters*, n. 8 (juny 1999)

L'any 1976 torna definitivament al nostre país i es troba amb el País Valencià de la transició. El seu compromís polític el va dur a militar al PSPV, però desenganyat per la política d'aquesta formació l'abandonà.

De ben jove li van començar les seues inquietuds literàries, del contacte amb el seu el veí, el pintor Josep Espert, i de l'administrador de correus d'Alginet, que l'empentà a usar la llengua pròpia. D'aquest autor s'ha dit que és un escriptor normal en un país que no ho és.

De 1983 és el relat de "Laodamia", amb què guanyà el Premi Xúquer de narrativa i que fou publicat juntament amb altres relats en el recull *Laodamia i altres contes*, el 1987. Amb aquest llibre Lozano inicia la seua etapa de la literatura fantàstica o la narrativa de fabulació, experiència literària que culminarà amb l'aparició de la novel·la *Ofidi*.

En aquestes obres trobem una concepció diferent de la realitat, amb fenòmens estranys i percepcions fantàstiques. Tal i com diu Carme Gregori a la introducció de *Després de les tenebres i altres narracions* "una realitat de mesures més àmplies i d'abast més profund, que inclou dimensions del somni i de la imaginació". Aquest tipus de literatura, que Jaime Alazraki⁴ va denominar com neofantàstica, que vol donar una visió més ajustada i exacta a l'experiència humana. Clars exemples d'aquest tipus de literatura són alguns autors que hem tractat en el present treball com ara Kafka, Cortázar i Pere Calders. D'acord amb C. Gregori aquests autors "no es poden entendre des dels mateixos esquemes interpretatius que demanava la literatura fantàstica clàssica del segle XIX o que encara serveixen en l'època actual".

4. Recepció: com es desvetlla al lector que hi ha un personatge que s'ha transformat.

4.1. Gregor Samsa

En la novel·la de *La metamorfosi* de Kafka en la primera frase el narrador en tercera persona ja desvela que hi ha un personatge que ha sofert una metamorfosi. "Un matí Gregor Samsa es va llevar convertit en un insecte gegantí".

⁴Jaime Alazraki: *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid, 1983.

Pel que fa a l'estructura és equilibrada i lògica. Està dividida en tres parts, igual que una tragèdia grega, cadascuna conté un clímax final. La primera part hi ha la transformació en insecte gegantí i acaba en la ferida al cos de Gregor, la qual cosa provocarà una primera humiliació. En la segona part trobem una progressiva assumptió de la natura animal per part del protagonista, aquesta part acaba amb la lesió traumàtica que li provoca la poma llançada pel pare, la gravetat de la ferida augmenta la humiliació. En la tercera part es focalitza el cansament econòmic i emotiu de la família i acaba amb la mort per inanició de Gregor. L'estructura de l'obra la podem comparar a una Catarsi Tràgica: transformació, assumptió, mort (del "monstre").

Amb la lectura dels primers paràgrafs trobem la veu o les veus que ens conduiran durant tot el relat. Kafka elegeix un narrador en tercera persona que s'allunya singularment de l'omnisciència tradicional, és a dir, d'aquell ull que tot ho veu, que tot ho sap. El narrador de *La metamorfosi*, malgrat que participa d'una condició semblant, freda i gairebé pericial, d'objectivitat, filtra en aquesta veu el punt de vista polaritzant del pensament i de la paraula de Gregor Samsa. No ho sap tot completament, aquest intermediari: l'horitzó narratiu queda regulat per la perspectiva de les coses que pot percebre, comprendre i controlar Gregor Samsa, de manera que narrador i protagonista participen d'una mateixa estranyesa davant del fet trasbalsador i inexplicable de la transformació.

Va sentir una lleugera punxada a la panxa; i movent l'esquena es va acostar al capçal del llit per poder aixecar millor el cap; va localitzar l'indret que li feia picor —era ple de nítids puntets petits i blancs que no va saber explicar-se—, i volia gratar-se'l amb una cama, però la va enretirar de seguida perquè aquell contacte va produir-li esgarrifances (pàg. 22).

De seguida es fa palès que el narrador reproduïx els pensaments de Gregor Samsa en estil directe, vehiculant-los amb expressions que hi són habituals («va pensar», «es va dir», etc.). D'aquesta manera dóna entrada a les fluctuacions de la consciència del protagonista, a la presència freqüent i alterna, per tant, d'un «jo».

Ara bé, el procediment bàsic que Kafka fa servir per conduir nos cap a la representació de l'experiència interioritzada del personatge (emocions i records, reflexions i fantasies) és el que denominem estil indirecte lliure. Segons Gerard Genette (1987) l'estil indirecte lliure és una variant de l'estil indirecte en la que dins del discurs del narrador i sense anunciar-se l'intervenció d'un personatge per un verb com parlar o dir s'expressa

el seu contingut amb l'estil i vocabulari propi del personatge (i no del narrador). Una variant d'aquesta categoria és el monòleg narrat on un narrador omniscient expressa els pensaments del personatge.

Gregor en va tenir prou amb la primera paraula de salutació del visitant per saber qui era: l'encarregat en persona. Per què havia d'estar condemnat a treballar en una empresa en la qual la més petita negligència despertava immediatament el recel més gran del món? És que tots i cada un dels treballadors havien de ser per força uns dròpols? No podia haver-hi entre ells ni un sol home lleial i fidel que, encara que hagués malversat al matí un parell d'hores de feina, es turmentés amb uns remordiments de consciència tals que, precisament per això, li resultés impossible llevar-se? (pàg. 27-28)

4.1.1. Relació del personatge que transmuta amb la resta de personatges

En aquest punt ens centrarem com la resta de personatges ignoren, accepten o reaccionen en contra del personatge que transmuta.

El pare és un personatge simple i caricaturitzat. El seu uniforme d'ordenança com a símbol d'autoritat adquireix un caràcter ridiculitzador. Aquest personatge simbolitza l'autoritat i Gregor no s'atreveix a rebel·lar-se. Però, finalment, haurà de rebel·lar-se ja que la figura paterna esdevé una representació d'una divinitat tirànica; així es destrueix progressivament la imatge clàssica i harmònica de la família.

Fins ara era Gregor qui, amb el seu sacrifici i la seua renúncia, alimentava i cuidava la família i pagava el deute del pare amb el seu cap. El jove considera tot açò com el seu deure moral, i tots els membres de la família s'han acostumat a això i no mostren cap gratitud envers ell. Sembla clar que la mare, per partir d'asma, i la germana, per la seua joventut, no treballen. El pare, per contra, gaudeix de vacances des de feia cinc anys i no existeixen motius perquè no siga ell, en lloc de Gregor, qui pague el seu propi deute. El senyor Samsa permet que siga el fill qui es faça càrreg de la situació ... Tota la injustícia i l'egoïsme dels altres els carrega Gregor sobre sí mateix. El seu complex d'inferioritat arriba fins i tot a la negació de si mateix i a la subordinació patològica al poder del pare".

Kafka, *La metamorfosi i altres contes*. Barcelona, Vicens Vives.

En canvi, la mare és bondadosa, però desvalguda i espantada. No fa front a la situació.

No evoluciona de cap manera al llarg de la narració. Desenvolupa el paper d'intermediària entre pare i fill, a més, del de persona que sofreix. Roman passiva, sotmetent-se al pare. Estima el seu fill, però, a causa de la dependència del marit, no el

protegeix ni li mostra afecte; sols en un moment climàtic li suplicarà "que li perdonarà la vida a Gregor".

La relació amb la germana Grete és ben diferent. Personatge complex que evoluciona. Així, podem observar un paral·lelisme entre la metamorfosi de Gregor i la transformació moral d'ella. Passa de l'afecte (es preocupa per dur-li menjar), a la compassió (li col·loca la cadira al costat de la finestra), a la repugnància (no pot reprimir el fàstic que li produeix el seu estat: li repel·leix la olor de l'habitació, etc.), per arribar al ressentiment (per malviure amb una bestiola, decideix desfer-se'n).

Una relació uneix Gregor amb Grete, del mateix mode que intensa i especial era la relació de Franz amb la seua germana Ottla. Ottla feia amb freqüència el paper de mitjancera entre Franz i la resta de la família, s'interessa pels seus treballs literaris i sent, com el germà, la necessitat d'independitzar-se del pare. Franz la secunda en els seus desitjos d'estudiar en una escola d'agronomia i, fins i tot, li ofereix el seu suport financer, igual que Gregor desitja pagar les classes de música de la seua germana. Ottla, com Grete, treballa tot el dia en la botiga dels seus pares i a la nit estudia idiomes. Però (...) el canvi sobtat de Grete respecte de Gregor té un paral·lel autobiogràfic. Precisament, en octubre de 1912, el pare retrau a Franz que no s'ocupe d'una fàbrica de la família on ell ha invertit part dels seus diners. El desig del pare era que el fill dedicara les seues vesprades lliures a aquesta fàbrica, i en aqueixa discussió Ottla pren, per primera vegada, el partit del pare i es posa en contra del germà. A més, no sols se li retreu aquest descuit, sinó també el seu mode de vida en general. En més d'una ocasió l'escriptor pensa en el suïcidi com a única eixida davant l'oposició de tota la seua família en bloc."

Kafka F., La metamorfosi i altres contes. Barcelona, Vicens Vives.

5.2.) Raspall

"Raspall" de Pere Calders és un conte escrit per a nens. El fet que un objecte (un raspall) esdevingue un ésser viu (un gos) fruit de la

...una cosa és que hom jugui a convertir un raspall en un gos i una altra cosa ben diferent és que la transformació es produeixi de bo de veres.

imaginació i les emocions del protagonista ens hauria de sobresaltar si no signem des del principi un pacte tàcit amb el narrador en el qual ampliem el concepte de realitat.

En aquest conte hi ha diversos elements a destacar: la naturalesa de la irracionalitat és fruit del desig del protagonista, ja que el nen Sala és la personificació de l'univers infantil i de la imaginació ingènua. En canvi, el món dels adults (racional) s'oposa al món de la infantesa (el món alternatiu de les emocions i la fantasia).

Calders fa una crítica del modus vivendi dels adults que es pot observar quan el narrador descriu els pensaments del nen: “el nen es va sentir ofès i va pensar una vegada més en l’aire de suficiència que tenen la gent gran i la seva manera de viure”. Açò ens pot recordar al *Petit Princep* i la impossibilitat de les persones grans d’entendre que el que ha dibuixat el nen és una serp boa que s’ha menjat un elefant.

Vaig ensenyar la meva obra mestra a les persones grans i els vaig preguntar si el dibuix els feia por. Em van respondre :“¿Per què hauria de fer por un barret ?”El meu dibuix no representava un barret. Representava una boa que digeria un elefant. Aleshores vaig dibuixar l’interior de la boa, perquè les persones grans ho poguessin entendre. Sempre necessiten explicacions.

El narrador és omniscient i es troba en 3^a persona del singular, no participa en la història, és a dir, segons la terminologia de Genette és extradiegètic, i és qui introdueix el discurs directe. El conte comença amb un marc de normalitat, en què se’ns presenta als membres d’una família benestant que no poden continuar tenint cap gos a casa perquè s’ha menjat un barret. En principi tot sembla aparentment normal, no hi ha cap fet estrany.

El dia que el Turc- un cadell de gos- es ca menjar el barret del senyor Sala, la senyora Sala va decidir que allò ja ultrapassava tota mesura canina, que només una paciència de sant podia haver tolerat que les coses arribessin fins allí. Per tant, reunida que fou la família i demanant el parer de cadascú, hom acordà que la noia casada del jardiner es faria càrrec del Turc i el tindria a casa seva.

Així, quan el nen perd al gos intenta substituir-lo per un canari, però no és el mateix. Intenta omplir el buit que li ha deixat el gos per una pilota de roba, per un manyoc de cordill, etc. Aleshores s’adona que el que ha de fer és una substitució: el raspall substituiria el gos. *Aclucant el ulls, va passar-li la mà plana per damunt del pèl, i és ben de debò que va fer-li l’efecte que acariciava el llom d’un gos.* És a partir d’aquest moment que el lector accepta la substitució del gos pel raspall. Però la metamorfosi va més enllà, ja que el nostre protagonista li dóna vida real.



I mireu si passen coses extraordinàries a vegades, que molt abans d’adormir-se el nen va adonar-se que el raspall irradiava calor de vida, que es premia contra el seu cos certant una carícia. Això, naturalment, li va semblar molt seriós, perquè una cosa és que hom jugui a

convertir un raspall en un gos i una altra cosa ben diferent és que la transformació es produeixi de bo de veres.

El fet que el narrador conte la història des de fora, com si fos un ull que tot ho veu dóna versemblança a la història. No és tan sols la imaginació del nen el que ha fet que el raspall tinga vida, sinó que el narrador ens ho confirma i més avant també la família, com veurem tot seguit.

4.2.1. Relació del personatge que transmuta amb la resta de personatges

Malgrat que la família al principi no creu el nen. Després que gràcies a Raspall capturen el lladre, tothom accepta el nou gos. La metamorfosi es confirma per part de tota la família.

-Mireu, mare- va dir. He trobat un raspall que en realitat és un gos. Es belluga, coneix la meua veu i porta puces. (...)

Poc després, la mare afirmava amb llàgrimes als ulls que mai més no dubtaria de la paraula del seu fill, i el pare passant la mà pel llom de raspall deia:

-Li farem una caseta al jardí, amb tot el confort de les darreres descobertes. Damunt la porta hi farem pintar unes lletres que diguin:

“No és segur que no sigui, però mereixeria ésser-ho”

Així, en aquest conte podem observar com la metamorfosi és acceptada primer pel nen. En canvi, els pares ignoren o no accepten la metamorfosi del raspall en gos fins que, finalment, un fet (el robatori) confirma la metamorfosi per part de tota la família.

4.3. La Salamandra

Segons Montserrat Casals (1991) en la biografia que fa de Rodoreda ens conta que el conte estava escrit en 1961, coincidint en el període de major rendiment literari de l'autora, malgrat que es publicarà més tard.

En *La Salamandra* (annex) el narrador és narrador protagonista. La història se'ns conta a través d'un monòleg interior. És la xiqueta qui parla al text en primera persona, ja que diverses vegades es repeteix el pronom personal de primera persona. Rodoreda fa una condensació d'elements i una transposició simbòlica constant. Així, el relat en primera persona, l'estil afectiu i amb una dicció directa després sobre el receptor un efecte d'immediatesa.

Es descriu tot el que la xiqueta veu i tot el que li està passant, és per això que hi ha focalització interna fixa. També hi ha ús abundant del polisíndeton, la repetició de la conjunció “i” ens demostra que el que se’ns descriu són els pensaments de la protagonista, sense massa ordre i en principi en un relat poc acurat que utilitza la “i” com a quasi únic connector. Aquest tipus de narrar, com si fos una pel·lícula dóna agilitat.

La trama del conte presenta un triangle amorós, un amor impossible perquè l’home del qual està enamorada la protagonista està casat. “Podem comparar aquest triangle amorós amb la relació que vivia l’autora amb Armand Obiols, també casat. Però, de tota manera hem de diferenciar la ficció de la realitat.

Així, tenim un narrador intradiegètic que conta els fets en primera persona. Ara bé, no serà aquest narrador qui ens diga que hi ha una transformació, ja que Rodoreda fa aquesta transformació amb una credibilitat narrativa extraordinària. Tria un testimoni exterior que diu: “és una salamandra”. I a partir d’ací ja actua com una salamandra. A continuació la narradora-protagonista ens narra la metamorfosi. Però per fer-ho més versemblant s’ajuda d’un personatge exterior, una veu externa apareix en estil directe i confirma els fets: és una salamandra.

El baix de la faldilla se m’havia tornat negre, sentia el foc als ronyons i, de tant en tant, una flama em mossegava el genoll. Em va semblar que les cordes que em lligaven ja estaven cremades. I aleshores va passar una cosa que em va fer estrènyer les dents: els braços i les cames se m’anaven escurçant com les banyes d’un cargol que una vegada havia tocat amb el dit, i a sota del cap, allà on el coll s’ajunta amb les espatlles, sentia que una cosa s’estirava i em burxava. I el foc xisclava i la resina bullia... Vaig veure que alguns dels que em miraven alçaven els braços i que altres corrien i topaven amb els que encara estaven aturats, i tot un costat de la foguera es va enfonsar amb una gran esquitxada d’espurnes, i quan el foc va tornar a cremar la llenya ajaguda, em va semblar que algú deia: és una salamandra. I em vaig posar a caminar per damunt de les brases, molt a poc a poc, perquè la cua em pesava.

En la darrera frase del paràgraf anterior observem que la protagonista reafirma el que ha dit la veu exterior, ja que és una salamandra i pot caminar per les brases perquè les salamandres són animals que aguanten la calor molt bé.

Enric Balaguer (1998) apunta que el conte sembla una recreació del mite de Narcís: la protagonista comença emmirallant-se en l'aigua de l'estany i acabarà en el fons de l'aigua, com passa en el mite.

I mentre veia totes aquestes coses les anguiles jugaven amb aquell tros de mi i el deixaven i el tornaven a agafar, i la maneta anava d'una anguila a l'altra, giravoltant com una fulla petita, amb tots els dits separats. I jo era a totes dues bandes: entre el llot, amb les anguiles, i una mica en aquell món de no sé on...

4.3.1. Com accepta la protagonista que és una salamandra

La protagonista observa, amb perplexitat, la seua nova naturalesa. Una naturalesa que no acaba d'assumir "resava fort perquè no sabia si encara era persona o si només era una bestiola". Així, hi ha una pèrdua de la condició humana però la protagonista igual sent i igual hi té consciència de les coses. "Quan em vaig despertar vaig caçar un mosquit molt petit i després vaig buscar cucs perentre l'herba." En aquesta frase observem com la protagonista comença a acceptar la seua nova condició animal.

La protagonista està baix del llit del seu estimat fins que la descobreixen i volen matar-la de nou, podem veure que en aquest conte no hi ha una acceptació de la metamorfosi per part dels personatges que no la sofreixen, ja que tots volen la mort de la salamandra.

Però un matí ell va fer neteja. Vaig veure les mitges blanques i l'escombra escabellada i, quan menys m'ho pensava, un tros de trena rossa va penjar fins a terra i l'escombra es va ficar a sota del llit. Vaig haver de fugir perquè semblava que l'escombra em busqués, i tot d'una vaig sentir un xiscle i vaig veure els peus d'ella que corrien cap a la porta. Va tornar amb una teia encesa i va entaforar mig cos a sota del llit i em volia cremar el ulls. I, jo, tan feixuga no sabia per on fugir, i anava engegada i topava pertot arreu: amb els peus del llit, amb les parets, amb les potes de les cadires... Fins que, no sé com, em vaig trobar a fora i vaig anar cap al toll d'aigua de sota l'abeurador dels cavalls i l'aigua em va cobrir, però dos nois em van veure i van anar a buscar canyes i em van començar a burxar. Me'ls vaig girar de cara, amb tot el cap fora de l'aigua, i els vaig mirar de fit a fit, i aleshores vam llençar les canyes i van fugir, però van tornar de seguida amb sis o set de més grans i em tiraven pedres i grapats de pols. Una pedra em va tocar una maneta i me la va trencar, i per entre pedres mal tirades i amb molt d'esglai vaig poder fugir i em vaig ficar a dintre de l'estable. I ella va venir a trobar-m'hi amb l'escombra.

Fins i tot, en les darreres línies del conte veiem com les anguiles es mengen la seua maneta. És a dir, ni la resta d'animals l'accepten, és per això que l'única sortida serà la mort.

Per entre l'aigua ratllada de lluna vaig veure venir les tres anguiles. Les veia una mica esborrades; es cargolaven les unes amb les altres, es lligaven pel mig i es tornaven a deslligar i feien nusos que s'escorrien, fins que la més petita se'm va acostar i em va mossegar la maneta trencada. Del puny sortia una mica de suc, que allà dintre de l'aigua semblava una mica de fum, i l'anguila no deixava anar la maneta i estirava a poc a poc i, mentre estirava, m'anava mirant. (...) Fins que les anguiles es van cansar l'ombra va xuclar la maneta...una ombra morta, que estenia a poc a poc la pols de l'aigua, dies i dies i dies, en aquell racó de llot, entre arrels d'herba i de salze que tenien set i bevien allà des de sempre.

4.4. Gregor

En el conte "Gregor" de Quim Monzó des de l'inici del conte se'ns afirma la transformació de l'escarabat amb el noi. "Quan, un matí, l'escarabat va sortir de l'estat nimfal va trobar-se transformat en un noi fati".

Tenim un narrador que ens conta la història en tercera persona. El narrador ens presenta al personatge transformat a través d'una descripció dels seus canvis físics.

El nombre d'extremitats s'havia reduït de manera dràstica i les poques que sentia (quatre, en comptaria més tard) eren dolorosament carnosos, i tan gruixudes i pesades que bellugar-les li resultava impossible.

A continuació el narrador protagonista ens descriu com se sent el protagonista amb el context que l'envolta, hem de tenir en compte que acaba d'augmentar considerablement de grandària, la qual cosa li farà veure la realitat des d'una altra perspectiva ben diferent.

Ara l'habitació li semblava petitíssima, i menys intensa l'olor de florit que hi trobava abans. (...) Que petites li semblaven ara totes aquelles coses que, abans, gairebé no podia abastar en la totalitat. Va moure el cap. Va intentar girar-se a la dreta, però aquell cos gegantí pesava massa i no se'n sortia. Ho va intentar un segon cop; i un altre. A la fi va haver de reposar, esgotat.

Un altre fet important és el fet que el protagonista es dóna compte que ara pensa. La qual cosa fa que s'interroge si abans també ho feia.

De cop es va adonar que pensava, i aquella evidència va fer que s'interrogués si abans també pensava. Ell hauria dit que sí, però comparat amb aquell seu pensament d'ara, l'anterior era molt feble.

4.4.1. Relació del personatge que transmuta amb la resta de personatges

Com sabem, aquesta metamorfosi de Monzó es crea a propòsit de la metamorfosi de Kafka. Per tant, no és d'estranyar que també aparega un element molt important que ja apareixia en la transformació de Gregor Samsa en escarabat: la família. En aquest relat de Monzó, també trobem a la família de l'escarabat, ara ja llunyana a la qual no es pot apropar i que finalment matarà, simbolitzant la mort del pare. Com en Edipo Rei, hem de matar el pare per ser finalment lliures. És a dir, quan el nostre protagonista accepta la seua nova forma matarà el pare, per ser finalment lliure del passat, malgrat que a l'inici de la història ens mostra llàstima per ells.

Va girar el cap a l'esquerra i els va veure, a una distància inconcreta, immobils, observant-lo astorats i amb por. Li sabia greu que sentissin por; si hagués pogut els hauria demanat disculpes per aquell trasbals pel qual els feia passar. (...)

En aquest fragment se'ns mostra la por que té el protagonista que la seua família no accepte la seua nova forma.

Va sentir pena per ells, va dipositar la galta esquerra a terra i va quedar immòbil. Els familiars se li van acostar a mil·límetres dels ulls. En veia les antenes movent-se, les mandíbules tancades en un rictus de desconcert. Va tenir por de perdre'ls. ¿I si el rebutjaven? Com si hagués sentit que pensava, amb les antenes sa mare li va acariciar les pestanyes. (...)

El paràgraf final ens mostra que el nen ha acceptat totalment la seua nova forma i renega del seu antic aspecte, és per això que mata a la seua antiga família, en aquest moment la transformació ja és total, no hi ha volta enrere.

Abans que el renyessin, va anar al quarto dels mals endreços i, mentre despenjava el pal de fregar, va veure, arrambats a la paret, tres escarabats que, després d'un instant d'immobilitat, van intentar fugir. Amb un cert fàstic hi va posar el peu dret al damunt i va fer pressió fins que va notar cam s'aixafaven.

4.5. Josep Lozano

4.5.1.P. Machaon L.

Vicent Simbor⁵ ha assenyalat l'existència de tres grans línies narratives en la literatura de Josep Lozano, unificades per la riquesa expressiva: la narrativa històrica, la figuració de la realitat local i la figuració del somni. En aquesta darrera línia es troba el conte que comentarem.

La transcendència simbòlica del fenomen sobrenatural queda patent a *P. Machaon L.* ja que trobem una metamorfosi primer física del personatge.

En una sola setmana vaig perdre la meitat del meu pes; no podia dormir a les nits i, en passar deu dies, comencí a tenir problemes per a construir frases. Sofria trastorns atàxics i m'angoixaven les coses més fútils.

(...)

Tot açò ve a tomb perquè, en aquests dies, me n'ha començat a créixer per tot el cos, encara que ho fa d'una manera molt capriciosa: atés que me n'ix, sobretot, formant anells que m'abracen la caixa toràctica.

I a continuació, també mental o psicològica:

Ja no sé què fer. Constantment sóc fora de mi, i difícilment puc controlar els meus pensaments i les meues accions.

Avui m'he sorprès tot, sota la taula del menjador, recargolat. I mossegant amb fruïció una de les seues potes.

Així observem que en aquest conte hi ha un narrador-protagonista omniscient, que ens explica la seua pròpia transformació a través de la narració, sense cap personatge exterior que ens faja creure des d'una altra perspectiva el que el narrador ens està contant. Però narrat amb una excel·lència tan notòria que el lector accepta en tot moment en pacte de la metamorfosi.

Tot seguit, amb la veu del narrador-protagonista queda palesa la metamorfosi, ja que es compara amb el protagonista de l'obra de Kafka, Gregor Samsa.

⁵Vicent Simbor, "Introducció", dins Josep Lozano: *El Mut de la Campana*, "Biblioteca Josep Lozano", Edicions Bromera, Alzira, 2003, p.5-22.

Que potser el meu cas serà un fenòmen d'estigmatització, o de metamorfosi, referent a la morfologia dels insectes, com li passava a Gregor Samsa?

Segons el DIEC⁶ els cucs són: “larva d’una papallona que fila una gran quantitat de seda, amb què construeix un capoll abans de passar a l’estat de crisàlide”, és a dir, les papallones són animals que han sofert una transformació, un canvi, una mutació. Així, no és casualitat que el protagonista comence a llegir la novel·la *d’El nom de la rosa* d’Umberto Eco i recorde una frase: “Els teus ulls són com dues papallones”.

És tan gran el canvi físic i psicològic experimentat que el mateix narrador protagonista es mira a l’espill i no es reconeix, té el cos “trasmudat”.

Aquest matí m’he mirat a l’espill de la cambra de bany: i hi estava desconegut. El meu amagritament és tan preocupant com el meu estat mental. Tenia el rostre trasmudat, groc com un taboll, les temples buides i els ulls vidriosos. Dificilment he pogut descloure els llavis. Fins que la boca m’ha sortit una veu que em preguntava si aquella imatge, la imatge reflectida, era jo o ja era ell: l’insecte, la cosa.

(...)

Sóc fill de la terra humiliada. Fruit d’un temps inclement. Una simple bestiola transvestida d’home.

Seguint Carme Gregori (2013) a la Introducció de *Després de les tenebres i altres contes*:

El tractament de la metamorfosi hi exhibeix els referents literaris dels quals es reconeix deutor com una pista explícita per a la construcció del significat: Kafka i Borges, juntament amb l’epígraf de Rimbaud utilitzat com a citació inicial, esdevingut un estendard de la formulació literària de l’alteritat.

La transformació física adopta el cicle natural de la papallona per a plantejar-hi, en un segon terme, una indagació sobre la identitat del subjecte que opera bàsicament en el terreny literari. Per començar, el personatge busca el sentit de l’experiència a través de la interrogació dels sentits possibles de la paraula somiada; és el llenguatge, doncs, el que enceta la metamorfosi. I la literatura, com un espill, és l’espai on es reflecteix i alhora es construeix la imatge del jo escindit que mira de trobar la seua identitat.

⁶<http://dlc.iec.cat/results.asp>

4.5.2. Ofidi

Què és real i què és ficció? On hi ha el límit entre la realitat i la fantasia? On estan els límits de les relacions entre els humans i els animals? Ofidi es troba dins del grup que hem anomenat narrativa fantàstica o onírica, relacionada directament amb el corrent del realisme màgic. Tal com diu Jeremies Barberà (2009) a la introducció del llibre:

S'ha dit que el realisme màgic transforma els fets normals i quotidians en alguna cosa mítica o fantàstica, que es val de recursos onírics, molts dels quals prenen com a base les creences del món indígena americà i els seus elements bàsics: la natura, el mite i la màgia, i que difumina els límits entre el que és real i el que no ho és.

Així, l'obra està enllaçada amb la d'alguns autors europeus com ara Kafka, i, encara més amb els autors sud-americans, especialment amb aquells relacionats amb el "realisme màgic". És dins d'aquest corrent literari on trobem una gran quantitat de símbols entre aquells personatges presentats com a poderosos i que s'arrisquen fins al límit, i aquells subjugats al destí que estan predestinats.

També cal remarcar la doble lectura que presenta l'obra: la diu explícitament i la que hem d'interpretar a partir d'allò que es diu.

He de reconèixer que odiava aquell ofidi. (...) M'encenia d'indignació que un ésser tan petit, i amb la seua ridícula aparença, pogués ser estimat per ella, a qui volia exclusivament per a mi sol (...).

Simbor (2007, 9) afirma:

la novel·la Ofidi, mostra un altre vessant creatiu de l'autor, el del fabulador del somni, de la fantasia. Lozano hi força els límits entre la realitat i irrealitat i situa les històries en un univers fronterer entre l'estrany i el meravellós, l'habitual de la literatura fantàstica i molt pròxim del que els estudiosos de la literatura sud-americana han anomenat realisme màgic.

En l'obra, la realitat i la fantasia s'entrellacen. La realitat està unida al jo narratiu i la seua família i la fantasia al món dels ofidis i la seua relació de la família amb ells. Fins arribar a l'extrem de la mutació en aquests.

Segons Serra (2009, 35) la novel·la “està basada en la llegenda de la serp que mama subreptíciament d’una dona que alleta un infant”, aquesta llegenda Lozano l’escoltava al forn dels avis a Alginet.⁷

El protagonista d’aquesta obra és el jo narratiu que explica els fets de la seua vida. El protagonista ens conta en primera persona els des de la vida dels seus antecedents fins a la seua vida actual ja sol. Josep Lozano acostuma a utilitzar la primera persona en les seues obres com ara en *Ofidi*, en la novel·la històrica *El Mut de la Campana*, o en “Sitting Bull” i “P.Machaon L.” dins de *Laodamia i altres contes*.

En *Ofidi* trobem un personatge sensible, educat entre dones- sa mare, Severina; la seua àvia, Leonora- i que, per tant, les estima. Però, sobretot, sent un amor incondicional per sa mare, la qual cosa li provoca una gran gelosia cap al seu propi pare, i també, cap als ofidis, ja que sa mare els estimava molt.

Així, és al final de l’obra quan el narrador protagonista ens desvetlla la seua metamorfosi. Després de saber el contingut de les notes de son pare hi apareix la idea de l’animalitat del protagonista. Des d’un inici s’ha esmentat la doble ànima que pot tenir un ésser humà, en què una d’elles pot ser animal, el protagonista afirma després de tindre relacions amb sa mare “Després experimentava la meravellosa sensació de sentir els peus lleugers com l’isard, i el cos àgil, com el d’un poltre” (1991, 99); o una vegada arribats al final de l’obra dubta al voltant d’açò: “De vegades em pregunte sobre la meua condició zoològica” (1991, 137).

Açò ho hem de relacionar amb la idea que expressa el pare en les seues notes sobre si el seu fill és realment seu o fruit d’una relació de la seua dona amb una serp. Així, el protagonista conta fets que fan assemblar-se a un ofidi: com ara despertar-se i descobrir-se tot despullat mirant furiosament la seua imatge, el fet de veure que no és gens pelut, així com l’emissió d’un xiulit semblant a les serps. Tot i això, la prova final de la seua animalitat és la muda de la pell que experimenta, així, la transformació que intuïa des de petit es confirma. Per tant, el toc de realisme màgic en l’obra és fa evident en aquesta condició zoològica del protagonista.

⁷Josep Lozano li explica a Ballester l’origen d’*Ofidi*: “Este libro nació de un cuento que me contava mi abuela cuando yo era pequeño. Es, en realidad, una leyenda popular que trata oblicuamente el tema del incesto”.

He començat per estirar-me una minúscula pelleta del dit índex, després de la mà, del braç, i la resta ha eixit molt fàcil, talment un teixit inconsútil...

I de sobte, en acabar-ho de fer, el meu cos ha estat envaït per pulsacions de trasmudança, per un vertigen imprevisible. Una impressió, desconeguda per a mi...

Ja no sé que pensar.

Són aquestes sensacions l'inici de les que hom anomena, sibil·líticament, les delícies de l'animalitat? (1991, 143).

4.5.2.1. Relació del personatge que transmuta amb la resta de personatges

Tal i com afirma el mateix protagonista a l'inici de l'obra, els ofidis estan presents en el seu dia a dia de ben prompte, ja que als tres anys son pare va construir un terrari amb diferents tipus d'ofidis, i sa mare un aquari-safareig en què també hi havia serps de vidre. Però, la influència del ofidis també l'hereta de la seua àvia Leonora que feia oli serp com a remei de tots els mals.

Des de l'inici de l'obra podem observar la relació especial que el protagonista té amb sa mare: "La meua infantesa fou bastant feliç; però, com ens deu haver passat a tots d'infant, em va ser bastant difícil deixar la cambra dels meus pares i gitar-me sol en la meua habitació" (1991, 49).

Així, observem una oposició entre són pare i sa mare: la part positiva és representada per sa mare, que el cuida; per contra, la part negativa la representa son pare, el qual li retreu que sa mare ha de dormir amb ell. Ara bé, ell és criat i educat per dones, ja que son pare mor quan ell era petit. Tan gran és l'amor que sent per sa mare que fins i tot la desitja.

El primer encontre sensual entre el protagonista i la mare es dona una nit que ell caigué malalt, quan tenia 9 anys i el pare i la mare ja no dormien junts per les infidelitats del pare.

I quan ella ja dormia, o feia semblar dormir, jo, febril, i una mica travat per la vergonya, vaig esmunyir la mà dreta vers el seu engonal. Segons més tard, els meus dits esfloraven el seu sexe. El triangle del pubis tenia un tacte finíssim, turgent, meravellós: una toia de setí (1991, 57).

En aquest punt s'inicia el desig que el protagonista sentirà per sa mare. Així, quan el protagonista descobreix que son pare té relacions amb Dorothy Becker, decideix parlar

amb ella perquè deixen la relació i que així, sa mare deixi de patir. Però Patrick (el pare) mor de manera sobtada. Segurament, a causa d'un entramat fet per Ina o Leonora.

Però el protagonista patirà una transformació pel que fa a la relació amb son pare a causa d'unes notes d'aquest. Segons Soler & Trilla, aquesta mena de transformacions "Són les que indiquen un canvi de relacions entre els personatges, motivat, probablement, per una transformació lírica o bé per un esdeveniment o per un actant que incideix en l'activitat (o més) personatges" (1989, 42). El protagonista afirma: "En llegir-les, em feren pensar que potser havia jutjat injustament el meu pare: amb un excés de severitat. Perquè, al capdavall, si ell era una persona apocada, mal-leable, feble d'esperit, també ho sóc jo" (1991: 125).

Ara bé, quan el protagonista i sa mare estan a Santa Mònica, és quan els sentiments del protagonista cap a sa mare van insinuant-se de manera explícita. "Perquè no sols estimava la mare, sinó que, encara més, confesse sincerament que n'estava enamorat. Ella fou el meu primer amor. La primera dona de la meua vida. crec que no n'estimaré cap altra" (1991, 88).

Però aquest amor comporta dissort, primer pels pretendents d'ella i després pels ofidis, que són també rivals en l'amor per sa mare:

Els primers anys d'estada a la Côte d'Azur coincidiren amb el seu pas de l'adolescència a la juvenesa. I aleshores em va colpir, com passe sovint, el desig: un desig sensual, incontrolable, i després la gelosia...Deixar de ser adolescent, com tot, té un preu, i jo el paguí molt alt (1991,89).

Així que eren mare, fill i amants. De fet, és el mateix protagonista qui fa referència al mite d'Èdip: "I jo, en veure-la abaltida, somrient, abandonada sobre els blancs llençols, pensava en Jocasata, la mare d'Èdip" (1991, 101). A més, no es reprimeix a l'hora de contar els seus encontres sexuals:

Fer l'amor amb ella esdevingué una mena de ritual al qual anàvem plens de joia, buscant només el plaer del joc. Primer ens despullàvem, i, ja tots dos nus, em prenia per la mà dreta, prement-me amb suavitat els dits. S'atansava lentament a mi, em feia gitar de sobines sobre el llit i, estenent-se sobre el meu cos, pit sobre pit, sexe sobre sexe, m'estrenyia en un abraç apassionant, potent, que m'encenia de desig. Però no vull entrar en més detalls... (1991, 100).

Però, quan un altre ofidi, Orodouros, entra en acció, el protagonista queda apartat de sa mare: “tornà a repetir-se la situació que jo havia suportat quan era infant amb Coatl” (1991, 104). Així que el protagonista es veu desplaçat en el plànol sexual a causa d’un ofidi. Tanta és la frustració que sentia que estava disposat a matar a l’ofidi, però sa mare morí. El protagonista en perdre sa mare se sent buit, perdut.

6. Reflexionem i relacionem

Però, quina relació podem trobar entre aquests autors i Kafka? S’ha dit que ací arriba Kafka a través de la traducció francesa, en canvi, al castellà arriba a partir de la traducció de Borges. Malgrat que Pere Calders afirmava no estar influenciat per Kafka, (tal com expressava en una entrevista televisiva al programa *Identitats*, de Josep Maria Espinàs el 28 de setembre de 1984) algunes investigacions fetes recentment ens podrien fer canviar aquesta perspectiva; ja que durant els anys 20, com hem dit Kafka era conegut a Espanya per les elits culturals. Així, podem pensar que Rodoreda havia llegit Kafka per fer les seues metamorfosis; que Calders també l’hauria llegit, a més d’estar influenciat pel realisme màgic, i que Quim Monzó està estretament relacionat amb Pere Calders i és evident cronològicament que ha accedit a Kafka. Pel que fa al valencià Josep Lozano, observem que també està influenciat per Kafka i el realisme màgic, la qual cosa queda palesa amb les dues obres que hem analitzat.

A més de tota aquesta visió literària, també pretenem arribar als alumnes i que s’interessen per la literatura. Així, el professor ha de ser educador mitjançant la instrucció de la seua matèria i ha de fomentar el treball cooperatiu perquè el que nosaltres expliquem a un igual pren més consistència en nosaltres i, de vegades, també en l’altra persona pel fet d’haver-li-ho explicat un igual amb un vocabulari que els dos comparteixen. En una classe magistral es requereix silenci, en canvi, en un grup cooperatiu es requereix disciplina perquè tothom ha de parlar, i hem d’aprendre a escoltar. Ara bé, no volem suprimir les classes magistrals ja que aquest procediment també fa que l’alumne aprenga uns certs continguts, el que diem és que no es pot dur a terme tan sols aquest procediment. S’ha d’agafar la justa mesura entre el treball en grup cooperatiu i la classe magistral, ja que en classe tenim persones a les quals s’ha de donar autonomia.

6. Propostes d'activitat

6.1. Justificació docència –tema

Hem triat aquest tema de literatura comparada perquè pensem que la literatura mai no va sola, ja que sempre es poden trobar influències. Per tant, comencem amb l'autor Franz Kafka i comparem la seua obra, *La Metamorfosi*, amb diverses metamorfosis posteriors, com ara la de Quim Monzó i la de Mercè Rodoreda. Finalment, per demostrar que tot està relacionat, tractarem Pere Calders i el Realisme Màgic.

Però, ara bé, què i com ho desenvoluparem. El què és evident, ja ho hem anat avançant: literatura comparada i tractarem autors com Kafka, Calders, Rodoreda, Monzó, Lozano; i moviments literaris com ara el Realisme màgic. La qüestió del com es fonamenta en criteris didàctics i haurà de ser el preàmbul al desenvolupament del projecte docent.

Així hem triat la literatura comparada perquè, de fet, tot acte de lectura implica una comparació amb l'experiència anterior. El coneixement de llengües de països relativament pròxims en la geografia ens permet acostar-nos a un context cultural no del tot aliè. En una realitat social i política com l'actual, el veïnatge amb la resta d'Europa és evident. Però, a més, la globalització cultural ens empeny a models literaris cada vegada més comuns.

Tampoc podem deixar de banda alguns precedents que vinculen l'àrea del català, amb la Teoria de la Literatura i amb la Lingüística, relacionat amb l'espanyol. Per això, la redacció del present projecte es planteja des de les connexions particulars que la llengua estableix amb els estudis de la literatura en general i de la literatura catalana en particular.

Ara bé, haurem de considerar que alguns universals de la literatura i de l'art sobrepassen l'àmbit estricte dels textos i es refereixen a concepcions més àmplies. Entrarien en joc factors culturals diversos. Per a George Steiner (1996) tota lectura era comparativa a partir de l'experiència prèvia. Inclús la incorporació de renovacions radicals es realitza a través del ja conegut. Posar en joc la similitud i la dissimilitud, l'analogia i el contrast, són fonaments de la ment humana i per això la comparació es pot entendre com a activitat a partir de l'acte de lectura o de recepció (Iser, 1976).

6.2. Transposició didàctica.

Per dur a terme la nostra unitat didàctica dedicarem 12 sessions. Aquestes sessions estaran dividides de la següent manera: una sessió introductòria (pretasca), 10 sessions centrals (tasca) i una sessió final (post tasca).

Durant totes les sessions treballarem amb els ordinadors. Com que estem estudiant el darrer tema de literatura universal, seguirem el mateix mètode que hem fet al llarg del curs, és a dir, com que en aquesta assignatura tenim una pàgina web (www.imatge.org) on hi ha els textos que necessitem i, a més a més, cada alumne té un blog, treballarem a partir del blog totes les activitats que hem de fer. El llibre de l'assignatura l'utilitzarem com a material de consulta, encara que els alumnes tenen disponibilitat d'internet durant les quatre hores setmanals de l'assignatura, ja que les classes sempre es faran a l'aula d'informàtica.

Ara bé, el professor responsable de l'assignatura penjarà, com hem dit, els textos (llibres o fragments) a la pàgina web per a que els alumnes que no tenen recursos econòmics per a comprar tots els llibres puguin llegir-los. De tota manera, el professor durà els llibres originals i les traduccions al català a classe perquè els alumnes puguin tenir-los a les mans. Diem que durem els llibres en la llengua original perquè potser els alumnes coneixen la llengua en la qual ha estat escrit el llibre i pensem que sempre és millor llegir l'original, encara que siga un fragment.

Quan nosaltres preguntem als nostres estudiants sobre el coneixement adquirit per avaluar com de llum són capaços de dur el coneixement literari que han adquirit. Açò es una qüestió sobre el coneixement crític que ells han desenvolupat per utilitzar la literatura en els diferents aspectes de la vida quotidiana. És a dir, fins on són capaços de dur els coneixements, els valors, o la simple transversalitat adquirida en el text.

Però segurament, la clau de la qüestió per fer arribar la literatura als nostres alumnes és la manera de presentar els textos. Tenim diverses opcions: tots els textos en un corpus, si hi ha pel·lícula a través d'aquesta o amb una representació teatral, o tal i com es fa als nens petits oralment, és a dir, contant el conte als alumnes. És per això que, per exemple el conte de "Gregor" de Quim Monzó el presentarem als alumnes a través d'un curtmetratge.

a) Objectius

En general, el que volem és que consoliden la seua maduresa i que refermen els seus hàbits de lectura a partir de les obres literàries més representatives. El que pretenem és que els alumnes coneguen les principals obres literàries i els autors dels moviments estètics que tractarem. A més, volem que quan llistuen les obres les relacionen amb el seu context i amb altres obres, que la lectura es convertesca en un plaer i que puguin fer una redacció adequada de treballs relacionant la literatura amb altres manifestacions artístiques. També els motivarem que utilitzen les TIC i desenvolupen un esperit emprenedor amb creativitat, iniciativa i sentit crític.

b) Ensenyament i emocions

Amb la lectura treballem les emocions, ja que les lectures ens aporten sentiments com ara l'amor, la culpa, la gratitud, la il·lusió, la por, la ràbia, la tristesa. Després de la lectura d'una obra experimentem diversos sentiments i, segurament, d'alguna manera ens afectarà aquesta lectura al llarg de la nostra vida. És per això, que després de la lectura és important preguntar-nos quines emocions hem sentit al llarg del llibre i com ens sentim després de llegir-lo. Tal vegada, només acabem de llegir no som conscients del que ens ha aportat el llibre. Però, segurament amb el temps veurem que en la nostra xarxa de coneixement hi ha un fil que podem interconnectar amb aquella lectura que vam fer fa anys.

No es pot descriure en paraules quan un alumne és capaç de captar la subtileza d'un segon sentit, un trencament de registre, la utilització d'un cultisme o un determinat gir en un context o en una situació de llengua. Quan comprem l'efecte -irònic, sensual, intel·lectual- una cosa especial arriba al nostre esperit. I ja ho deia Baudelaire: la imaginació és la porta de la creació.

A més, en aquestes obres podem tractar també què significa sentir-se diferent o estrany, ja que tractem canvis d'aspecte a partir de les metamorfosis.

c) Feminitat

Un altre tema que podem tractar a l'obra és la feminitat, sobretot a partir del conte de Rodoreda, "La Salamanbra".

Algunes teories presenten a la *femme fatale* com la dona irresistible que condueix inevitablement els homes cap al perill, aqueta es val dels seus atributs físics i la seua astúcia per aconseguir el que vol. Així, com que hi ha un triangle amorós en l'obra, és a dir, la protagonista té una relació amb un home casat, podríem dir que hi ha una pinzellada de *femme fatale*. Ara bé, la definició de dona fatal que elabora Erika Bombay és considerada actualment com una de les més completes perquè inclou diversos àmbits artístics, la seua descripció física i alguns aspectes psicològics:

...hay, en general, una coincidencia en describirla como una belleza turbia, contaminada, perversa. Incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante, y, en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura, y no es nada infrecuente que sus ojos sean descritos como de color verde. [...] En lo que concierne a sus más significativos rasgos psicológicos, destacará por su capacidad de dominio, de incitación al mal, y su frialdad, que no le impedirá, sin embargo, poseer una fuerte sexualidad, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal.

7.3. Algunes activitats

**PRETASCA
sabem?**

Què

SESSIÓ 1

En aquesta sessió farem una breu introducció per veure què saben sobre el conte i la novel·la. Quins autors coneixen que han escrit novel·la i contes, i també quins autors catalans o en altres llengües han treballat.

ACTIVITAT 1

Entreu a la pàgina web de l'assignatura, i en el vostre blog contesteu les següents preguntes que teniu formulades en la pretasca de la web.

- Quins autors catalans coneixem que han escrit novel·la i contes?
- Quins autors catalans coneixem?
- I en altres llengües, quins autors coneixem que escriuen narrativa breu o novel·la?
- Què sabeu de Kafka? Què sabeu de la seua vida? Quina és la seua obra més important?

TASCA

(Prèviament els alumnes han de llegir *La Metamorfosi* de Kafka).

SESSIÓ 2

Durant els primers 20 minuts tractarem Kafka i de la seua obra emmarcant-lo dins del context històric i cultural (Annex 1). A continuació (20 minuts), relacionarem les alienacions (Annex 2) que patia l'autor amb la seua vida: alienació política, alienació lingüística, alienació religiosa i alienació familiar. Entrarem a la següent pàgina web i des d'aquí comentarem les alienacions que sofria l'autor.

http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u28/Webteoria/webteoria/kafka.htm#Alienacions

Es comentaran durant 10 minuts altres obres de l'autor com ara: *El castell*, *Amèrica*, etc. (Annex 3).

Començarem a parlar de *La metamorfosi* (15 minuts). En aquesta sessió els alumnes com que ja han llegit l'obra hauran d'escriure l'argument al seu blog (10 minuts).

ACTIVITAT 2: ARGUMENT

- Com que ja heu llegit l'obra de *La Metamorfosi*, ara heu d'escriure al vostre blog l'argument. Ací us recorde la primera frase del llibre perquè us servisca d'ajuda:
"En despertar un matí Gregor Samsa d'un somni inquiet, es va trobar en el seu llit transformat en un insecte gegantí."

Després, durant 10 minuts es comentarà el tema i els alumnes hauran d'escriure el tema al seu blog (annex 4). Es tractaran els personatges durant 15 minuts. Als darrers minuts de la classe els alumnes faran l'activitat 3, que consisteix en comentar al blog la relació que Gregor té amb la resta de personatges.

ACTIVITAT 3: ELS PERSONATGES

La metamorfosi ("Naturalment, la millora...")

Naturalment, la millora més important de la situació en què es trobaven s'aconseguiria de moment canviant de casa; volien agafar-ne una de més menuda i barata, però més ben situada i molt més pràctica que l'actual, triada encara pel Gregor. Mentre així conversaven, al senyor i a la senyora Samsa se'ls acudí gairebé alhora, tot mirant la seua filla cada vegada més animada, que la Grete, malgrat totes les tribulacions dels darrers dies, que li havien empal·lidit les galtes, s'havia fet una xicota bonica i ufanosa. Van anar esdevenint més silenciosos i, intercanviant quasi inconscientment una mirada d'intel·ligència, pensaren que ja era hora de buscar-li un bon marit. I per a ells fou com una confirmació dels seus nous somnis i dels seus bons propòsits quan, al final del trajecte, la xica s'alçà la primera i estirà el seu cos jove.

Kafka F., *La metamorfosi i altres contes*. Barcelona, Vicens Vives.

- Comenta al teu blog la relació de Gregor amb la resta de personatges.

SESSIÓ 3

Durant aquesta sessió continuarem comentant *La metamorfosi*, concretament parlarem del sentit dels símbols (Annex 5); a continuació s'analitzarà la novel·la estructural i formalment (Annex 6). Durant els darrers minuts de la classe els alumnes faran l'activitat 4, la qual consisteix en analitzar l'estil indirecte lliure d'un fragment de la novel·la.

ACTIVITAT 4: L'ESTIL INDIRECTE LLIURE

La metamorfosi ("Llançà una llambregada al despertador...")

Llançà una llambregada al despertador, que feia tic-tac damunt la calaixera. "Mare de Déu!", es va dir. Eren les sis trenta i les busques anaven avançant impassibles, ja era fins i tot la mitja tocada, s'acostaven els tres quarts. Que potser no havia sonat el despertador? Del llit estant podia veure que l'havia posat exactament a les quatre; segur que havia sonat. Sí, però era possible continuar dormint com si res malgrat aquella estridència que sacsejava els mobles? La veritat és que un son tranquil no l'havia tingut, però probablement per això havia estat més profund. I ara, què? El tren següent eixia a les set; si el volia agafar, hauria de córrer com un boig; encara no tenia el mostrari empaquetat i ell no es trobava precisament vigorós i actiu. I encara que arribara a temps al tren, no evitaria l'escribassada de l'amo, perquè el mosso de l'empresa havia d'esperar-lo al tren de les cinc i de ben segur que ja havia comunicat la seua incompareixença feia estona. Era la veu del seu amo, sense caràcter ni pesquis. I si es donava de baixa per malaltia?

Kafka F., *La metamorfosi i altres contes*. Barcelona, Vicens Vives.

- Raona si apareix l'estil indirecte lliure en aquest fragment.

SESSIÓ 4

Durant els primers 15 minuts tractarem les possibles interpretacions. Els donarem les diverses línies d'interpretació de l'obra segons el mètode biogràfic, psicoanalític i ambiental. Entrarem a la següent pàgina web (Annex 7) per observar les diferents línies d'interpretació que s'han fet de la novel·la de Kafka.

Com que l'obra de Kafka ja està comentada i els alumnes han tingut temps de fer una reflexió personal, s'introduirà Mercè Rodoreda. Es tractarà l'autora biogràficament, les seues obres etc. durant 15 minuts, per a introduir aquesta autora entrarem en la següent pàgina web:

<http://www.escriptors.cat/autors/rodoredam/>

Farem una breu introducció durant 10 minuts del conte *La Salamandra*. Durant els darrers 10 minuts de la classe deixarem temps per a llegir el conte en veu alta per a practicar aquest tipus de lectura, si no els dóna temps hauran de llegir-lo a casa per a la propera sessió. (En "google books" trobareu el conte).

SESSIÓ 5

Comentarem amb profunditat el conte de Rodoreda durant 15 minuts (annex 8) i el compararem amb *La Metamorfosi* de Kafka. (Activitat 5)

ACTIVITAT 5: LA SALAMANDRA

- Què t'ha semblat el conte?
- Digues la relació que hi trobes entre aquest conte i la metamorfosi de Kafka.
- Com es desvetlla al lector que hi ha un personatge en metamorfosi. A través de la narració, de la descripció o del diàleg.

Deures opcionals: llegir *Gregor* de Quim Monzó. En la següent web trobareu el conte:

<http://es.scribd.com/doc/51383324/Gregor-QUIM-MONZO>

SESSIÓ 6

Per presentar l'obra als alumnes veurem aquest curtmetratge sobre l'obra de Gregor.

<http://www.youtube.com/watch?v=C1ej718jgH0>

Per a seguir comparant i demostrar els alumnes que en literatura gairebé tot està relacionat, durant aquesta sessió es llegiran i comentaran fragments del conte de *Gregor* de Quim Monzó; fent un comentari comparatiu entre l'obra de Kafka i la de Monzó al

blog (Activitat 6). Per conèixer un poc més l'autor entrarem en les web que s'indica a l'activitat.

ACTIVITAT 6: GREGOR

- Què t'ha semblat el conte? Entra en les següents pàgines web per extreure informació. A continuació, fes un comentari comparatiu entre l'obra de Kafka i la de Monzó.

http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u28/Webteoria/webteoria/perspectiva_socio.htm

<http://www.monzo.info/>

- Com es desvetlla al lector que hi ha un personatge en metamorfosi. A través de la narració, de la descripció o del diàleg.

Deures: Llegir el conte de “Raspall”, dins *Cròniques de la veritat oculta*, de Pere Calders. Podeu trobar el conte en “Google Books”.

SESSIÓ 7

Introduïrem breument Pere Calders, ja que els alumnes ja el coneixen d'altres anys i de l'assignatura de català. Farem una activitat sobre el conte *Raspall*. (Activitat 7).

ACTIVITAT 7: RASPALL

- Com es desvetlla al lector que hi ha un personatge en metamorfosi. A través de la narració, de la descripció o del diàleg.

SESSIÓ 8

Aquesta serà una sessió magistral. Es tractarà el Realisme Màgic com a moviment estètic (Annex 9) i com aquest ha influenciat en els autors que hem tractat en aquesta seqüència didàctica. Si ens dóna temps llegirem el capítol 68 de *Rayuela* i “Viaje a la semilla” d'Alejo Carpentier.

SESSIÓ 9

Es farà l'activitat 8, que consisteix en analitzar alguns passatges d'*Ofidi* de Josep Lozano.

ACTIVITAT 8: OFIDI

- Analitza:
 - *Ofidi*.
- Com es desvetlla al lector que hi ha un personatge en metamorfosi. A través de la narració, de la descripció o del diàleg.
- Quina relació té el protagonista amb els ofidis i amb la seua mare?

SESSIÓ 10

Durant aquesta sessió introduïrem l'obra de Josep Lozano. I analitzarem un conte i una novel·la breu de Josep Lozano. El conte es llegirà complet a classe, en canvi de la novel·la tan sols es llegiran els fragments que el professor considere oportuns.

ACTIVITAT 9

- Analitza:
 - P.Machaon L.
- Quin tipus de narrador trobem en les obres de Josep Lozano?
- Com es desvetlla al lector que hi ha un personatge en metamorfosi. A través de la narració, de la descripció o del diàleg.

SESSIÓ 11

ACTIVITAT 10: TASCA FINAL

- Feu el següent examen de selectivitat.

Un matí que Gregor Samsa es despertà de somnis desassossegats, es trobà al llit convertit en un insecte monstruós. Estava gitat de sobines damunt una esquena dura com una cuirassa i, alçant una mica el cap, podia veure un ventre bru i bombat, solcat de nervadures arquejades, damunt el qual, amb penes i treballs, s'aguantava el cobrellit, a punt de caure completament a terra. Les seues múltiples potes, llastimosament raquítiques en comparació amb les seues proporcions, s'agitaven desvalgudes davant els seus ulls.

"Què m'ha passat?", va pensar. No era un somni. La cambra, una cambra normal de ser humà, encara que un pèl menuda, conservava el seu aspecte de sempre entre les quatre parets familiars. Damunt la taula, on hi havia estesa una col·lecció de mostres de teles desempaquetades (el Samsa era viatjant), penjava una fotografia que no feia gaire havia retallat d'una revista il·lustrada i havia col·locat dins un bonic marc daurat. Representava una dona amb un barret de pell i una boà, asseguda tota erta i alçant vers l'espectador un gros manegot de pells en què desapareixia tot l'avantbraç.

[FRANZ KAFKA: *La metamorfosi (La transformació)*. Edicions Vicens Vives. Traducció de Joan Fontcuberta]

PREGUNTES REFERIDES AL COMENTARI

1. **Situeu l'argument del fragment proposat en el context global de la novel·la.**

[Comenteu l'argument d'aquest fragment en el context global de la narració.]

2. **Assenyaleu els distints estils narratius del fragment amb els exemples corresponents.**

[L'argument de la novel·la se'ns presenta des de diferents perspectives. Indiqueu-les,

assenyalant el punt de vista dominant en aquest fragment.] [Elements formals de tècnica narrativa que s'aprecien en el text escollit.]

3. **La metamorfosi ha estat entesa com una faula oberta amb variades significacions.**

Comenteu alguna o algunes d'aquestes significacions. [Les possibles interpretacions de *La metamorfosi*]

4. **Franz Kafka.**

POSTASCA – Tertúlia literària

Què hem après?

SESSIÓ 12

Aquesta sessió es dedicarà per a la reflexió col·lectiva, per poder realitzar-la farem una tertúlia literària sobre les obres que hem treballat. L'activitat la realitzarem fora de l'aula, o bé al pati o si disposem d'algun lloc verd fora del centre també podem anar-hi.

Han de veure que en literatura tot està relacionat, ja que hem vist que a partir d'una novel·la com *La Metamorfosi* apareixen dos contes com el de Monzó i Rodoreda. A més a més, també relacionarem tots els autors estudiants al llarg de la unitat didàctica, ja que com hem demostrat Calders probablement estava influenciat per Kafka i pel realisme màgic. Monzó està molt influenciat per Pere Calders. I és clar, Josep Lozano coneix tots els autors treballats.

En aquesta tertúlia es tractaran temes com la transformació vista en totes les obres però també temes com la feminitat o el triangle amorós (*La Salamandra*), l'incest (Ofidi), i demés temes que puguen interessar als alumnes relacionats amb les obres estudiades.

(Activitat 11)

ACTIVITAT 11

Heu de saber que en literatura tot està relacionat:

Com veieu a partir d'una novel·la *La Metamorfosi* de Kafka, s'han creat dos contes: el de Rodoreda i el de Monzó. A més, Quim Monzó està influenciat per Pere Calders, el qual està influenciat per Kafka i pel Realisme Màgic. I Josep Lozano està

influenciat per Kafka i el realisme màgic tal i com podem observar en la seua novel·la *Ořidi*.

- Reflexionem, què hem après tots aquests dies? Com ho relacionaries?
- Quins temes es poden tractar a partir de les lectures.

Activitats lliures (Annex 10).

7.4.Implementació a l'aula

Aquesta unitat didàctica ha estat duta a terme a l'IES Rovira Forns, en l'assignatura de Literatura Universal.

Aquest grup estava format per 8 alumnes, la qual cosa feia que hi haguera un molt bon ambient en la classe, encara que aquests alumnes per ser que estaven a 2n de Batxillerat no eren massa treballadors i, a més a més, encara tenien assignatures de 1r de Batxillerat, per la qual cosa no es pogueren presentar tots a selectivitat a juny i alguns hagueren d'esperar-se a juliol o repetir el curs.

En aquest curs de 2n de Batxillerat sí que es fa molt d'ús dels mitjans audiovisuals i informàtics, ja que les classes es fan a l'aula d'informàtica, l'assignatura té una pàgina web on els alumnes poden llegir tots els textos i a més, cada alumne s'ha creat un blog. Pense que açò és molt útil ja que així no es necessari gastar diners amb fotocòpies de textos, i a més, els alumnes aprenen a utilitzar el blog.

El ritme que duia aquesta classe era adequat al nivell que ha d'haver a 2n de Batxillerat, ja que ací ja es suposa que tot el món ha de tenir un coneixements bàsics que ha adquirit durant l'ESO. També hem de dir que se'ls notava molt interessants amb la matèria que ja són quasi universitaris i el ritme pot ser pràcticament igual a primera que a última hora. Encara que els costa un poc llegir els textos. Per exemple, havien de llegir el llibre de *La Metamorfosi* de Kafka, i tan sols se'l va llegir una alumna; encara que finalment se'l van llegir tots o quasi tots. Però, és per aquesta raó que no es pot introduir la literatura tan sols a través de la lectura. Així, l'obra de Quim Monzó la vam introduir a través d'un curtmetratge.

Quan vaig fer les classes vaig intentar corregir els alumnes utilitzant tècniques de retroalimentació. Per exemple, si estàvem parlant de *La Metamorfosi* de Kafka i ells no

recordaven que Kafka havia escrit una metamorfosi, doncs feia que ho relacionen amb la de Quim Monzó. Açò va fer que els alumnes participaren molt i que el grup classe s'enfortira. Pel que fa a la interactuació dels alumnes es pot observar que ho fan entre ells i també amb el professor. És a dir, quan el jo preguntava sempre hi havia algú que contestava i sinó jo intentava agafar estratègies perquè els alumnes participaren. Normalment, el que fan aquests alumnes és preparar-se per a selectivitat en l'assignatura de literatura universal. Per tant, hem de donar tot el temari que hi ha. Així, jo els vaig explicar *La Metamorfosi* de Kafka i ho vaig intentar relacionar amb altres metamorfosis, com ara la de Quim Monzó o la de Rodoreda perquè anaren ben preparats a Selectivitat.

Encara que hi havia molt bona relació amb els alumnes sempre es va mantenir la disciplina. Per exemple, si hi havia un sector que parlava més, doncs, preguntava a aquest sector. La conducta específica que adoptava per a mantindre el clima de treball es fer unes classes participatives perquè els alumnes no s'ebadesquen i no deixen de fer atenció.

Quant a l'organització de la classe vaig planificar prèviament les activitats que havien de realitzar els alumnes, ja que el ritme de 2n de Batxillerat ha de ser molt exacte, és a dir, no es pot perdre el temps.

Centrant-nos en els aspectes didàctics vaig intentar presentar els continguts nous relacionant-los amb coses que havien vist prèviament, la qual cosa és molt útil per als alumnes, ja que partir d'elements ja coneguts fa que interioritzen millor la informació.

Finalment, he de dir que va ser molt gratificant treballar amb aquests alumnes i poder dur a terme el treball que havia estat preparant, va ser una experiència molt enriquidora. Per tant, després de tot considere amb Carbonell que hi ha raons per a l'esperança, ja que els professors tenim una gran autoritat per a poder influenciar en la vida dels nostres alumnes. Ja que "tot està per fer, tot és possible" (Martí i Pol), però cal pensar en l'ARA i no en "alguna cosa" suspesa entre passat i present.

8. Conclusions

Aquest treball està concebut per l'estudi del personatge a través d'una línia comparativa des de les perspectives social, històrica, dels estereotips, de la doxa i de l'endoxa en la història del pensament, com per marcar les seues relacions amb la mitocrítica i l'evolució dels personatges al llarg del temps.

És per això que hem fet un recorregut de les metamorfosis que ha hagut al llarg de la història de la literatura, per després centrar-nos en el segle XX. Així, en aquest segle hem estudiat Kafka com a referent important per a la resta d'autors: Quim Monzó, Pere Calders, Mercè Rodoreda i Josep Lozano. A més, ho hem relacionat amb el realisme màgic perquè totes les obres estudiades traspassen d'alguna manera la realitat, el que es considerat normal.

A més, i de manera significativa, es tracta de projectar un treball nascut de la teorització literària per arribar a la seua transposició didàctica en els ensenyaments. No es tracta exclusivament de l'ensenyament de la literatura, tot i que és una de les seues funcions essencials, però també té com a propòsit la transversalitat.

9. Bibliografia

- AA.VV. (2004): El personaje en la narrativa actual : *XI Simposio Internacional sobre narrativa Hispánica Contemporánea*. Cádiz, Fundación Luis Goytisolo.
- ABRIL, Manuel (1993): *Ensenyar literatura, tal vez soñar* , *Comunicación, Lenguaje y Educación*, 18, 91-99.
- AGUILERA, M.T./ BARRERA, L./ PACHECO, C. (1993): *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monteávila.
- ALAZRAKI, Jaime (2001): “¿Qué es lo neofantástico?”, dins David Roas, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco, p. 265-282.
- ALONSO, Vicent (1999): "Els vuitanta-sis de Monzó", *Caràcters*, nº 8
- AMAT, A.F./ TRAVER, J.A./ LÓPEZ, R. (2009): “Leer las pantallas en la escuela del siglo XXI”, dins *XVIII Seminario Interuniversitario de la teoría de la educación “La escuela de hoy. La teoría de la educación en el proceso colectivo de construcción del conocimiento”*, Oviedo.
- AMMOSY, R. /HERSCHBERG, A. (1997): *Stéréotypes et clychés*. Paris, Natham Université.
- ANDRADE, P./ ARNO, G./ GOICOECHEA, M. (2010): *Espacios y tiempos de lo fantástico. Una mirada des del siglo XXI*, Bern, Editorial científica internacional.
- ANDERSON IMBERT, Enrique(1976): “El “Realismo mágico” en la ficción hispanoamericana”, dins *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Avila Editores.
- ASENSI, Manuel (1998): *Historia de la teoría de la literatura*, València, Tirant lo Blanch.
- AUSUBEL, David (1979): *La Educación: La estructura del conocimiento*, Argentina, Ateneo.
- AVIÑO, Xosé/ BACARDIT, Ramón (et alt) (2011): *Llegir els clàssics. Estudis i interpretacions*, Pagès Editors, Lleida.
- BALAGUER, E. (1998): “Una aproximació a “La Salamandra”: Incertesa amorosa i condicions d’amor”, dins *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l’abadia de Montserrat.

- BALLESTER, Margarita (et al.) (2000): *Evaluación como ayuda de aprendizaje*, Caracas, Editorial Laboratorio Educativo.
- BARBERÀ, Jeremies (2009): “Introducció”, dins *Ofidi*, Alzira, Bromera.
- BATH, Amanda (1987): *Pere Calders: ideari i ficció*, Barcelona, Edicions 62.
- BERROCAL, P. F., & ARANDA, D. R. (2007). “La inteligencia emocional en la educación”. *Electronic journal of research in educational psychology*, 6(15), 421-436.
- BOLÍVAR BOTÍA, Antonio (1998): “Educar en valores. Una educación de la ciudadanía”. Junta de Andalucía. Sevilla.
- BOLÍVAR, Antonio (2003): *El currículum escolar: dilemas actuales y líneas de cambio futuras*, dins *Enciclopedia virtual de la didáctica y la organización escolar*. En la web: <http://dewey.uab.es/pmarques/dioe/DOECurriculum.doc> (consultat 12/06/2014).
- BONTEMPELLI, Mario (1932): “Limiti de la màgia”, dins *L'aventura novecentista*, Firenze, Valecchi, 1974, p. 28-30.
- BORGES, Jorge Luís (1989): *Obras completas (OC)*. 4 vols. Barcelona, Emecé.
- BOZAL, Sela (2010): “El discurso fantástico en la literatura y los dibujos de Kubin”, dins Andrade, P./ Gimber, A./ Goicoechea M., *Espacios y tiempos de lo fantástico, Una mirada desde el siglo XXI*, Bern, Editorial científica internacional.
- BORGUES, J. L. (1957): *Manual de Zoología Fantástica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BORNAY, E. (2009): *¿Quién teme a la “femme fatale”? Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX*. Ministerio de Cultura. Teatro Real. Madrid.
- CALDERS, Pere (1991 [1954]): *Cròniques de la veritat oculta*, Barcelona, Edicions 62, La Caixa.
- CABARCAS ORTEGA, M. J. (2013). La figuración poética de la identidad: lo negro en Tambores en la noche de Jorge Artel. *Estudios de Literatura Colombiana*, (32), 73-86.
- CAMPILLO, Maria (1988): “El conte”, dins Riquer/Comas/Molas, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, vol. II.
- CAMPS, Anna/ ZAYAS Francisco (1993): *La enseñanza de la lengua*. Aula de la innovación educativa.

- CANO, Elena (2005): *Cómo mejorar las competencias de los docentes. Guía para la autoevaluación y el desarrollo de las competencias del profesorado*, Barcelona, Graó.
- CARBÓ, Ferran / SIMBOR, Vicent(2005): *Literatura catalana del segle XX*, Madrid, Síntesis.
- CARBONELL, Jaume (2008): *Una educación para mañana*, Barcelona, Editorial Octaedro
- CARBONELL, Jaume. (2006): Capítulo 7: “Escuela y entorno. O cuando la ciudad también educa” en *La aventura de innovar*, Morata, Madrid.
- CARDÚS, Salvador (2007): *El desconcierto de la educación*, Paidós, Madrid.
- CARPENTIER, Alejo (1949): *El Reino de este mundo*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria
- CARRERA, Luís / PACHECO, Carlos: (1993): *Del cuento y sus relatos*, Caracas, Montávil.
- CASTILLA DEL PINO, C. (comp.) (1989) *Teoría del personaje*. Madrid, Alianza.
- CASTRO, María Dolores (1990): “Presencia de un mito ovidiano: Apolo y Dafne en la literatura española de la Edad Media y el Renacimiento” dins Cuadernos de Filología Clásica, número 24
- CLIMENT RAGA, Laia (2009): *Les dives: mites i celebritats. Anàlisi de les diferents representacions de les dones des de la mitologia fins a les estrelles de Holliwood*. València, Tres i Quatre.
- CISNEROS, I./ GARCÍA, C./ LOZANO, I. (2004): *¿Sociedad de la información vs sociedad del conocimiento? La educación como mediadora*.
En la web: <http://tecnologiaedu.us.es/eductec/paginas/43.html> (consultat 10/05/2012)
- COLL, C. (2010): *Desarrollo, aprendizaje y enseñanza en la Educación Secundaria*. Barcelona, Graó.
- COLLODI, C. (2007): *Pinocho*. Madrid Valdemar.
- CORTÉS, Carles (2009): “Pere Calders” en Bou, Enric (ed.) *Panorama crític de la literatura catalana del segle XX. De la postguerra a l’actualitat*, Barcelona, Vicens Vives, pp. 318-326.
- DAMASIO. A (2010): *Y el cerebro creó al hombre. ¿Cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos y el yo?* Barcelona, Destino.

- DE FINA, A. et alii, (2006): *Discourse and identity*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd.
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine (2014): *El Petit Princep*, París, Editions Gallimard.
- EGAN, Kieran (1995): *Fantasía e imaginación: su poder en la enseñanza. Una alternativa a la enseñanza y el aprendizaje en la educación infantil y primaria*. Madrid, Morata.
- DOLZ, Joaquim (1994): *La interacción de las actividades orales y escritas en la enseñanza de la argumentación*, Comunicación, Lenguaje y Educación. Fundación Infancia y aprendizaje.
- ESCRIBANO, Asunción (2011) “Caperucita Roja, paradigma de la nueva mujer en la publicidad” [online article]. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, num. 6. Universitat de València [Consultado: 10/02/2014]<<http://www.uv.es/extravío>>ISSN:1886-4902
- ESTEVE, J. (2009): *La docencia: competencias, valores y emociones* (Seminario Internacional: Las competencias, los valores y las emociones de los profesores), Lima, Perú.
- EIXIMENIS, Francesc (1983): *De Sant Miquel Arcàngel* (5é tractat del Llibre dels Àngels. Barcelona, Curial. (Edició de Curt Wittlin).
- FERRÉS, Joan (2000): *Educación en cultura del espectáculo*, Barcelona, Paidós.
- FERRÉS I PRATS, Joan (2003): *Educación en medios y competencia emocional*, Revista Iberoamericana de la educación. España.
- FALK, Colin (1994): *Myth, truth and literature*, Cambridge, C. University Press.
- Cuentos Edgar Allan Poe
- FUSTER, Joan (1971): *Literatura catalana contemporània*. Barcelona, Curial.
- FRYE, Northrop (1971): *The Critical Path*, 1971. Trad.: *El camino crítico*, Taurus, 1986.
- GÁLVEZ, Marina (1987): *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA, Lola/ MIRALLES, Rafael/ CARBONELL, Jaume (2011): “El movimiento del 15-M. Un aprendizaje muy democrático”, Cuadernos de pedagogía nº 414.
- GARCÍA HOZ, Víctor (1988): *La práctica de la educación personalitzada*, Madrid, Ediciones Rialp.

- GILLES, D./ GUATTARI, F. (1975): *Kafka: Pour une littérature mineure*, París, Les Éditions de Minuit.
- GOLEMAN, Daniel (1995): *Emotional Intelligence*, Nueva York, Bantam Books.
- GARDNER, Howard (1983): *Multiple Intelligences*, Basic Books.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*. Paris, Seuil.
- GOMEZ GALÁN, José (2003): *Educación en Nuevas Tecnologías y Medios de Comunicación (Volumen I)*, F.E.P.
- GONZÁLEZ MARÍN, Susana (2005) *¿Existía una caperucita roja antes de Perrault?*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GREGORI, C. (2013): “Introducció” dins *Després de les tenebres i altres contes*, Alzira, Edicions Bromera.
- GUILLÉN, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Crítica.
- FALK, Colin (1994): *Myth, truth and literature*, Cambridge, C. University Press.
- ISER, Wolfgang (1974): *The Implied Reader: Patterns in Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press. Baltimore, John Hopkins University Press.
- ISER, W. (1976): *Der Akt des Lesens Theorie Ssthetischer Wirkung*, Munich, Verlag ed. (trad. cast.: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987).
- JIMÉNEZ LEÓN, Inmaculada (2008): *La relación familia escuela*, Jaén, Íttakus.
- JIMÉNEZ, J. R./ POZUELOS, F.J: *Una escuela Pública abierta a la comunidad*, Universidad de Huelva.
- KAFKA, Franz (1998): *Carta al pare*, Madrid, Akal.
- KAFKA, Franz (2004): *La metamorfosi i altres contes*, Barcelona, Vicens Vives.
- LOZANO, Josep (2010): *Ofidi*. Alzira, Edicions Bromera.
- LOZANO, Josep (2013): *Després de les tenebres i altres narracions*. Alzira, Edicions Bromera.
- LLINARES, I./ PLA, I. (2010): *Literatura universal i comentari de text*, Projecte Delos, Sansy.
- LLOVET, J. : *Lecciones de Literatura Universal*, Madrid, Cátedra
- MARTÍNEZ, J. (2008): El tractament de llengua i continguts en una unitat temàtica, Centre de professorat d’Inca, Cantabou.
- MEDINA, Antonio (2001): “Los métodos en la enseñanza universitaria”, dins García, A. (Coord.) *Didáctica universitaria*, Madrid, La Muralla.

- MELETINSKI, Eleazar M. (1993): *El mito*. Madrid, Akal, 2001.
- MILNER, Max (1982): *La fantasmagorie*. Paris, Presses Universitaires de la France.
- MARTÍNEZ, J. (2008): *El tractament de llengua i continguts en una unitat temàtica*, Centre de professorat d’Inca, Cantabou.
- MENDOZA FILLOLA, A./ ROMEA CASTRO, C./ CANTERO SERENA, F. (1997): *Didáctica de la lengua y la literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XXI*, Universidad de Barcelona.
- MELCION, J. (1986): dins PERE CALDERS: *Cròniques de la veritat oculta*, Barcelona, Empúries, p. 72.
- MELCION, J. (1978): “Pròleg”, dins Pere Calders, *Invasió subtil i altres contes*, Barcelona, Edicions 62.
- MELETINSKI, Eleazar M. (1993): *El mito*. Madrid, Akal, 2001.
- MIRA, Joan Francesc (2011): *Evangelis*, Barcelona, LaButxaca.
- MIRALLES LUCENA, R. (2011): “La escuela ha de enseñar a respirar”. Cuadernos de pedagogía n°408.
- MOLINA, C. A. (2010): “La cultura sin cultura”. (El País).
- MONZÓ, Quim (1996): “Gregor”, dins *Guadalajara*, Quaderns Crema, Barcelona.
- NAZARENO, A (1998): “Nota sobre Borges y el Golem” dins *Variaciones Borges*, revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, número 6.
- NICOLÀS, J.A./ MARÍN, J. A. N., & SANZ, M. J. F. (2012). *Teorías contemporáneas de la verdad*. Barcelona, Tecnos.
- OLLÉ, Manel (2001): “Mundos monzónicos”, *El Periódico*.
- PÉREZ TORNERO, J.M. (2000): *Las escuelas y la enseñanza en la sociedad de la información*, Barcelona, Paidós.
- PIQUER, Adolf (2011): “Croniques de la veritat oculta, de Pere Calders”, dins Xosé Aviñoa, et al. *Llegir els clàssics. Estudis i interpretacions*. Lleida, Pagès Editors.
- PIQUER, Adolf (2003): “Ironia i rerefons ideològic en la narrativa de Pere Calders”. In *Pere Calders i el seu temps*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat. pp, 215-232.
- RISCO, Antonio (1982) *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.

- ROAS, David (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. PhD tesi. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- QUINTERO FERNÁNDEZ, M. P. (2006): *El papel de la familia en la educación, Investigación y Educación*, 21.
- RODOREDA, Mercè (1974): *Mirall trencat*, Club Editor, Barcelona, p.41.
- RODRÍGUEZ, J.L. (1980): *Didáctica General. Objetivos y evaluación*, Madrid, Cincel- Kapelusz.
- ROGERO, Julio. *Las trampas de la evaluación en la educación*. En: http://loqueevaluacionsilencia.blogspot.com.es/2011_10_01_archive.html(consultat el 19/05/2015)
- SANMARTÍ, Neus (1996): “La evaluación diagnóstica inicial”, dins Jaume Jorba/ Neus Sanmartí (1996) *Enseñar, aprender y evaluar: un proceso de regulación continua. Propuesta didáctica en el área de Ciencias de la Naturaleza y Matemática*, Madrid, MEC.
- SANZ, R.; GALLART, M. (2012): *Literatura universal. Trajecte*. Editorial Teide.
- SCHOLEM, G. (1993): *Le grandi correnti della mística ebraica*. Torino, Einaudi.
- SEGRE, C. (1985): *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- SEZNEC, J. (1985): *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento, Bucolicum carmen*, intr. trad. y notas T. MAttucci, Pisa, 1970, p. 77.
- SIMBOR, V. (2003): “Introducció”, dins Josep Lozano: *El Mut de la Campana*, “Biblioteca Josep Lozano”, Edicions Bromera, Alzira, p.5-22.
- SOLER, I. & TRILLA, M.R. (1989): *Les línies del text*, Empúries, Barcelona.
- STEINER, George (1996): *Pasión intacta*, Ediciones Siruela, Madrid.
- TIÓ, J. (1982): *L'ensenyament del català als no-catalanoparlants*, Vic, Eumo.
- TOPUZIAN, M. (2003) “Paul de Man ¿La imposibilidad de la autobiografía?” *Anclajes*, VII,7. Diciembre, pp.255-275.
- TUSÓN, V. / LÁZARO, F. (1999): *Literatura del siglo XX*, Madrid, Anaya, p. 243.
- VILÀ, M. (2009): *6 criterios para enseñar la lengua oral en la Educación Obligatoria*, Docentes, Ministerio de Educación, Gobierno de España.
- WAGENSBERG, J.(2000): “Conversar, conversar”. (El País).

Webs consultades:

<http://www.revistamarabunta.com/ensayo/item/301-zeus-y-sus-transformaciones-animales-motivadas-por-el-deseo>(Consultat 5/06/2015)

www.imaginaria.com(Consultat 8/07/2015)

<http://www.fzayas.com/>(Consultat 30/03/2015)

<http://algundiaenalgunaparte.com/tag/caperucita-roja/>(Consultat 13/02/2015)

<http://www.repasodelengua.com/>(Consultat 23/12/2014)

<http://www.revistamarabunta.com/ensayo/item/301-zeus-y-sus-transformaciones-animales-motivadas-por-el-deseo>(Consultat 22/03/2015)

http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u28/Webteoria/webteoria/kafka.htm(Consultat 10/02/2015)

http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u28/Webteoria/webteoria/kafka.htm#Alienacions(Consultat 8/03/2015)

<http://www.escriptors.cat/autors/rodoledam/>(Consultat 25/07/2015)

<http://es.scribd.com/doc/51383324/Gregor-QUIM-MONZO>(Consultat 8/07/2015)

<http://www.youtube.com/watch?v=C1ej718jgH0>(Consultat 14/07/2015)

<http://www.escriptors.cat/autors/caldersp/>(Consultat 23/02/2015)

<http://www.mvargasllosa.com/>(Consultat 8/12/2014)

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/carpen/viaje.htm>(Consultat 8/07/2014)

<http://dlc.iec.cat/>

10. Annexos

Annex 1

RENOVACIÓ NARRATIVA DE PRINCIPIS DEL SEGLE XX: KAFKA, PROUST, JOYCE, THOMAS MANN

(Informació complementada pel llibre de literatura universal de 2n de Batxillerat *Literatura universal i comentari de text*).

Durant el segle XX es produeixen greus esdeveniments històrics: dues guerres mundials, la Revolució russa de 1917, etc. A més es produeix un vertiginós desenvolupament de les tecnologies i abundants descobriments en el transport, la comunicació, la medicina, la física i la química, l'armament... Malgrat això alguns problemes de la humanitat continuen sense solució: fam, desigualtats socials, incomunicació, angúnia, etc.

El desenvolupament de les avantguardes a partir de la Primera Guerra Mundial suposa una revolució en l'art i en la literatura. Del mateix mode, l'herència renovadora del Simbolisme en poesia s'entén a principis del segle XX a l'àmbit de la narrativa, quan entra en crisi la novel·la realista i s'origina una profunda renovació dels temes i de les tècniques narratives.

En els temes es freqüent la solitud, la incomunicació i l'angúnia de l'ésser humà que ha d'enfrontar-se a un món inquietant, violent, desigual i sense esperança. Aquests nuclis narratius donen fe de la crisi de valors de l'home i la societat, des d'una visió del món pessimista, desenganyada, desorientada i crítica. A més, l'argument no és realista, ni persegueix la versemblança; sinó que es torna confús i obert, sense desenllaç o sense passat ni futur.

Des del punt de vista tècnic, es caracteritza pel bandejament de la forma de narrar realista (entesa com un argument versemblant que es limita al relat d'una successió de fets. Ara manifesten les seues preocupacions per la condició humana i l'art) i per la influència de les avantguardes. Tots els elements que constitueixen la novel·la tradicional experimenten una gran renovació. Així, es desenvolupa el perspectivisme o múltiples punts de vista, és a dir, el narrador es va identificant amb els diferents personatges de forma successiva, de manera que un mateix fet pot ser relatat per

cadascun d'ells. Açò és una forma de suggerir la complexitat de l'existència del món. En unes altres ocasions diversos personatges ofereixen distintes versions d'un mateix esdeveniment, donant lloc a la tècnica del contrapunt, o bé contenen accions de diferents personatges que succeeixen la mateix temps. El narrador que no és omniscient, es presentarà en tercera, en primera o en segona persona. Així mateix, apareix el monòleg interior, amb el qual es reflecteix el fluir del pensament del personatge en primera persona, sovint de forma caòtica. Amb freqüència, es recorre al personatge col·lectiu, és a dir, al protagonisme d'un grup. Respecte al temps, no segueix l'ordre dels fets i s'inclouen salts temporals; i l'espai reflecteix sentits simbòlics. El personatge és problemàtic i es defineix pels seus actes i les seues paraules (diàlegs). També s'acudeix al personatge col·lectiu.

Durant les primeres dècades del segle XX la narració experimenta aquestes fondestes transformacions a causa de les obres de grans novel·listes, entre els quals sobresurten noms com els de Proust, Kafka, Joyce i Thomas Mann.

Els escriptors en llengua alemanya van ser els primers a manifestar aquesta renovació literària.

Annex 2

http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u28/Webteoria/webteoria/kafka.htm

(Consultat el 29/06/2015).

Parlem d'alienacions, perquè, en certa manera, Kafka era o se sentia un alienat. En el moment del seu naixement, Praga formava part de l'Imperi Austrohongarès. Després de llargs anys de lluita, durant els quals la llengua oficial de l'Imperi era l'alemany, a partir de 1880 el txec va assolir el grau de llengua cooficial. D'altra banda, però, la llengua dels jueus de centre Europa era el yiddisch i els Kafka, per bé que jueus, no el dominaven. Així doncs, Franz neix a Praga, ciutat dominada per Viena, primera alienació, **alienació política**. Parla alemany -la llengua dels seus pares, la llengua de l'escola-, dins d'una comunitat que majoritàriament parlava txec, segona alienació, **alienació lingüística**. I és jueu en una comunitat cristiana o catòlica, tercera alienació, **alienació religiosa**. Sembla que tot i que Kafka no era litúrgic, sí era creient i el catolicisme imperant de la societat on vivia presentava tot sovint problemes d'antisemitisme irracional, que acabaran amb la gran follia col·lectiva de l'Holocaust,

que van patir les germanes de Kafka, les quals van morir en camps de concentració. Per acabar-ho d'arrodonir, tot i que el nucli familiar es troba en les seves mateixes condicions, no s'entenia amb la seva família, que eren els que havien d'entendre'l especialment perquè patien les mateixes alienacions que ell: aquesta és la quarta alienació, l'**alienació familiar**.

Annex 3

Les seues **obres** presenten un univers hostil i incompreensible on els personatges es troben sols i impotents davant la burocràcia, la justícia, el poder i la societat. En la seua cèlebre novel·la *La metamorfosi* (1915) un home es transforma en un enorme insecte. *El procés* narra com el protagonista, K, és acusat i jutjat sense arribar a conèixer el motiu. En *El castell*, que no va arribar a acabar, un agrimensor no aconsegueix establir un contacte amb el senyor d'un castell que el va contactar:

La seua obra *Amèrica*, continent que mai va visitar, ironitza –quasi grotescament– sobre el somni americà de felicitat per a tots.

El castell, el seu text més ambiciós, i un dels blocs més impressionants de la narració contemporània, anticipa aspectes de l'Europa en guerra dels anys 40 i la perversitat dels feixismes.

Pel que fa a la proliferació dels mecanismes burocràtics, amb tanta preocupació per no fer un pas en fals que acaba en l'asfíxia, presenta, en el seu cas, la configuració d'un laberint deformat. I és així, per corredors i escales sense fi, com persegueix la seua pròpia identitat el culpable sense aparent causa d'*El procés*.

Annex 4

Ara heu de dir al vostre blog quin creieu que és el tema de la novel·la.

A més del tema principal podeu trobar altres temes com ara:

- La destrucció de l'emergent família europea i burgesa.

- El sacrifici i la culpa: la torna de l'alliberament. (Alliberament de la societat que l'oprimeix a través de la transformació i de la mort finalment).

Cercar la identitat o morir matant el pare. (La construcció d'una identitat és el tema central de l'obra).

Annex 5

SÍMBOLS

L'obra no es limita a la successió dels fets, sinó que els esdeveniments i els objectes adquireixen un sentit simbòc. Com diu César Aira, “Kafka va ser el més gran descobridor de signes en la vida moderna”, i Richard Stach afirma: “No es tracta només de saber observar, sinó que cal descobrir el signes ocults en allò que s'observa.

El plantejament “fantàstic” agafa sentit quan la transformació és assumida amb normalitat per la família. Gregor queda aïllat a la seua habitació, on se li deixa menjar i des de la qual veu evolucionar els sentiments dels seus familiars cap a la seua condició d'animal, que va des de la consideració al fàstic. La metamorfosi de Gregor l'impossibilita de seguir treballant i aportar uns diners molt necessaris a la llar, i açò li ho retrau la seua família.

Gregor representa a l'ésser humà, en contraposició al que és habitual a la novel·la del XIX, que analitzava amb detall la psicologia de personatges individuals. Kafka situa l'home contemporani en el centre de la narració, amb els dubtes i tragèdies pròpies de la seua època.

La seua **ferida** no és tan sols física, sinó que simbolitza una altra psíquica: el refús de la societat, l'odi del seu pare envers ell i la seua extrema solitud. D'altra banda, les **portes tancades** reflecteixen el refús de la societat que el menysprea i li lleva la llibertat.

La **poma**, des de la Bíblia amb el pecat d'Adam i Eva, té un valor simbòc associat a la culpabilitat i a la mort, al sofriment de l'home expulsat del Paradís. Açò guarda relació amb la poma incrustada en el seu cos.

La **transformació de l'habitació de Gregor**, des que lleven els mobles fins que es converteix en un abocador, representa la indiferència cada vegada major de la família i la deshumanització de Gregor.

També és d'un valor simbòlic les **estacions** (el temps), hi ha un clima assolellat que marca l'alliberament final de la família i de Gregor. En canvi, el començament del relat coincideix amb un matí gris de pluja.

Annex 6

ANÀLISI ESTRUCTURAL

L'estructura és equilibrada i lògica.

Està dividida en tres parts, igual que una tragèdia grega, cadascuna conté un clímax final.

1a PART

Transformació en insecte gegantí.

Acaba en la ferida al cos de Gregor, la qual cosa provocaria una primera humiliació.

2a PART

Progressiva assumpció de la natura animal per part del protagonista.

Acaba amb la lesió traumàtica que li provoca la poma llançada pel pare.

La gravetat de la ferida augmenta la humiliació.

3a PART

Focalitza el cansament econòmic i emotiu de la família.

I acaba amb la mort per inanició de Gregor.

- L'estructura de l'obra la podem comparar a una Catarsi Tràgica:

CATARSI TRÀGICA

1. Transformació.

2. Assumpció.
3. Mort (del “monstre”).

SI APROFUNDIM MÉS...

1a PART

- Per a Kafka no és rellevant la natura de l'insecte sinó el procés del canvi.
- El narrador supera les limitacions de la novel·la realista sense perdre la presència d'elements “reals”.
- El “canvi” enceta la interpretació de **la identitat** com a eix temàtic.
- Preocupació per les obligacions laborals i econòmiques del protagonista permet la lectura crítica del món burgés.
- Pèrdua i construcció de la identitat del protagonista.
- El protagonista perd la **identitat social** i la **identitat emocional i familiar**.
- La novel·la fa ressò de les **influències bíbliques** en el tema del **pecat original**.
- El protagonista canalitza la **crisi de l'home modern** sotmès al sistema capitalista.

2a PART

- La **incomunicació** amb la germana simbolitza un dels problemes del món contemporani.
- La **inanió** és el símbol de la relació amb el món. El sofà és el símbol de la **presó**.
- El descens a un estat inhumà el porta a una major **humanitat**.
- La figura paterna esdevé una representació d'una **divinitat tirànica** contra la qual s'ha de rebel·lar; així es destrueix progressivament la imatge clàssica i harmònica de la família.
- El símbol bíblic de la poma serveix per a concretar el debat sobre la **culpabilitat** de Gregor.

3a PART

- La ferida que l'afebleix és el camí **d'acceptació de monstre**.
- Gregor ja no sustenta a la família econòmicament. La família ha de començar a treballar.

- El son del pare simbolitza un procés de deshumanització.
- La **sensibilitat artística** és l'últim reducte d'humanitat de Gregor.

ANÀLISI FORMAL

- La novel·la és narrada en tercera persona.
- El **discurs directe** és el recurs per a mostrar les percepcions psicològiques del protagonista.
- També utilitza l'estil indirecte lliure:
 “Per què la germana no anava amb els altres? Segurament perquè s'acabava d'alçar i encara no havia ni començat a vestir-se. I per què plorava, doncs?”
 (p.12) (p.5 2n paràgraf).

“Realment volia obrir la porta, realment volia deixar-se veure i parlar amb l'apoderat; estava impacient per saber què dirien del seu aspecte aquells que tant el reclamaven. Si s'espantaven, **el Gregor ja no tenia cap responsabilitat i podia estar tranquil**. I si s'ho prenien amb calma, tampoc no tenia cap motiu per posar-se nerviós i, si s'hi afanyava, encara podia ser a l'estació a les vuit”.

(p.14-15) (p.6 2n paràgraf, línies 3- 7).

Annex 7

POSSIBLES LÍNIES D'INTERPRETACIÓ

http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u28/Webteoria/webteoria/kafka.htm

(consultat el 12/06/2012)

Mètode biogràfic: Història metafòrica i al·legòrica de Samsa com a trasunt de Kafka: vides paral·leles. Samsa es converteix en un monstre perquè és atípic, igual com ho és Kafka com a persona i com a escriptor. La història que es relata en aquest conte és la història d'algú que es transforma en un escriptor, aquesta seria la hipòtesi de Kafka com a Gregor. I és que per Samsa no és gens tràgic el que li succeeix. Mai no viu tràgicament la seva transformació. No s'horroritza, ho viu amb una certa normalitat. No pot parlar ni escriure i deixa a anar una substància enganxosa i visible -que els escarabats no expulsen- i que aquí és estrictament necessari que ho faci perquè aquesta estela

llefiscosa i enganxosa podem interpretar-la com una al·legoria de l'escriptura. L'escarabat traça línies al sostre i a les parets igual com ho fa l'escriptor en un full de paper. Des d'aquest punt de vista, *La metamorfosi* seria la història de com es forma un escriptor. I mostraria la dificultat de Kafka per viure si no és amb l'escriptura.

Gregor Samsa es tanca en el seu món i mor amb una certa glòria donat que s'ha mantingut conscient i feliç en ell. És l'amo i el rei de la seva cambra per bé que li prenguin tots els mobles. És curiós observar el pànic que sent quan li volen prendre també l'escriptori si contrastem la seva reacció amb la següent anotació del diari del nostre autor:

"Debo agregar que, **en mi miedo de viajar, desempeña un papel el pensamiento de que durante algunos días estaré apartado de mi mesa de escribir.** Este pensamiento ridículo es en realidad el único legítimo, pues la existencia del escritor depende en realidad de su mesa, no tiene derecho a alejarse de ella si es que quiere escapar de la locura, debe aferrarse a ella con los dientes".

Mètode psicoanalític: *La metamorfosi* com la història d'un complex d'Èdip. Kafka, com Gregor, odia i té por del pare, un sentiment de clares reminiscències edípiques.

"... el teu pes m'esclafava sense parar mai", *Carta al pare*, p. 52

"A veces imagino el mapamundi desplegado y a ti extendido transversalmente en él. Entonces me parece que, para vivir yo, sólo puedo contar con las zonas que tú no cubres o que quedan fuera de tu alcance. Y estas zonas, de acuerdo con la idea que tengo de tu grandeza, no son muchas ni muy confortables, y el matrimonio no se encuentra entre ellas", *Bestiario*, p. 126 que remet a la *Carta al pare*.

Quan li comunica que es vol casar amb Felice Bauer el pare li retreu que aquell matrimoni serà una vergonya pels Kafka i li aconsella d'anar al bordell. Li diu: "**No hi ha altres possibilitats? Si tens por, jo t'hi acompanyaré**".

Mètode ambiental: història de la confrontació d'un individu racional intel·ligent i la societat buròcrata que l'envolta i de com aquest individu se sent impotent davant del poder. Kafka com a *rara avis* o "bitxo raro" que ha renunciar a molts dels plaers de l'existència per dedicar-se a una ocupació raríssima: escriure. La literatura com a solució davant de la vida, la literatura com a tria heròica pel que té de renúncia. Des d'aquest punt de vista, el final és molt antiburgès ja que el Samsa-Kafka es venja dels seus propis pares (tots es posen a escriure per demanar vacances), però els pares també es vengen del seu fill volent-se canviar de casa, la casa que ell havia escollit. És un final doblement venjatiu per part de Kafka.

Amb tot, a *La metamorfosi*, Kafka fa un diagnòstic del ciutadà quotidià enmig de la societat burocràtica del segle XX. Els llogaters en són una bona mostra. Són tres buròcrates que estan a l'extrem oposat de Gregor Samsa. Es mouen mecànicament, essent "el del mig" -perquè així és com se li fa referència- el més important. Parlen, fins i tot, amb una certa "legalitat burocràtica" i, al cap i a la fi, són una colla d'impostors i oportunistes. (En veu baixa afegeixo que s'acaba d'inventar el cinema mut. Pensem en la gestualitat de Keaton, de Charlot, etc. Els llogaters poden estar extrets d'aquest nou context).

Annex 8

LA SALAMANDRA

L'hivern era fosc i pla i sense fulles; només amb gel i gebre i lluna glaçada. No em podia moure, perquè caminar a l'hivern és caminar davant de tothom i jo no volia que em veiessin. I quan va arribar la primavera, amb les fulles petites i alegres, van preparar el foc al mig de la plaça, amb llenya seca, ben tallada.

Em van venir a buscar quatre homes del poble; els més vells. Jo no volia seguir-los, els ho vaig dir des de dins, i aleshores en van venir de joves, amb les mans grosses i vermelles, i van enfonsar la porta a cops de destrat. I jo cridava, perquè em treien de la meva casa, i a un el vaig mossegar i em va donar un cop de puny al mig del cap, i em van agafar pels braços i per les cames i em van tirar com una branca més damunt la pila, i em van lligar els peus i els braços i allà em van deixar amb la faldilla arromangada. Vaig girar el cap. La plaça era plena de gent, els joves davant dels vells i les criatures a un costat amb una branqueta d'olivera a la mà i el davantal nou del diumenge. I, mirant

les criatures, em vaig adonar d'ell: estava al costat de la seva dona, que anava vestida de fosc, amb la trena rossa, i li passava el braç per damunt de l'espatlla. Vaig girar el cap i vaig tancar els ulls. Quan els vaig tornar a obrir, dos vells es van acostar amb teies enceses i els nens es van posar a cantar la cançó de la bruixa cremada. Era una cançó molt llarga i quan la van haver acabada els vells van dir que no podien encendre el foc, que jo no el deixava encendre, i aleshores el capellà es va acostar als nens amb una bacina plena d'aigua beneïta i els va fer mullar les branquetes d'olivera i els les va fer tirar al meu damunt i aviat vaig estar coberta de branquetes d'olivera, totes amb la fulla tendra. I una vella menuda, geperuda i esdentegada es va posar a riure i se'n va anar i al cap d'una estona va tornar amb dos cabassos plens de branquillons molt secs de bruc de bou i va dir als vells queels escampessin pels quatre costats de la foguera, i ella va ajudar-los, i aleshores el foc vaagafar. Pujaven quatre arbres de fum i quan les flames van enfilarse em va semblar que del pitde tota aquella gent sortia un gran respir de pau. Les flames pujaven empaitant el fum i jo ho veia tot darrera d'un torrent d'aigua vermella -i, darrera d'aquella aigua, cada home, cada dona i cada criatura era com una ombra feliç perquè jo cremava.

El baix de la faldilla se m'havia tornat negre, sentia el foc als ronyons i, de tant en tant, una flama em mossegava el genoll. Em va semblar que les cordes que em lligaven ja estaven cremades. I aleshores va passar una cosa que em va fer estrènyer les dents: els braços i les cames se m'anaven escurçant com les banyes d'un cargol que una vegada havia tocat amb el dit, i a sota del cap, allà on el coll s'ajunta amb les espatlles, sentia que una cosa s'estirava i em burxava. I el foc xisclava i la resina bullia... Vaig veure que alguns dels que em miraven alçaven els braços i que altres corrien i topaven amb els que encara estaven aturats, i tot un costat de la foguera es va enfonsar amb una gran esquixada d'espurnes, i quan el foc va tornar a cremar la llenya ajaguda, em va semblar que algú deia: és una salamandra. I em vaig posar a caminar per damunt de les brases, molt a poc a poc, **perquè la cua em pesava.**

REALISME MÀGIC

LA NARRATIVA HIPANOAMERICANA: EL REALISME MÀGIC

El terme *realisme màgic* apareix per primera vegada en els anys 20 i és l'italià Massimo Bontempelli qui l'utilitza per primera vegada. Malgrat que el *realisme màgic* va sorgir com a forma literària en els anys 20 en les tertúlies d'Europa, ràpidament es va estendre per Llatinoamèrica.

La gran extensió d'Hispanoamèrica influeix en la diversitat de corrents i obres literàries, encara que la denominació de narrativa hispanoamericana comprén una sèrie de nacions, amb certs trets continentals comuns. En l'estudi d'aquest tema es consideren les aportacions més destacades de la renovació narrativa del realisme màgic o allò real meravellós que comença a desenvolupar-se a mitjan dels anys quaranta.

En la dècada dels quaranta, Hispanoamèrica nota un desenvolupament urbà. La vida cultural prospera també amb la vinguda de molts intel·lectuals espanyols republicans o europeus exiliats, com ara Pere Calders.

A partir de 1940 s'observa un allunyament de la novel·la realista. Els temes tractats s'elaboren amb procediments distints. Així mateix apareixen temes nous, com el predomini d'allò **urbà** (enfront l'interés pel fet rural en la narrativa anterior) i els **problemeshumans o existencials** (no sols els socials) i el **fantàstic**.

Per a Alejo Carpentier el realisme és insuficient per a reflectir la realitat sud-americana, molt distinta a l'europea, i parlarà del **real meravellós**. Aquesta ruptura amb la tècnica realista no suposa un allunyament de la realitat sinó una voluntat d'abordar-la des d'angles més rics, més reveladors i més vàlids estèticament. A partir d'aquest moment realitat i fantasia es presenten enllaçades en la novel·la.

En els aspectes formals es nota una marcada preocupació estilística i una acurada utilització del llenguatge. Els escriptors fan ús de modernes tècniques narratives i innovacions formals aportades pels grans novel·listes europeus i nord-americans (kafka, Joyce, Faulkner...); així, s'experimenta amb la ruptura de l'argument lineal, múltiples narradors i distints punts de vista, el contrapunt, l'estil indirecte lliure, el monòleg

interior, etc. Si bé, aquesta preocupació estètica no suposa que l'escriptor renunciï als propòsits testimonials o de denúncia; al contrari, proclamen idees socials i polítiques molt avançades. Però com ha dit Júlío Cortázar: “el primer deure de l'escriptor revolucionari és ser revolucionari com a escriptor. És a dir, trencar amb els motles expressius heretats i proposar un art nou”.

Tusón, Vicente i Lázaro, Fernando: *Literatura del siglo XX* (Anaya, 1999, p. 243).

Altres trets d'aquesta narrativa són:

- Humanització. S'ocuparan de qüestions lligades a la natura humana: problemes, somnis, etc
- S'assimilen elements irracionals, misteriosos i onírics procedents del surrealisme: premonicions, supersticions, etc.

Es distingeixen dos períodes o generacions: la dels anys quaranta i la dècada dels seixanta.

ELS ANYS QUARANTA

Els autors més destacats d'aquesta dècada comparteixen certs trets de la narrativa que són: l'erudició, la imaginació i la concisió en el llenguatge.

L'argentí **Jorge Luís Borges** (1899-1986) és un escriptor d'extraordinària cultura i és autor d'excel·lents assajos i poesia, però destaca pels seus llibres de relats, entre el fantàstic i l'intel·lectual, amb la temàtica de caràcter filosòfic i existencial sobre la realitat que es confon amb la ficció, el destí, la identitat, el temps, la immortalitat, etc. Les seues principals obres són *Ficciones* (1944) i *El Aleph* (1949).

El guatemalenc **Miguel Ángel Asturias** (1899-1974), dóna vida en *El señor presidente* (1946), a un dictador despòtic i esperpèntic. Aquest tema, molt habitual en la narrativa hispanoamericana, és tractat en la novel·la amb una tècnica expressionista i surrealista. Asturias és també autor d'una trilogia, en la qual es destaca *El Papa verde*, que versa sobre l'explotació bananera per companyies nord-americanes. Li van concedir el Premi Nobel en 1967 per les “seues fites literàries arrelades en els trets nacionals i les tradicions dels pobles indígenes d'Amèrica Llatina”.

El cubà **Alejo Carpentier** (1904-1980) va ser el primer teòric del realisme màgic. En el pròleg a *El reino de este mundo* podem observar la trajectòria literària de l'autor. Per ell el realisme pur és incapaç d'arreglar la sorprenent i insòlita realitat del món americà, per això parla del real meravellós, en el pròleg de la seua novel·la *El reino de este mundo* de 1949: "(...) la realidad superior de las cosas; esa realidad maravillosa y invisible, que es, en el fondo la única realidad que queda de todo lo que vemos". Una altra obra molt representativa de l'autor és *Viaje a la semilla*, ja que en el pròleg a *El reino de este mundo* Carpentier afirma: "en *Viaje a la similla* encontré mi forma, hallé mi estilo".

El mexicà **Juan Rulfo** (1918-1986) està considerat un dels millors narradors del segle XX pel seu mestratge en la utilització de les tècniques narratives i per l'encertada combinació del fantàstic i el real. Clar exponent de la seua genialitat és *Pedro Páramo* (1955), una de les obres més conegudes de l'autor, que narra la història de Juan Preciado, el fill bastard de Pedro Páramo, que torna al poble del seu pare per a complir el desitjos de la seua mare recent morta. Però es troba amb que Comala és un poble habitat per fantasmes: de fet, els personatges de la novel·la estan morts. En la novel·la es barreja la veu en primera persona de Juan Preciado amb la narració omniscient de Pedro Páramo en forma de monòleg interior.

Ara bé, aquest autor està íntimament relacionat amb **Pere Calders** ja que Calders va viure a Mèxic vint-i-tres anys com a exiliat. Pere Calders no es va integrar mai del tot a Mèxic perquè va mantenir viu el desig de tornar a Catalunya, a part que es va relacionar de manera habitual amb els cercles intel·lectuals i socials dels catalans exiliats. Tot i així, Joan Fuster va escriure: «És ben possible que, sense el pas per l'exili —sense l'escenari i sense els personatges que li proporcionà Mèxic—, els contes de Calders haguessin derivat a factures més acostades a Poe, Pirandello o Kafka: al conte "filosòfic" tradicional. Mèxic li brindava una "realitat" susceptible d'interpretacions suggestives».

Si voleu podeu trovar més informació sobre Pere Calders a la següent web:

http://www.escriptors.cat/autors/caldersp/pagina.php?id_sec=491

LA DÈCADA DELS SEIXANTA: LA GENERACIÓ DEL "BOOM"

El boom de la narrativa hispanoamericana sorgeix entre els anys 1960 i 1970, quan la tasca d'una sèrie de novel·listes és distribuïda per tot el món, amb gran èxit de crítica i públic. La publicació d'una sèrie de novel·les decisives com *La ciudad i los perros* (1962) de Mario Vargas Llosa o *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Marquez, va produir un gran impacte en els països hispanoparlants. Aquest boom va fer que recaiguera l'atenció sobre la narrativa hispanoamericana i s'afermara un **nou estil** de narració que mostra la realitat social d'Amèrica Llatina. També es consolida l'ampliació de temes, la integració d'allò real i fet fantàstic, la renovació de les tècniques narratives i l'experimentació amb el llenguatge.

Entre els més coneguts novel·listes es troben els argentins Julio Cortázar, Ernesto Sábato i Adolfo Bioy Casares; el colombià Gabriel García Marquez, el mexicà Carlos Fuentes; el cubà Guillermo Cabrera Infante; el peruà Mario Vargar Llosa i el xilè José Donoso. Alguns d'ells han aconseguit un gran reconeixement internacional: Gabriel García Marquez i Mario Vargas Llosa han sigut guardonats amb el premi Nobel –en 1982, el primer i en 2010, el segon- i molts d'ells amb el premi Cervantes.

L'argentí **Julio Cortázar** (1916-1984) és autor de *Rayuela* (1963), una de les obres centrals del boom. Els capítols poden ser llegits de diverses formes. Amb açò pretén expressar l'atzar i el caos de la nostra vida i també la relació entre l'artista i la seua obra.

Ernesto Sábato va nàixer a Buenos Aires en 1911. Va començar sent un científic pur, abans d'abandonar el seu brillant avenir per a dedicar-se a la literatura. Solament tres novel·les, molt espaiades cronològicament li han conferit un lloc singular: *El túnel* (1948), *Sobre héroes i tumbas* (1961) i *Abaddón el exterminador* (1974). També va escriure diversos llibres d'assajos sobre l'home en la crisi del nostre temps i sobre el sentit de l'activitat literària. En *Sobre héroes i tumbas* relata una tremenda història d'amor i solitud que revela la maldat del món. Algun del seus episodis és Kafkià i surrealista.

La muerte de Artemio Cruz (1962) va consagrar el mexicà **Carlos Fuentes** (1928). En aquesta obra presenta els records d'un dirigent polític corrupte que agonitza, i reconstrueix la història recent de Mèxic i els costums de la classe mitjana i alta, arrelada al poder.

Entre els més celebrats i llegits destaca el colombià **Gabriel García Márquez** (1927) qui, en moltes ocasions, ha expressat la seua admiració per les tragèdies de Sòfocles, i ha dedicat especial atenció a *La metamorfosi* de Kafka. *Cien años de soledad* (1967) és la novel·la on va crear un món imaginari, *Macondo*, escenari on es desenvolupa la història de la família Buendía des de la fundació d'aqueixa ciutat a la seua desaparició amb el darrer Buendía. És una de les novel·les més representatives del realisme màgic i resumeix simbòlicament l'evolució sociopolítica.

Mario Vargas Llosa

<http://www.mvargasllosa.com/>

Alejo Carpentier, Viaje a la semilla.

<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/carpen/viaje.htm>

Capítol 68 de *Rayuela*

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente su orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, las esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentía balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo

*pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles
que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.*

Annex 10

ACTIVITATS LLIURES

ACTIVITAT 1: *The Metamorphosis of Franz Kafka* (ACTIVITAT LLIURE)

- Una de les pel·lícules que podeu veure per entendre millor l'obra de Kafka és *The Metamorphosis of Franz Kafka*.

ACTIVITAT 2: ESCRIVIM UN RELAT (ACTIVITAT LLIURE)

a) OBJECTIU:

Esriptura d'un relat curt sobre un tema lliure de sis folis d'extensió mínima durant els darrers mesos de curs.

b) ETAPES:

1. Decidir-se per un tema.
2. Explorar el tema.
3. Decidir què es vol dir sobre el tema.
4. Trobar una història útil per a vehicular el tema.
5. Estructura la història de la manera més convenient al tema. Tenint en compte els apartats: introducció, conflicte, reacció i resolució del conflicte.
6. Adoptar la veu de narrador que convinga al relat i aplicar les tècniques discursives de narració, descripció, diàleg... que convinguen en cada moment del relat.
7. Rellegir el text resultant i reescriure el relat sempre que es considere convenient.

c) AVALUACIÓ:

Es tindran en compte:

1. L'interés en l'elaboració del relat.
2. L'aplicació i domini del continguts teòrics sobre narrativa als relats.
3. L'originalitat de les idees i la creativitat resultants del relat.