

## ELOGI DE LA DIFERÈNCIA: ELS MONSTRES INNOCENTS DE TERESA COLOM<sup>1</sup>

J. ÀNGEL CANO MATEU  
Universitat de València  
J.Angel.Cano@uv.es

Recibido: 27-02-2019  
Aceptado: 04-07-2019



### RESUM

Aquest article analitza l'element sobrenatural en *La senyoreta Keaton i altres bèsties*, un recull de contes de Teresa Colom, amb una especial atenció en els personatges dels nens, els quals tenen algun tret que els fa diferents i els emparenta amb la figura del monstre. Partint de la distinció entre el fantàstic clàssic i el fantàstic del segle xx, estudiarem el concepte de realitat en l'obra, una realitat més oberta en què s'han superat els límits de la raó amb la inclusió dels somnis, l'art i el llenguatge. Tot seguit, ens centrarem en dues característiques definitòries d'aquestes *bèsties*: la innocència inherent, sense prejudicis, així com el tipus de relació —d'una banda, assimilació i naturalització de la diferència; d'altra, rebuig— que estableixen amb l'entorn, per tal de comprovar que els autèntics *monstres*, si més no, morals, no són els nens.

PARAULES CLAU: Teresa Colom, nens monstruosos, realitat, diferència, innocència

### PRAISE OF DIFFERENCE: THE INNOCENT MONSTERS OF TERESA COLOM

### ABSTRACT

This essay analyses the supernatural element in *La senyoreta Keaton i altres bèsties*, a compilation of short stories by Teresa Colom, paying special attention to the chil-

<sup>1</sup> Vull fer constar que aquest treball s'ha beneficiat també de l'Ajuda del Programa de Formació de Professorat Universitari (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

dren's characters, who have some feature which makes them different and which relates them with the figure of the monster. On the basis of the distinction between the classic fantastic and the fantastic from the 20th century, we study the concept of reality in this work, a more open reality where the limits of reason have been exceeded with the inclusion of dreams, art and language. Then, we focus on two defining characteristics of these *beasts*: their intrinsic unprejudiced innocence, as well as the kind of relationship —on the one hand, the assimilation and naturalization of the difference; on the other hand, the rejection— they establish with the environment. Due to this distinction, we realise that the real monsters, at least from the point of view of what is moral, are not the children.

KEY WORDS: Teresa Colom, monstrous children, reality, difference, innocence



## 1. INTRODUCCIÓ

Segons la teratologia, la paraula *monstrum* es referia a l'avís del més enllà d'una irrupció sobrenatural<sup>2</sup> en l'ordre natural, explica Jordi Planella en el seu estudi *Els monstres* (2007: 20). De monstres, n'abunden a *La senyoreta Keaton i altres bèsties*, de Teresa Colom. Sense precisions espaciotemporals, però amb uns escenaris i una atmosfera que evoquen el segle XIX, el segle de referència de la literatura fantàstica clàssica, Colom ens presenta una proposta singular sobre una sèrie d'infants innocents, marcats per una forma o altra de diferència o monstruositat: el nen amb la mà de garrí, el fill de la Mort, el nen que viu del fred, la nena-peix, etc. La irrupció d'aquestes criatures suposa un punt d'inflexió en les vides dels personatges del seu entorn i obliga a definir (o redefinir) valors i actituds: *meure le vieil homme, vive l'homme nouveau*, és a dir, són símbol de regeneració. En aquest context, hi haurà, d'una banda, els que assimilen i naturalitzen la diferència, però, d'una altra, també aquells que la rebutgen, esclaus dels seus prejudicis. Enfront de l'efecte benèfic que irradien els nens, l'autèntica monstruositat moral serà la dels qui exclouen els que són diferents.

---

2 A pesar de les connotacions religioses que, segons Alfons Gregori, té l'etiqueta «sobrenatural» i que potser seria convenient canviar per «preternatural» (2015: 31-33), optarem, com David Roas, per mantenir-la, ja que és el més habitual per a referir-nos a tot allò que transcendisca la realitat humana (2001: 8).

Aquest article té com a objectiu analitzar el tractament de l'element sobrenatural en l'obra de Teresa Colom, amb una especial atenció als personatges dels nens monstres. Partirem de la distinció entre el fantàstic clàssic, de base positivista, entés, com ho fa Todorov, com l'espai del dubte entre una explicació natural i una de sobrenatural, i el fantàstic que, al segle xx, inicia emblemàticament Kafka, en què la distinció entre real i irreal ja no pot ser absoluta ni rellevant.

## 2. TERESA COLOM, ESCRIPTORA CATALANA

Hi ha una certa tendència actual de poetes que passen a la narrativa i creen una narrativa amb una prosa molt treballada, influenciada, sens dubte, pel seu treball i estil poètics, com Eva Baltasar o Irene Solà. Teresa Colom (la Seu d'Urgell, 1973) també pertany a aquest grup; de fet, el gruix de la seua obra literària, el conformen poemaris: *Com mesos de juny* (2001), *La temperatura d'uns llavis* (2002), *Elegies del final conegut* (2005), *On tot és vidre* (2009) i *La meua mare es preguntava per la mort* (2012). *La senyoreta Keaton i altres bèsties* (2015) és, doncs, la primera incursió —si més no, en format llibre— en el gènere narratiu, més concretament, de temàtica fantàstica.

Colom forma part d'aquesta generació de narradors inèdits o pràcticament inèdits abans del nou mil·lenni, uns autors que, «deslligats d'actituds programàtiques», ja no regits per moviments dominants, «forquen una trajectòria que obeeix gairebé exclusivament a les pròpies motivacions esteticoculturals» (Isarch, 2019: 39). Són escriptors que han begut, com no podia ser d'una altra manera, de la tradició catalana, però que «no es poden explicar *només* des d'un antecedent català» (Bagunyà, 2017: 49). Les referències, ara, cal cercar-les més enllà de les fronteres de la nostra literatura i, fins i tot, més enllà de les fronteres literàries: el cinema o les sèries, per exemple, tenen molt de pes en aquesta literatura del segle xxi. Sense anar més lluny, *La senyoreta Keaton i altres bèsties*, a més de la influència de Mercè Rodoreda i Pere Calders, té punts de connexió amb estètiques de gran implantació com són les obres de Tim Burton o David Lynch, o amb l'univers construït per l'escriptor i dibuixant Edward Gorey als seus *Amphigorey* (Nopca, 2015). També el periòdic britànic *The Guardian*, que traduí parcialment a l'anglès el conte «El fill de l'enterramorts» —«The Gravedigger's son»—, parlava d'aquest relat com un creuament entre Tim Burton i els germans Grimm (2016).

Borja Bagunyà (2017: 45-93) i Antoni Isarch (2019: 37-58) han realitzat respectives propostes per tal de classificar aquests autors a partir de l'any

2000 fins als nostres dies. Així, mentre que Bagunyà parla de «camps de força», activats més aviat per les obres que no pels autors (2017: 50), Isarch defineix sis «nuclis d'interès» (2019: 42). D'aquesta manera, segons els paràmetres de Bagunyà, caldria encabir *La senyoreta Keaton i altres bèsties* en els «treballs genèrics i exploracions metaficcionals», més concretament en l'espai que dedica al *New Weird*, que engloba la ciència-ficció, el terror i el fantàstic (2017: 84). Quant a la línia o nucli d'interès d'Isarch, potser el recull de contes que analitzem se situaria en el d'«allegories i anacronies», amb «ficcions que tendeixen a evadir-se de la realitat immediata des de punts de vista diferents i exploren altres llocs, altres temps, altres límits» (2019: 50).

Arribats a aquest punt, i abans d'endinsar-nos-en en l'anàlisi, potser convindria fer cinc cèntims d'aquesta obra de Teresa Colom. Aquest és un recull de cinc contes que tenen en comú el protagonisme de cinc nens amb algun tret que els fa diferents. En el primer conte, «La senyoreta Clock», la protagonista, que és qui dóna nom al relat, té una vida, amb les seues diferents etapes, de la infantesa a la vellesa, però que transcorre en només un any: naix a principis d'abril i mor a finals de març de l'any següent. En el segon, «Caterina», observem que aquesta criatura, que també dóna nom al conte, acaba desapareixent amb les balenes en la mar. En el tercer, «El nen de Mortson», el protagonista és un nen amb la mà de garrí, separat de la seua família després que la mare haja mort en el part i adoptat per un dels personatges més entranyables del recull, la senyoreta Keaton. En el quart, «El fill de l'enterramorts», assistim al naixement del Woody per decisió —paradoxalment— de la Mort. I en el cinquè, «La Maison Desirchamp», se'ns apareix un nounat de gel que, per a mantenir-se en vida, no pot rebre calor i ha d'estar a baixes temperatures.

### 3. CAP A UNA NOVA CONCEPCIÓ DE LA REALITAT

#### 3.1. Unes pinzellades sobre les teories del fantàstic

La gran varietat de criteris que tenen les teories del fantàstic, amb unes diferències que, fins i tot, arriben a la confrontació, cosa que fa impossible delimitar-ne amb garanties la noció de gènere, si més no, en les coordenades espaciotemporals d'aquestes pàgines, no impedirà que nosaltres partim, com ja hem dit, de la proposta de Tzvetan Todorov a la *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Som conscients, com confessa Carme Gregori, que aquesta obra ha estat criticada i qüestionada per la inflexible classificació que fa, ja

que exclou un gran nombre d'obres, tant per la cronologia que imposa, com per les condicions necessàries que els reclama (1998: 284; 2006: 16). Tanmateix, d'acord amb l'estudiosa, per la claredat conceptual i la facilitat d'aplicació en l'anàlisi d'obres completes, així com per l'àmplia difusió que ha tingut, trobem que és un bon punt de partida per a la nostra anàlisi. Aquesta afirmació també ve avalada per Alfons Gregori, que apunta que el model todorovià ha servit de base per a generar nous plantejaments i raonaments sobre el fantàstic (2015: 36).

Todorov defineix el fantàstic com l'espai del dubte que experimenta un ésser que només coneix les lleis naturals de la raó i la ciència, enfront d'un fet sobrenatural (1970: 29). Dit en altres paraules, el fantàstic és la vacil·lació entre una explicació natural i una de sobrenatural. Això ens porta a parlar dels paràmetres real/imaginari, en relació als quals, com acabem de veure, es definiria el concepte de fantàstic. D'altra banda, el fantàstic, segueix Todorov, requereix la integració del lector en el món dels personatges; l'espai de dubte de què parlàvem ha de ser sentit pel lector —un lector entès, recordem-ho, com una «funció» de lector, això és, un lector implícit, o narratori en terminologia de Genette (1972: 265), no com un lector real. Aquesta incertesa pot estar també representada per un personatge a l'interior del text, tot i que Todorov ho considera una condició facultativa (1970: 36), ja que hi ha obres en què no es dona.

No obstant això, cal una altra condició, a part de l'existència d'un esdeveniment estrany que provoca la vacil·lació, per a parlar del fantàstic: aquesta se situa en el «niveau de l'interprétation du text» (1970: 36). És a dir, que el lector ha d'adoptar una determinada actitud davant del text, un mode de llegir concret: no el pot interpretar ni al·legòricament ni poèticament (1970: 38), de manera que ha de considerar el text en qüestió ficció i l'ha de seguir de manera literal.

Aquestes condicions (el dubte entre una explicació natural i una de sobrenatural, que ha d'afectar el lector —i pot afectar un dels personatges—, alhora que s'ha de fugir d'interpretacions al·legòriques i poètiques) són les que permeten a Todorov definir el fantàstic. D'altra banda, el fantàstic només abraçaria el vuitcents perquè, amb l'entrada del segle xx, pels canvis que sofreix el concepte de «real», i per les diverses relacions que aquest estableix, consegüentment, amb l'«irreal», la dicotomia anteriorment ben definida desapareixeria:

De par sa définition même, la littérature passe outre la distinction du réel et de l'imaginaire, de ce qui est et de ce qui n'est pas. On peut même dire que c'est, pour une part, grâce à la littérature et à l'art, que cette distinction devient im-

possible à soutenir. (...) D'une manière plus générale encore, la littérature conteste toute présence de la dichotomie. (...) la littérature existe par les mots; mais sa vocation dialectique est de dir plus que le langage ne dit, de dépasser les divisions verbales. Elle est, à l'intérieur du langage, ce qui détruit la métaphysique inhérente à tout langage. Le proper du discours littéraire est d'aller au-delà (sinon il n'aurait pas de raison d'être); la littérature est comme une arme meurtrière par laquelle le langage accomplit son suicide (1970: 175-176).

Com hem vist, gràcies a la vacil·lació que provoca, la literatura fantàstica posa en qüestió l'existència d'una oposició irreductible entre real / irreal. Ara bé, segueix Todorov, per a negar una oposició, cal primer reconèixer-ne els termes, de manera que, si determinats esdeveniments de l'univers d'un llibre es consideren explícitament com imaginaris, neguen la natura imaginària de la resta de l'obra: «si telle apparition n'est que le fruit d'une imagination surexcitée, c'est que tout ce qui l'environne est réel» (1970: 176). En definitiva, la literatura fantàstica, conclou Todorov, és la mala consciència del segle *xx* positivista, un segle que vivia en una metafísica del real i de l'imaginari (1970: 176). No obstant això, a partir del segle *xx*, no és possible pensar una realitat immutable, externa, ni una literatura que siga estrictament la transcripció d'aquesta realitat.

Tanmateix, encara queda per explicar què passa amb el relat sobrenatural del segle *xx*. I, com a fita simbòlica, Todorov utilitza *La metamorfosi*, de Franz Kafka, en què la distinció entre real i irreal, com hem apuntat, ja no pot ser absoluta ni rellevant. De fet, en l'obra de Kafka, lluny del dubte creat entre l'explicació natural i l'explicació sobrenatural, hi ha un moviment d'adaptació: l'esdeveniment sobrenatural i, per tant, inexplicable, ara apareix en la primera frase, i no a partir d'indicadors indirectes, com en el relat fantàstic anterior, en què es partia d'un situació natural per a desembocar en una de sobrenatural. Així doncs, ara no hi té cabuda la sorpresa: la situació, tot i que insòlita, acaba sent acceptada com a possible (la qual cosa també li permet distingir el sobrenatural del meravellós, en què hi hauria un món, les lleis del qual són alienes a la realitat, i, per tant, els elements sobrenaturals no provoquen inquietud). Per això, Todorov, si abans parlava d'un moviment d'«hésitation», ara es refereix a una acció d'«adaptation»; amb ambdós termes designa dos processos simètrics i inversos (1970: 180).

El sobrenatural del segle *xx* està format per un món estrany —per això l'aparició d'un element sobrenatural no provoca cap ensurt— en el seu conjunt, que, alhora, inclou l'irracional i que obeeix una lògica onírica, totalment aliena al real. Com a conseqüència, la identificació entre el lector i el personatge que havíem apuntat adés, ja no és possible, atés que, tot i que el lector en-

cara puga tenir una certa vacil·lació, aquesta ja no afecta el personatge (1970: 181). En resum, com conclou Todorov, «le fantastique», ara, «devient la règle», que regeix l'univers complet de l'obra, «non l'exception», com s'esdevenia en la literatura fantàstica clàssica (1970: 182).

Anant un pas més enllà, Jaime Alazraki ha proposat l'etiqueta neofantàstic, terme amb què pretén donar compte d'una literatura que parteix de la superació del sistema de captació de la realitat de la poètica realista. Així, Alazraki ens diu que hem de concebre la realitat com l'espai en què hi ha lloc tant per a una geometria causal, com per a altres geometries no causals que rebutgen la raó, de manera que és normal que el fantàstic obtinga també el seu bocí de realitat (1983: 62). En altres paraules: la literatura neofantàstica proposa representar la realitat amb un camp de visió més ampli que no el marc racionalista de la poètica realista, per la qual cosa, el lector també haurà de mirar-s'ho amb uns ulls que vagen més enllà de la lògica racionalista; altrament, li resultarà incompreensible.

D'altra banda, David Roas considera que la realitat ja no és una entitat ontològicament estable i única, sinó que es tracta d'una convenció, d'una construcció o d'un model produïts pels éssers humans (2011: 28). Per a l'estudiós català, la realitat és canviant; ara és vista com «una construcción virtual, un simulacro autorreferencial que suplanta o simula ser la realidad» (2011: 29). D'aquesta manera, la diferència que Roas considera bàsica entre el fantàstic del segle XIX i el fantàstic contemporani, és que en aquest irromp allò anormal en un món en aparença normal, no per a demostrar l'evidència d'allò sobrenatural, sinó per a fer patent la possible anormalitat de la realitat, per a descobrir que el nostre món no funciona com havíem pensat (2011: 107).

Per aquesta raó, en contradicció amb Todorov i Alazraki, per a Roas la por és una condició necessària per a la creació del fantàstic; el relat fantàstic genera inquietud en el receptor, atès que transgredeix la nostra idea d'allò real (2011: 88). No obstant això, diferencia dos tipus de por: d'una banda, la por física o emocional, relacionada amb «la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso», que impressiona els personatges i també arriba als lectors o espectadors i que ocorre en el nivell de les accions; i, d'altra, la por metafísica o intel·lectual, «propia y exclusiva de lo fantástico (en todas sus variantes)», que, encara que sol manifestar-se en els personatges, afecta directament el receptor, perquè s'esdevé quan ja no serveixen les nostres conviccions sobre allò real (2011: 95-96).

Tot seguit, ens enfrontarem, a partir d'aquestes coordenades, a l'anàlisi del recull de contes de Teresa Colom, els quals, com hem dit, tenen en comú

l'existència de nens amb algun tret sobrenatural, tret que, com veurem en el pròxim apartat, els emparentarà amb la figura del monstre.

### 3.2. *El concepte de realitat en la narrativa de Teresa Colom*

En el primer conte, «La senyoreta Clock», que ens obri la porta a l'univers narratiu de Colom, el fet extraordinari ocorre a l'inici del relat, tot just després del naixement de la nena protagonista: «Amb dues setmanes va dir la primera paraula i amb tres ja construïa frases senceres» (16).<sup>3</sup> Ja intuïm, ajudats també pel sentit metonímic del nom en anglés,<sup>4</sup> que per a aquella criatura el temps passarà ràpidament. No obstant això, aquest fet no es viu amb dubte o incertesa, sinó que és una cosa ben plausible: «No era un fet habitual, però sens dubte aquestes coses passen» (16).

Com tampoc sembla espantar o sorprendre la Caterina (mare) ni el Marcel Buvot, del segon conte, el fet que d'una onada que sorgí de l'interior de la mare, una onada de tal magnitud que «hauria aterrit qualsevol mariner», on fins i tot hi ha sardines, hi nasca una criatura. De fet, és al cap d'una estona quan s'adonen que potser hi ha un bebè, el qual els reconeix, a ells, com a pares («la nena va estendre la mà cap a ells», 65), cosa que només provoca que la mare es deixi caure de genolls —com que no hi ha senyals de sorpresa, podem pensar que l'acte és causat pel cansament per l'esforç del part— i que, tot seguit, el pare l'agafe. La naturalitat, la trobem, sobretot, quan en el paràgraf següent se'ns relaten accions que farien els pares de qualsevol criatura normal: per exemple, demanar un bressol.

Un altre cas d'aquesta falta de vacil·lació ocorre en una història secundària dins del conte «El fill de l'enterramorts». En aquest, la Mort, transformada en personatge, en un descuit de les seues obligacions diàries, s'oblida de llevar-li la vida a una dona que està sent executada, la qual cosa genera sorpresa entre el públic. Ara bé, quan la Mort hi torna a esmenar l'error, la dona,

3 Al llarg del treball citarem de l'edició *La senyoreta Keaton i altres bèsties*, de Teresa Colom (2015), que apareix a la bibliografia. En les citacions, ens limitarem a consignar-ne les pàgines.

4 Molts dels personatges dels contes tenen un nom amb significat simbòlic; la senyoreta Clock només n'és un exemple, ja que hi trobarem altres noms procedents de l'anglès, del francès, de l'alemany o del català, com el fill dels Blou ('blow', és a dir, 'bufar', en referència al tret definidor del nen de dos anys amb una bufera equivalent a la d'un home de noranta quilos), o el jove Mailon (en francès, 'maillon', és a dir, 'bulla' o 'anella', pel fet que aquest jove actua com una anella metafòrica entre la senyoreta Clock i la seua mare). Amb l'ús d'un nom simbòlic, Colom no sols ens assenyala les particularitats dels personatges des de la seua designació, sinó que, a més, ajuda a dotar d'unitat l'atmosfera que travessa els cinc relats.



finalment, mor, i el narrador ens comenta lacònicament que «el públic es va dispersar» (129). És a dir, passa un fet extraordinari amb tota la naturalitat.

En aquest mateix relat, la mare de la criatura és, justament, la Mort; una Mort amb sentiments, emocions, desigs: «feia segles que la idea de ser mare temptava la Mort» (126). Quan naix en el cementeri el Woody, a qui la Mort havia impedit morir, l'enterramorts, que és qui el troba i qui li farà de pare, admet, en un primer moment, que allò «era tan fantàstic» (129) que creu que està somiant, però després el criarà amb la normalitat amb què criaria un fill propi. En altres casos, com en el del senyor Bonjan, un personatge del conte d'«El nen de Mortson», malgrat que la visió del nen amb la mà de garrí no entrava dins dels esquemes de la seua ment, l'expressió «no es va alterar» (101).

Hi ha, lluny de l'hesitació preconitzada per Todorov per al fantàstic clàssic que comentàvem adés, una adaptació a les circumstàncies extraordinàries o sobrenaturals. De fet, ja se'ns adverteix al text: «És sorprenent fins a quin punt som capaços d'assimilar les coses més tràgiques i inversemblants» (25). En «La senyoreta Clock», per exemple, tenim el testimoni dels habitants d'aquella casa, que són els pares i el servei. Davant les crescudes diàries de la nena protagonista, el senyor Clock «ja no trobava res estrany, ho va encaixar amb cert escepticisme pel que feia al futur de la nena però amb molta naturalitat»; a continuació, el segueixen «el servei, i després la resta de la gent» (25). Si Todorov explica que la metamorfosi de Gregor sembla, per les frases dels personatges, una fractura de turmell (1970: 178), ací ens trobem que la particular evolució biològica de la senyoreta Clock, més que ser vista com un tret sobrenatural, rep la consideració de malaltia rara, com també, amb distinta sort, la mà de garrí del Roc.

D'altra banda, per a aportar-hi més versemblança i naturalitat, per a justificar, com dèiem abans, que «aquestes coses passen», el narrador ens esmenta de passada històries semblants que ajuden a conformar aquesta proposta de cosmovisió de Colom. Així, per exemple, en el conte «El fill de l'enterramorts», després que l'enterrador trobe el nen en el cementeri, rememora la història del senyor Brot, nascut d'una tulipa, que un dia el senyor Soiler, el seu predecessor en el càrrec, li havia contat. O en «El nen de Mortson», quan, després del part del nen amb la maneta de garrí, la mare, la senyora Buvel, recorda la seua àvia, que «era més aviat somiadora» i que «disposava d'un ampli ventall d'històries extravagants en què els protagonistes eren parents llunyans que jurava que havien existit» (89). Aquest tipus d'històries, ens diu el narrador, alliberaven la senyora Buvel «de la força de la gravetat»; això és,

ultrapassaven els límits de la realitat racional i l'endinsaven en una de nova on «si no ho impedies, els fets més impensables s'esdevenien» (89).

També quan descobrim que la senyoreta Clock creixerà més ràpid del que és normal, se'ns fa cinc cèntims d'altres nens extraordinaris: el fill dels Blou, que amb dos anys feia sonar la trompeta com si en tinguera la capacitat d'un home de noranta quilos, i la filla dels Buvot, és a dir, la Caterina. Són freqüents, d'altra banda, els vincles a nivell d'història entre els relats, per dotar d'unitat aquest món colomà; de fet, la Caterina, a més de tenir el seu propi conte, apareixerà en la resta dels relats, ni que siga de passada.

Igualment, la nul·la precisió espaciotemporal (malgrat la clara evocació, pels escenaris i l'atmosfera, del segle XIX) que comparteixen tots els relats ajuda a instaurar aquesta idea d'un univers més enllà dels límits racionals. Així, d'acord amb Gregori, si «l'ordre racional del món fonamenta, en gran mesura, la seua veritat en l'estabilitat de les coordenades espaciotemporals, les quals atorguen a l'individu les garanties indispensables per a situar la seua experiència de la realitat» (2006: 163), la inexistència d'un marc espacial i d'un marc temporal concrets provoca, per contrast, l'ensorrament d'aquest ordre racional. O, dit en altres paraules, provoca l'efecte d'una amplitud de mires cap a una realitat que acull les lleis de la raó, però també les dels somnis, les del llenguatge o les de la literatura. Al capdavant, «les coses més mundanes», com diu el narrador en el primer conte, «ens distreuen» i «no podem estar tot el dia rumiant la nostra complexitat com les vaques» (26).

Potser per això, en aquest cosmos que ultrapassa els límits de la lògica de la raó i que se situa més aviat en la lògica onírica, no tenen cabuda les explicacions científiques, que són les que regeixen l'ordre del món racional. Seguint en el primer conte, llegim que els pares de la senyoreta Clock declinen telefonar de nou al metge perquè «el darrer cop els havia deixat clar que hi ha diagnòstics que no estan a l'abast dels homes» (52). Tampoc en el cas del nen amb la mà de garrí el doctor Grime no sap donar-hi una explicació, a la malformació, tot i que la troba inquietant.

D'altra banda, observem, encara que en menor mesura, un altre dels comportaments prototípics de la condició humana davant dels fets sobrenaturals: cercar respostes, bé en les supersticions, bé en els mites. Per exemple, part del públic assistent a la fallida execució de la dona atribueix que seguisca en vida «a la justícia divina» (127). En canvi, segons el senyor Bubel, el seu fill, que té la mà de garrí, és fill del diable. No obstant això, sembla que té aquest pensament perquè creu que els danys que ha provocat a la mare durant el part són conseqüència d'aquesta anomalia física. Ens trobem, doncs, davant perso-

natges intel·lectualment incapaços de reflexionar sobre la pròpia experiència en termes analítics; potser, per això, emeten aquests tipus de judicis. No cal dir, però, que el doctor Grime, que abans havíem dit que no sap explicar la malformació, «com a home de ciència no considerava la teoria del senyor Babel» (82), ja que les complicacions de la mare durant el part eren semblants a les que havien patit altres dones en altres parts.

Estem en una realitat que hem d'entendre «sense les traves de la raó» (104). En Colom, tots aquests fenòmens descrits —i altres que ens hem deixat per l'extensió d'aquest article— formen part d'un món que considerem estrany i responen a una lògica onírica, però estrictament humana. Un món en què la superació dels límits de la raó ha donat lloc a una realitat formada també pels somnis, per l'art, per les paraules; una realitat, doncs, més oberta i inclusiva. Al capdavant, això és el que senten també els personatges de «La maison Desirchampt», quan afirmen que «som part de tot el que existeix» (170).

#### 4. DEFENSA DE LA MONSTRUOSITAT

Encetem ara un breu recorregut per veure el tractament que diferents estudiosos han donat al monstre en la literatura. Així, en general, molts teòrics coincideixen a atribuir connotacions negatives a la figura del monstre. Per a Manuel Martín, els monstres són producte de la imaginació popular i també de les pors més pregoneres de l'ànima humana, de manera que la seua missió sol ser sempre sinistra i aterridora (es mengen els humans, se'ls emporten a llocs desconeguts, els molesten diàriament) (2002: 220). També per a Corinne Morel projecten les pors, les angoixes, els impulsos de mort d'una col·lectivitat, a més de despertar en l'individu la fascinació per allò mòrbid, reminiscències dels seus desigs inconscients (2004: 615). Més encara: representen allò negatiu, cruel i bàrbar, i justifiquen l'aparició de l'heroi salvador o del sant que ha de restablir el nou ordre de les coses. Són, en aquest sentit, el contrapunt negatiu al món lògic i racional (Martín, 2002: 220).

En la mateixa direcció apunten altres autors com Jean Chevalier i Alain Gheerbrant (1997: 644) i Corinne Morel (2004: 615), en considerar que el monstre és —o simbolitza ser— el guardià d'un tresor, de manera que l'heroi l'ha de vèncer per tal d'accedir-hi. És clar, vist des d'aquesta perspectiva tan maniquea de bons i dolents, pròpia dels relats iniciàtics, el monstre es converteix en un obstacle, en un enemic. De fet, el monstre esdevé un element subordinat a la victòria de l'heroi. Tant Chevalier i Gheerbrant (1997: 664) com Morel

(2004: 615) també coincideixen en el caràcter allegòric d'aquest tipus de relat; ambdós, monstre i heroi, són cares d'una mateixa moneda: la personalitat humana. Des d'aquest punt de vista, derrotar el monstre significa sotmetre els sentits, dominar la por, triomfar sobre els propis impulsos.

No obstant això, altres autors, com Marcel Spada se centren més aviat en la psicologia del monstre dins aquesta dicotomia heroi/monstre - bo/dolent; així, en remarca el caràcter de perdedor, ja que sempre mor víctima de «sa naïveté ou de son innocence»: «l'échec» és, en definitiva, «dans la nature du monstre» (1983: 249). Tanmateix, segueix, irònicament, els éssers deformes —Spada parla dels contes de Hoffmann, però el judici també serviria per als de Teresa Colom— ens entendreixen. És a dir, aquesta feblesa del monstre, aquesta deformació que el fa diferent, és la que ens permetria empatitzar-hi. Utilitza, prenent-la de Noël Delvaux, l'etiqueta de la «sincérité désarmante» del monstre desemmascarat, per a definir aquest element que ens sedueix (1983: 249).

Potser l'exemple més clar és el del *Frankenstein o el Prometeu modern*, amb què Mary Shelley pretenia desmarcar-se de les històries de fantasmes i de màgia, i en què, a pesar que aquest ésser horroritzava, ens presentava un món interior que ens ajudava a comprendre el seu desesper, el qual era el motiu de la seua crueltat: recordem aquell «jo estic sol i sóc detestat!» (1996: 118). És l'hostilitat del món que l'envolta el que el converteix en un ésser detestable, el que el fa actuar d'una manera determinada. En aquest sentit, diu Jean-Luc Steinmetz, contravenia la imatge que donaven «les vrais monstres, abjects et irrationnels», que, malgrat tot, afirma l'estudiós, són els que preferim, perquè són els que ens confronten amb allò misteriós (2003 : 30-31).

La figura del monstre, doncs, ha evolucionat al llarg de la història; el monstre actual desperta empatia en el públic lector en bona part de la ficció literària —aplicable, també, al sector audiovisual. De fet, Marina Levina i Diem-My T. Bui situen la monstrositat com a condició necessària per la nostra existència al segle XXI: «while monsters always tapped into anxieties over a changing world, they have been as popular, or as needed, as in the past decade» (2013: 2). Jacques Derrida, per la seua banda, argumentà que el futur ha de ser necessàriament monstruós, entenent el monstre com allò que apareix per primera vegada, com quelcom desconegut: «un avenir qui ne serait pas monstrueux ne serait pas un avenir, ce serait déjà un lendemain prévisible, calculable et programmable» (1992: 400).

En el cas dels infants protagonistes dels relats que conformen *La senyora Keaton i altres bèsties*, no estaríem al davant dels clàssics monstres horrorosos, amb objectius obscurs, que pretenen imposar el mal sobre el bé. Si consi-

derem els nens que poblen aquests contes com a monstres és perquè tenen algun tret que els diferencia de la resta; els monstres, doncs, existeixen en tant que existeix l'alteritat. Al capdavant, podríem adaptar al nostre cas l'afirmació que Jean Marigny fa sobre el vampir —que és un altre tipus de monstre—: els nens no són demoníacs ni perversos, encarnen «souvent d'une façon emblématique, une altérité mal comprise» (2003: 294).

Justament, Marina Levina i Diem-My T. Bui, ajudats pels estudis de Robin Wood, relacionen el concepte d'alteritat amb el de repressió o «surplus repression», en tant que hi ha una sèrie de característiques que són reprimides amb la finalitat de ser integrats o acceptats en el règim cultural normatiu (Levina i Bui, 2013: 4). No ens voldríem avançar, però, sense anar més lluny, veiem que en el conte d'«El nen de Mortson» la senyoreta Keaton li tapa la mà de garrí al Roc quan hi ha altra gent davant.

Planella, encara que des d'un punt de vista biològic i cultural, explica que la monstrositat, que ell analitza com un fenomen derivat de la diferència corporal —i, per això també l'anomena alteritat—, «ens confronta als límits del que considerem humà» ja que «els ulls de l'altre (de l'alteritat) són un mirall per a nosaltres mateixos» (2007: 27). Si la senyoreta Clock, o la Caterina, o el Roc, o el Woody o el nen de gel són monstres és, justament, perquè mostren una diferència respecte d'allò que s'accepta com a normal, entenent com a «normal» tot allò que entre dins de les «regles o patrons conductuals establerts i acceptats» (2007: 24).<sup>5</sup>

Alhora, el fet que els protagonistes siguin nens i que l'atmosfera i els escenaris descrits recorden el segle XIX, els emparenten amb la figura del «gothic child», figura essencial en el gènere gòtic (Georgieva, 2011: 431). En aquest cas, a més, en veiem la centralitat que tenen en els relats i com s'interconnecten amb els elements del gòtic (Georgieva, 2011: 446). D'una banda, els nens es veuen afectats pels elements constituents de la trama gòtica; en el cas del Woody, per exemple, observem com el fet que la Mort no el dote d'esperança, a més de la condició de marginalitat i d'haver creat el seu món al voltant del cementeri, en marquen la personalitat. D'una altra, els nens contribueixen al desenvolupament de la història, cosa innegable, ja que, com explicarem, són aquests els que canvien la vida de la resta de personatges.

Igualment, convé no perdre de vista el concepte de realitat que hem atribuït a l'univers narratiu de Colom, una realitat que, entre d'altres lògiques,

5 Jordi Planella, d'acord amb Canguilhem, afirma que la construcció de la normalitat és més aviat de caire filosòfic que mèdic (2007: 24). La societat inventa els monstres «per tenir la consciència tranquil·la, per sentir-se i saber-se "normals"» (2007: 58).

inclou la racional, però no només aquesta, de manera que un fet sobrenatural, ja ho hem dit, es pren amb tota la naturalitat possible. Aquests xicotets monstres, en aquest marc obert, no provoquen dubte ni vacil·lació, ni, molt menys, por.<sup>6</sup> Al contrari: irradien un efecte benèfic entre aquells que els acullen. Tot seguit, doncs, passarem a comentar dos trets definitoris que caracteritzen aquestes bèsties de Teresa Colom: la innocència inherent, lliure de prejudicis, i el tipus de relació que estableixen amb l'entorn.

#### 4.1. *Una innocència sense prejudicis*

Potser cal que ens aturem en un fet que, per obvi, podríem passar per alt: tots aquests monstres —en realitat, la majoria dels que s'esmenten en totes les històries, fins i tot en les, diguem-ne, secundàries— són infants. I si hi ha un tret propi de la infantesa, aquest és la innocència. Per tant, tenim la primera característica que els definiria. No ens trobem, però, amb aquella innocència o ingenuïtat que, com afirmava Spada, els portava a morir davant l'heroi, sinó amb una innocència inherent a la seua naturalesa infantil.

El primer testimoni, el trobem, per exemple, quan la senyoreta Clock està amb una amiga, la petita dels Simons, la qual li demana que passe la mà per un roser. La senyoreta Clock, que en desconeix les conseqüències, li fa cas i, lògicament, es punxa. Aleshores, sembla mirar estranyada l'amiga, que, rient-se, li confessa que ella també s'ha punxat. Això, que pot semblar un simple joc de nens, li treu la son a la nostra nena protagonista, la qual assisteix per primera vegada al contacte amb gent de fora de casa seua. L'experiència no pot ser més reveladora, fins al punt que li ompli el cap de dubtes sobre una relativa *maladat* —i la posem en cursiva per l'escassa gravetat de l'assumpte— humana que no coneixia:

Aquella nit, per primer cop, la senyoreta Clock, envoltada d'ocellets, no es va adormir de seguida. El sol s'havia post. Es veien les primeres estrelles. L'habitació estava en silenci. Hi havia alguna cosa més tenebrosa que la foscor. Per què li havia demanat que passés la mà pel roser si ella s'havia punxat? Va ser la primera pregunta que la senyoreta Clock es va fer sobre la humanitat. (18)

No obstant això, aquesta innocència també li permet valorar la vida al marge dels prejudicis i de les expectatives: la nena no viu la seua situació,

---

6 Si més no, aquella «por física» que descrivia Roas i que afecta, bàsicament, els personatges (2011: 95).

l'alteració cronològica vital, com una desgràcia. Si de cas, la podem notar trista, per exemple, quan l'hereu Mailon, que anava a traure-la a ballar, desisteix per instruccions de la seua mare, i llegim que «notava com el vestit llarg, que tant havia anhelat lluir, se li moria al damunt» (36). Però sabem que accepta la seua condició quan, després d'adonar-se que sembla més vella que la senyora Clock —la mare—, té una conversa amb la minyona, el germanet de la qual només havia viscut dos mesos: «Ella ja havia viscut més que aquell nen. Molt més que ell. Li costava comprendre on era la desgràcia» (42). I més, sobretot, quan observa com malgastaven el temps els adults: «Per què els devia preocupar tant el temps si feien sempre el mateix?» (43). La nena protagonista, que no entén «per què, si aquella durada era tan incerta, no era una alegria disposar de dies, de mesos, d'anys» (42), viu la seua existència sense complexos.

De fet, trobem una transposició del seu cas en la naturalesa: «els insectes, potser perquè disposen de poc temps, viuen el moment» (47). Però la frase clau que ens demostra la clara acceptació de la diferència, és aquesta que li etziba a la mare: «Sóc feliç de veure totes aquestes coses!» (49). Lliure de convencionalismes, la nena es mostra agraïda amb la vida, cosa que tranquil·litza la senyora Clock, que se sentia culpable d'aquesta raresa de la filla, com veurem més endavant.

També la Caterina és una nena diferent, però, o potser per això, lliure i feliç. I també assistim a una valoració de la vida des de la innocència, al marge dels prejudicis. L'escena més clara tal vegada és quan entra en contacte amb els quatre gossos de les bessones Hendrix, uns animals que, segons els humans, «detestaven les criatures» (70). L'acostament entre uns i l'altra es fa amb prudència i, mentre «la senyora Buvot [la mare de les bessones] s'havia quedat immòbil» i «seguia els gossos amb la mirada», ja que «no es volia moure i fer detonar els lladrucs d'aquelles bèsties», la nena, per a la qual «eren els primers mamífers no humans que veia», sense cap tipus de por al que fins aleshores li era desconegut, els apropa la mà (70). Després de la incertesa inicial per les possibles conseqüències (a les bessones Hendrix se'ls desencaixen els rostres i tot!), veiem que tant els animals com la nena s'entenen a la perfecció i es fan inseparables.

De fet, la hipotètica barrera existent, materialitzada metafòricament amb les butaques que encerclaven els animals i els separaven de la nena, és superada i destruïda per la Caterina:

Quan la mà carnosa de la criatura va traspasar els límits del tancat, els gossos la van enumar amb prudència, les seves cues expectants van començar a bellugar-se mentre ells la llepaven amb la llengua humida i aspra. La nena va deixar



anar un crit d'impressió i d'alegria. Va empènyer la butaca que s'interposava entre ella i els animals. Les cues dels gossos van intensificar el moviment i un d'ells va provar d'accedir a la nena, que va tornar a empènyer la butaca. Va aconseguir desplaçar-la un pam i el gos li va saltar al damunt. La senyora Bu-vot estava petrificada. (70-71)

Veiem, doncs, que la innocència —la Caterina no sabia, com la resta d'humans, que els gossos eren perillosos—, és capaç de trencar els prejudicis, que no són una altra cosa que murs mentals que ens imposen.

Tanmateix, en un món ple de perills, d'avarícia i de cobdícia, la innocència també pot tenir conseqüències dramàtiques. És el cas del nen amb la mà de garrí, que, estant malalta la senyoreta Keaton, ha d'anar a cal rector a cercar un metge. Sense cap mena de prevenció, conta el que ocorre a la minyona i li comenta que porta una moneda d'or, de la qual en desconeix el poder: «la tieta Ally [que és com coneixia ell la senyoreta Keaton] tenia raó, en mencionar la moneda va obrir una mica més la porta» (115). Més encara: com que la minyona del rector se'n malfia, l'obliga que li l'ensenyi i el nen, alié al que s'esdevindrà, «va introduir la mà esquerra a la butxaca» (115). Potser, aquesta confiança del protagonista en aquells adults també es dega al fet que ell els veiera semblants: «[La minyona] va aparèixer amb un home no gaire diferent del senyor Bonjan, però més baix, més gros i que gairebé no parlava ni somreia» (116). En la visió d'un nen, doncs, no tenen cabuda les corrupcions de la condició humana. Per això, i potser també per la urgència en l'atenció de la senyoreta Keaton, «responia la veritat a totes les preguntes i continuava caminant diligent cap a casa» (117). Una confiança cega en l'absència de maldat que el portarà a ser assassinat per aquests dos personatges.

#### 4.2 *La relació amb l'entorn: els beneficis de la diferència*

Acabem de veure que aquesta innocència comporta una absència de malfiances, de convencionalismes, en els propis infants, la qual cosa els fa valorar la vida, malgrat el tret monstruós que tenen, d'una manera diferent però sempre positiva, lluny de la desgràcia que molts adults els atribueixen. Ara bé, què ocorre en les vides dels personatges del seu entorn? A grans trets podem parlar, d'una banda, dels que assimilen i naturalitzen la diferència, i, d'una altra, dels que la rebutgen.

Entre els primers, ja n'hem vist alguns: els senyors Clock, per exemple, acceptaven des d'un principi la diferència. És cert que la senyora Clock té un



sentiment de culpa al llarg del relat promogut pel que Freud ha anomenat l'omnipotència del pensament, que, en l'opinió de l'autor, es tracta «d'una manifestació pròpia de la concepció animista del món, el caràcter inquietant de la qual deriva del fet que, havent quedat superada com a cosmovisió, la seua presumpta aparició qüestiona el judici racional que sustenta el pensament de l'individu modern» (Gregori, 1998: 295).

La senyora Clock, de 46 anys, està preocupada perquè ja és major i li agradaria viure els grans moments de la filla (la presentació en societat, el casament) sense ser una vella a qui ningú no li fa cas, i desitja que cresca ràpidament. Els seus anhels es fan realitat amb la sola intervenció de la ment, i la senyoreta Clock creix fins al punt que, un any després de nèixer, mor d'anciana. Això ens permet comprovar que, malgrat la hipotètica felicitat que hauria de tenir per la realització del desig, s'adona de quin serà el destí final de la filla —en el qual no havia pensat abans de desitjar-ho—, per la qual cosa se sent culpable.<sup>7</sup> En contraposició, però, com hem comentat, la filla no viu la seua situació com una desgràcia, cosa que alleugereix la mare.

No ocorre el mateix amb les persones de fora de la casa. Recordem el moment del ball en què el jove Mailon intenta festejar-la. Potser, la joventut, per ser una etapa entre la infantesa i l'edat adulta, ja comporta una sèrie de dubtes sobre si farà bé demanant-li que balle amb ell, si rebrà l'aprovació del públic, etc. Tanmateix, és la mare d'aquest, la senyora Mailon, la que l'atura: «De veritat penses que algú li ha demanat per ballar o que algú li ho demanarà?» (35). I llavors tornen els dubtes al cap del jove, aquesta vegada decantats cap al costat de la mare:

La seva mare tenia raó, ¿com li havia passat pel cap treure-la a ballar? ¿Quina fantasia havia confós amb la realitat? ¿Quina criatura hi devia haver darrere d'aquell cos, als seus ulls, adult? ¿Quina conversa, quina consciència comprendria, més enllà del contingut d'un balbuceig? Salvat del ridícul, el noi va prendre més distància respecte de la noia. (...) La vídua estava tranquil·la. (35-36)

En aquest cas, és, doncs, la mare la que li prohibeix un acostament amorós cap a qui és diferent. És a dir, veiem l'hostilitat de la mare cap a la diferència, més fruit dels convencionalismes, del què diran («salvat del ridícul»), que

7 Aquest fet és el que, per a Roas, crearia l'atmosfera de *fatalitat* —compartida pel fantàstic «tradicional» i pel «modern»—, això és, «[el] efecto catastrófico que el fenómeno imposible tiene para el protagonista, puesto que lo conduce a la muerte o al trastorno absoluto» (2011: 104-105), argument que utilitza per a defensar la tesi que el fantàstic del segle xx genera una por metafísica que no sols ateny els personatges, sinó que també l'experimentem els lectors, quan veiem que la nostra concepció d'allò real queda abolida.

d'una por cap a l'estrany. De fet, el jove se'ns presenta com una titella de la mare, com es dedueix del fet que, malgrat tot, continuava trobant la nena una criatura, «als seus ulls», adulta. Per a ell tampoc no existeix la diferència, però respon a uns condicionaments negatius, encarnats en la mare.

«El fill de l'enterramorts» també és paradigmàtic de l'assimilació de la diferència. Així, passada la sorpresa inicial pel descobriment d'un nadó en el cementeri, l'enterramorts sospesa l'opció de portar-lo a la policia i comentar que algú l'hi havia abandonat. No obstant això, veiem d'immediat els efectes benèfics que li comporta:

Dret, al costat del nen, va allargar la mà. El va tocar i els ulls se li van amarrar de llàgrimes. Hi havia moltes raons perquè a aquell home li vinguessin les llàgrimes davant una vida intacta. No l'entregaria a la policia. Coneixia de primera mà el futur erràtic que esperava als orfes, i quan havia subjectat el nen per primer cop entre les seves mans havia sentit el lloc al qual tots pertanyem. (131)

L'enterramorts, com coneixerem al llarg del relat, és una persona a freg de l'exclusió social, per orígens (també era orfe) i per professió, per tant, en certa manera, també és diferent. Des d'aquesta relativa diferència, doncs, és capaç d'empatitzar, d'estimar i de salvar el nen. Notem que la bondat se'ns apareix com una força per a saltar les barreres.

Aquesta bondat, també la trobem en la senyoreta Keaton, que pensa que «aquella mà innocent i desgraciada havia allunyat el nen d'on pertanyia i l'havia dut fins a ella» (100). La malformació del nen és, per tant, l'origen de la felicitat de la jove. Just el contrari, com bé havia intuït, que en la família biològica de l'infant: la mare, l'única que l'estimava, mor als pocs dies de donar a llum, mentre que el pare, com hem comentat més amunt, creu que és fill del dimoni. Assistim a una demonització, a una estigmatització de la diferència, cosa que el porta a tractar-lo amb crueltat i a rebutjar-lo, a excloure'l del seu món. En aquest sentit, el senyor Bubel entendria el monstre com, segons Chevalier i Gheerbrant, ho fa la tradició bíblica: com a símbol de les forces irracionals, posseïdor d'allò caòtic i tenebrós (1997: 645). De res serviran les explicacions del metge, que, malgrat que no poden arribar al perquè de la mà de garri, sí que refuten la teoria del diable. Amb els modes d'actuar de l'un i de l'altra, se'ns demostra que tot depèn de l'òptica des de la qual es mire la diferència: «els nostres ulls no sempre veuen allò que veuen els dels altres» (101).

D'altra banda, convé remarcar d'aquest conte que, si el nen mor assassinat, no és, en cap cas, per la monstrositat que presenta, sinó per l'avarícia

de la minyona del capellà i del seu marit. Tanmateix, seguint la moralitat de les faules tradicionals, els criminals reben un càstig: aquests també moren, mentre que les monedes que volien furta acaben en mans dels més necessitats (la família del senyor Bonjan, amb set fills). Des d'aquesta perspectiva, doncs, l'aparició del monstre també comporta efectes benèfics en aquells que, com havíem vist en el senyor Bonjan, assimilen la diferència.

En «Caterina» també es naturalitza la diferència per part dels pares, encara que «com la resta de bèsties, coneixien els perills de ser diferent» (67). Potser, en aquesta línia, trobem l'àvia de la infant, la senyora Buvot, una vídua rica caiguda en desgràcia, que, com les bessones Hendrix amb els gossos en l'episodi descrit anteriorment, també tanca la néta entre butaques perquè no tire res a terra. És a dir, que, com és propi davant els diferents, l'aïlla i, fins i tot, es nega que li posen el seu nom

No obstant això, el fet que els animals, absents de prejudicis, accepten la nena i no se'n vulguen separar, també canvia la perspectiva de la resta: les bessones, per exemple, «ara no podien veure la nena sinó a través dels ulls dels animals» i «no la veien ni massa gran ni massa desperta sinó, simplement, com algú especial» (71). Això permet que els pares de la Caterina siguin acceptats en la casa de la duquessa —mare de les bessones—, cosa que desperta un cert recel en la vella senyora Buvot. Aquesta, representant d'una aristocràcia en decadència que es nega a deixar de pertànyer a aquesta classe social, comença a canviar de parer quan observa que, malgrat que les bessones eren «sempre tan severes en els seus judicis, també semblaven passar per alt la posició del Marcel i la Caterina» (75). En aquest sentit, les barreres de classe també s'ensorren amb l'aparició de la Caterina, la qual cosa li fa replantejar-se que «hauria d'haver acceptat que li possessin el seu nom, a la nena» (75).

Tornem a tenir un ésser diferent que canvia el món del seu voltant perquè trenca els raonaments i els valors establerts. El conte acaba amb la nena anant-se'n amb les balenes; tanmateix, aquesta fugida tampoc no es presenta com una desgràcia, sinó que es viu sense angoixa, ja que «se la veia feliç» (82). I no només la protagonista és lliure i feliç, sinó que aquesta felicitat pel destí de la nena té un efecte benèfic en tots els qui la coneixien: tots envien flors i, fins i tot, la duquessa reviu un amor perdut.

Ara bé, si hi ha un conte en el qual es veu de manera clara aquesta llum benèfica que irradien els nens, és en el de «La Maison Desirchamp». No és casualitat, d'altra banda, el nom triat per a la casa, que podríem traduir com a 'camp del desig'; els tres personatges femenins que l'habiten mostren l'anhel, ja impossible, d'haver sigut mares. No obstant això, a pesar de la fragilitat del

nen de gel, aquest té la capacitat de canviar en poques hores la vida de tots els habitants de la casa: els humanitza i els ajuda a superar els traumes (al senyor de Petarol, el fa més pròxim, mentre que a les senyores de Petarol, Lecreuset i Larme, els permet passar pàgina i assolir la pau quan entenen que «som part de tot el que existeix»). Tenim, doncs, una vegada més, la innocència, l'amor, la bondat —des de la diferència— com a forces per a canviar el món. Fins i tot, el mateix xiquet, quan està a punt de morir, els somriu.

Assistim a la revolta d'aquests nens monstres contra la societat egoista que els vol marginar o expulsar per ser diferents, per aquella «altérité mal comprise» (2003: 294) que, encara que Marigny atorgue a la figura del vampir, és fàcilment extensible als nostres protagonistes. I la revolta no és una altra que la felicitat i la bonhomia que aporten als éssers del seu voltant. Aquests, els que assimilen i naturalitzen la diferència, n'estan buits de prejudicis; els nens —com els vampirs a partir de l'obra d'Anne Rice— acaben esdevenint un objecte d'admiració (Marigny 2003: 294).

## 5. CAP A UNA CONCLUSIÓ

Malgrat la diferència en el fil argumental amb el monstre com a element secundari —i necessari— per a la victòria de l'heroi assenyalat en bona part dels estudis sobre el monstre, és cert que els nens també ací se'ns apareixen com uns guardians d'un tresor, d'un secret, d'un coneixement. Així, Teresa Colom substitueix el monstre aterrador i horrorós clàssic, portador del caos i del mal, per un monstre humà, infant i innocent, l'única monstruositat del qual és haver nascut amb un tret diferent.

Ara bé, sembla que, per utilitzar l'etiqueta de Morel, en els monstres de Colom la «fonction sociale» (Morel, 2004: 615) és la mateixa que en la dels monstres clàssics: són motiu de regeneració, atés que, metafòricament, devoren «le vieil homme, pour que naisse l'homme nouveau» (Chevalier i Gheerbrant, 1997: 644). És a dir, constitueixen una revolució radical en les vides dels personatges: hi arriben, els trastoquen els esquemes de la seua existència, i se'n van. Però, en l'univers narratiu de Colom, els monstres no són derrotats ni vençuts per cap heroi; de fet, són ells els que presenten característiques pròximes a l'heroisme, els que salven les persones del seu entorn. Convé recordar que la fi dels xiquets arriba per camins naturals: la senyoreta Clock mor de vella; la Caterina, que és l'única que no mor, se'n va amb les balenes; el Woody mor perquè està buit d'esperança, i el nen de gel, més que morir, es

desfà. És cert que hi ha un assassinat, com hem vist, el del nen amb la mà de garrí, però recordem que aquesta mort no ve provocada per la diferència, sinó per la cobdícia d'una parella de lladres que volen robar-li els diners.

Hi ha, per tant, una redefinició de valors i d'actituds, els quals potser estaven ocults en l'interior dels personatges, potser els hi ha aportat el monstre. Al capdavant, aquest «oblige à sortir de l'apparence pour trouver la vérité intérieure», ja que aquest tresor que protegeixen és, en realitat, l'ànima pura o el cor generós (Morel, 2004: 616) dels qui els rodegen.

Analitzada aquesta proposta de Colom, en què, indubtablement, s'elogia la diferència, amb els infants innocents que presenten alguna mena de monstruositat, i vist el poder que tenen per a sotraguejar —a través de l'amor, la bondat i la felicitat— els pilars d'una societat que tendeix a excloure'n els diferents, cal preguntar-nos qui són els autèntics monstres morals. Els exemples de la senyora Buvot —si més no, al principi— o del senyor Bubel, o fins i tot les gallines que n'ataquen una de més dèbil, ens permeten comprovar que aquests personatges no tenen cabuda en el nou sistema de valors naixent després del pas dels nens. Heus ací, els vertaders monstres.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALAZRAKI, Jaime (1983): *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Gredos, Madrid.
- BAGUNYÀ, Borja (2017): «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000-2016», dins Àlex Broch i Joan Cornudella (eds.), *Novel·la catalana avui 2000-2016*, Fonoll, Juneda, pp. 45-93.
- CHEVALIER, Jean, i Alan GHEERBRANT (1997): *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont / Jupiter, París. [1a ed. 1969].
- COLOM, Teresa (2015): *La senyoreta Keaton i altres bèsties*, Empúries, Barcelona.
- (2016): «The Gravedigger's son», *The Guardian*, 31-05-2016, trad. Mara Faye Lethem. Disponible en línia a: <https://www.theguardian.com/books/translation-tuesdays-by-asymptote-journal/2016/may/31/translation-tuesday-miss-keaton-and-other-beasts-by-teresa-colum-extract>. [Consulta: 10 abril 2019].
- DERRIDA, Jacques (1992): *Points de suspension. Entretiens*, Galilée, París.
- GENETTE, Gerard (1972): *Figures III*, Seuil, París.
- GEORGIEVA, Martina (2011): *The Gothic Child. A study of the gothic novel in the British Isles (1764-1824)*, tesi doctoral, Université de Nice - Sophia Antopolis, Niça.
- GREGORI, Alfons (2015): *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- GREGORI, Carme (1998): «Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda», dins Vicent Alonso, Assumpció Bernal i Carme Gregori (eds.), *Actes*

- del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, València - Barcelona, pp. 281-299.
- (2006): *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.
- ISARCH, Antoni (2019): «Un torrent de veus. La novel·la catalana al segle XXI», dins Josep Camps i Maria Dacsà (eds.), *La narrativa catalana al segle XXI, balanç crític*, Societat Catalana de Llengua i Literatura, Barcelona, pp. 37-58.
- LEVINA, Marina; BUI, Diem-My T. (2013): «Introduction: Toward a comprehensive monster theory in the 21st century», dins Marina Levina i Diem-My T. Bui (eds.), *Monster Culture in the 21st Century. A reader*, Bloomsbury, Londres - Nova Delhi - Nova York - Sidney, pp. 1-13.
- MARIGNY, Jean (2003): «Vampire», dins Pierre Brunel i Juliette Vion-Dury (eds.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Presses Universitaires de Limoges, Llemotges, pp. 291-294.
- MARTÍN, Manuel (2002): *Seres míticos y personajes fantásticos españoles*, Edaf, Madrid.
- MARTIN, René (dir.) (1996): *Diccionario de la mitología griega y romana*, trad. Alegría Gallardo, Espasa, Madrid.
- MOREL, Corinne (2004): *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, l'Archipel, París.
- NOPCA, Jordi (2015): «La ingenuïtat inquietant dels contes de Teresa Colom», *Ara*, 16-02-2015. Disponible en línia a: [https://www.ara.cat/cultura/ingenuitat-inquietant-contes-Teresa-Colom\\_0\\_1304869514.html](https://www.ara.cat/cultura/ingenuitat-inquietant-contes-Teresa-Colom_0_1304869514.html). [Consulta: 10 abril 2019].
- PLANELLA, Jordi (2007): *Els monstres*, UOC, Barcelona.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», dins David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SHELLEY, Mary W. (1996): *Frankenstein o el Prometeu modern*, trad. Quim Monzó, La Magrana, Barcelona.
- SPADA, Marcel (1983): *Erotiques du merveilleux*, José Corti, París.
- STEINMETZ, Jean-Luc (2003): *La littérature fantastique*, PUF, París.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.