

Una mostra xarona. Una lectura de *La “Niña Gorda”* (1917), de Santiago Rusiñol

Maria Dasca (Barcelona)

■ 1 *La “Niña Gorda”* en el marc de l’obra de Rusiñol¹

La publicació, l’any 1917,² per part de l’editor Antoni López, de la novel·la *La “Niña Gorda”* ha de ser entesa en el marc d’un context peculiar, indescribable de “la declaració de guerra contra la plana major de la intel·lectualitat noucentista” (Casacuberta, 1996: 45) que l’autor articula al llarg de la segona dècada del segle XX. En aquest context, l’escriptura de Rusiñol responia a unes posicions ben significatives. Com ha estudiat Margarida Casacuberta (1997: 483–515 i 515–537), el llibre formava part d’un projecte ampli, d’inequívoca orientació antinoucentista, que comprenia les novel·les *El català de “La Mancha”* (1914) i *El Josepet de Sant Celoni: novel·la picaresca* (1918). Totes tres utilitzen l’humor hiperbòlic³ a fi i efecte de deconstruir alguns dels tòpics que havien bastit l’imaginari orsià, i, en especial, el de la

-
- 1 Aquest article és una versió modificada de l’apartat “La cultura en el desert. Les feres fan acatament a la dona civilitzada” de la tesi doctoral inèdita “El sentit de la bogeria en la narrativa catalana contemporània (1899–1939)”, dirigida per Josep Murgades i defensada a la Universitat de Barcelona el 9 de juny de 2008 davant un tribunal integrat per Jordi Castellanos, Josep M. Comellas, Antoni Vicens, Glòria Casals i Denise Boyer.
 - 2 Si bé la novel·la no porta data d’impresió, podem datar-la a partir de la publicitat emesa des de *L’Esquella de la Torratxa*, segons la qual *La “Niña Gorda”* fou publicada a l’entorn del 12 de gener de 1917. El 14 de maig de l’any següent obtingué el Premi Fastenrath, lliurat en la cerimònia dels Jocs Florals. Simultàniament a la publicació, en la revista *Ofrena* aparegué un fragment de la novel·la; veg. “De La «Niña Gorda»”, *Ofrena. Revista catalana*, any II, núm. 3 (gener de 1917), ps. 5–6.
 - 3 Sobre aquest tema, veg. Margarida Casacuberta (1996: 29–48). L’humor de Rusiñol opera a través d’atribucions metafòriques d’efectes hiperbòlics, veg. per ex. la descripció del Tatuat a la p. 57 de *La “Niña Gorda”* (1991, totes les citacions del llibre provenen d’aquesta edició). Aquesta versió, per bé que no és crítica, restitueix una part dels errors i negligències introduïdes en les edicions anteriors. Veg. les crítiques de Joan Josep Isern (1991: 7); Enric Bou (1991: 8) i Josep M. Ripoll (1991: 39–41).

dona civilitzada, el de la disciplina de l'“Home qui Treballa i qui Juga”⁴ i el de l'ús arbitrari de la paraula. Són interpretables, també, com a translació a l'espai ficcional del pòsit ideològic que, des del 21 de juny de 1907, sedimentava els articles de la columna “Glossari”, de *L'Esquella de la Torratxa*, signats amb el pseudònim de *Xarau*. Emplaçada en un context de canvi – l'any 1917–, de progressiva dissolució del Noucentisme com a única possibilitat estètica i cultural, *La “Niña Gorda”* constitueix un punt d'inflexió en les coordenades que permetran el viratge estètic posterior, en paral·lel amb iniciatives com la de la revista *Ofrena* (1916–1918), per on s'introduí l'Avantguarda i el Postsimbolisme, que seran avortades amb la imposició de la dictadura de Primo de Rivera.⁵

Les obres rusiñolianes dels anys 10 es plantegen com a paròdies, en les quals es fa gala d'un humor desintoxicant i imaginatiu, que suposa, en primera instància, una operació de relectura. Per un costat, Rusiñol rellegeix la pròpia imatge, sotmesa a un procés de mitificació irreversible. I, per l'altre, Rusiñol rellegeix una sèrie de tòpics llegats per la tradició literària –romanticofulletonesca, realista, modernista⁶ i, coetàniament, noucentista–. És per això que *La “Niña Gorda”* es pot entendre en un sentit metaliterari:⁷ és la inversió d'una sèrie de premisses que havien fonamentat el discurs literari català, en el qual Rusiñol havia assumit un paper nuclear. L'erosió, tanmateix, té un abast més ampli ja que no només afecta el Rusiñol de les Festes Modernistes, sinó també (i aquí hi ha la novetat) el primisecular: el propagador de la filosofia del sentit comú del senyor Esteve, d'humor casolà i de base costumista. Aquestes obres rusiñolianes són la *imago mundi* d'una realitat caduca, la degradació d'un espai obsolet que Rusiñol deconstrueix a gratient amb una voluntat clarament desmitificadora i la intenció d'apropar-se al públic popular.

-
- 4 La filosofia de l'“Home qui Treballa i qui Juga” serà desenvolupada en el conjunt de dotze gloses intitolades “Set gloses de filosofia”, publicades els dies 3-III-1911, 10-III-1911, 17-III-1911, 24-III-1911, 31-III-1911, 8-IV-1911, 15-IV-1911, 21-IV-1911, 29-IV-1911, 6-V-1911, 13-V-1911 i 19-V-1911. Ors oposa la filosofia de l'“Home qui Treballa i qui Juga” al romanticisme –que prescindeix de la cultura– i a l'ascetisme –que prescindeix dels elements naturals–. Implica, de fet, una Raó “integral” en el sentit clàssic d'intel·li-gència, que va més enllà de l'intel·lectualisme pur, i que Ors anomena *seny*.
- 5 Veg. Isabel Graña (1993) i Isabel Graña i Zapata (1995).
- 6 Els text insereix algunes al·lusions paròdiques al codi del modernisme simbolista, com “la intrusa” (p. 30) o l'esment a “un impossible” (p. 43), també emprades en les altres obres de la trilogia.
- 7 S'inclouen una sèrie de referències a la lectura com a operació incommunicativa: “—Que ningú sàpiga llegir-me! Ja sé com sóc jo.” (p. 48) o la identificació amb la dama de les Camèlies (p. 78). Això rebla el caràcter inefable de la *Niña Gorda*.

■ 2 Una novel·la paròdica

Amb un plantejament argumental vinculat al tema del desig-realitat –el gran nucli de la literatura realista–, la novel·la es desenvolupa a partir d'un motlle estructural de paràmetres vuitcentistes, adoptant un fil lineal que gira a l'entorn de la protagonista. El mòbil de la ficció és la història de la *Niña Gorda*, una criatura de dimensions desmesurades que s'alimenta de les novel·les fulletonesques que el seu pare, Giordano Bruno, un lliurepensador progressivament consumit per l'alcohol i l'abúlia, reparteix a domicili. A poc a poc, el *fenòmeno* –nom amb què és designada la protagonista⁸– passa a ser víctima de diversos personatges sense escrúpols, que tipifiquen un art pervertit pels interessos crematístics. Integrada en la pantomima d'un circ decrepit, la *Niña* participa d'un triangle fulletonesc – dos homes pugnen ser-ne propietaris: el Tatuat i el Domador–, si bé des d'una òptica materialista que exclou el mòbil eròtic. La pugna per la possessió de la *Niña* es limita al benefici que ambdós personatges en puguin extreure, un benefici mediat per una tia valenciana sinistra i engelosida.

A *La "Niña Gorda"*, Rusiñol va fer ús dels trets que havien acabat estereotipant la seva literatura i que, en gran mesura, s'havien convertit en el fonament de la seva imatge pública. Eren procediments basats en un humor gras i groller, que recreaven determinats plantejaments del sànet o el vodevil –conreats per Rusiñol en la mateixa època: *El senyor Josep falta a la dona* (1915) i *La dona del senyor Josep falta a l'home* (1915), i signats amb el pseudònim de *Jordi de Perecamps*–. Aquests plantejaments, o, precisant més, alguns aspectes d'aquests plantejaments: els que resultaven menys assumibles des de la perspectiva de la literatura al·legòrica defensada pel noucentisme, es convertiren en la pedra de toc de l'estigmatització conceptuada pel moviment. Foren aferrissadament combatuts per Eugeni d'Ors, que, en parlar de la novel·la, afirmà: “La pura incoherència és molt difícil de sostenir” (p. 239), i negà les possibilitats creatives del monstre en nom d'un (qüestionable) reduccionisme temàtic: “Una *Niña Gorda* recorda sempre exactament una altra *Niña Gorda*” (p. 239).⁹ Resulta evident que el tema

8 Altres noms emprats amb intencions humorístiques són *bulto*, peça, *prenda*, carn i dona de pes, entre d'altres. Tots remetent a una natura fora mesura (p. 33). Sobre la base costumista de la llengua rusiñoliana, veg. Lluís Messeguer i Joan Garí (1995).

9 Ors parla de la novel·la en la glosa “Il revient au galop” (5-X-1917), en la qual, adaptant una coneguda frase de Philippe Néricault, també anomenat *Destouches*, afirma “Chassez le rationnel, il revient au galop”, imposa la raó com a categoria indefugible de la condició humana i de l'expressió artística. Veg. Eugeni d'Ors (1991: 239–240). A banda de la

suscitava polèmica i no només pel contingut sinó també per l'origen que li imputava el Pantarca: un origen alògic i natural que ell bandejava en virtut de l'arbitrarisme: “Si proveu el dibuix incoherent, veniu a parar en la caricatura anodina. Si proveu el llenguatge incoherent, veniu a parar en la frase feta” (ps. 239–240).

Escrúpols a banda, un dels factors decisius de l'eficàcia de *La “Niña Gorda”* és la llengua. Rusiñol empra un llenguatge directe i antimetafòric, que condiona la transmissió del contingut –segons veiem, ja, en el castellanisme del títol–. Expressa una realitat en brut, on les coses passen indefectiblement, a cavall entre la improvisació i la *boutade*, sense que l'home les controlï i segons un encadenament de jocs lingüístics fruit de l'atzar.¹⁰ El joc lingüístic opera en la majoria de diàlegs, que es disposen confrontant dos personatges antagònics –la mare i el pare, el Tatuat i la *Niña Gorda*, etc.–, i, a l'inrevés del que succeeix a *La bogeria* (1899), de Narcís Oller, en la qual la societat estigmatitza l'anomalia,¹¹ a *La “Niña Gorda”* s'utilitzen referències hiperbòliques que conjuren el sentit comú a través de l'excentricitat.

A nivell paròdic *La “Niña Gorda”* significa la reverbalització d'una sèrie de situacions topifitzades pel romanticisme, a la vegada que s'erigeix com a contrafigura de *La Ben Plantada* (1911), d'Eugeni d'Ors, una creació paradigmàtica que suscità nombroses seqüeles i, de retop, un ésser delirant: la Lídia de Cadaqués. La Lídia fou un personatge històric, ficcionalitzat per Ors en la postguerra,¹² a través del qual ratificà alguns puntals de la seva obra teòrica –continuitat, fidelitat, discurs metòdic i imitatiu, instint maternal i tel·lúric–. Si la Ben Plantada és la imatge emblemàtica de les essències

glosa d'Ors i de *L'Esquella de la Torratxa*, cap de les principals publicacions periòdiques barcelonines –*La Veu de Catalunya*, *El Noticiero Universal*, *La Vanguardia*, *El Correo Catalán* i *El Diario de Barcelona*– referí la publicació.

- 10 Veg., per exemple, la teoria dels fills “*consecutius*” i “no acumulats” del pare (p. 22) o les referències a la incomprensió de la *Niña*: “Comprenc molt bé que no m'entenguis, i per això he vingut, per expressar-me” (p. 36).
- 11 Cf. Alan Yates “El text de *La bogeria* reproduceix mimèticament múltiples ressonàncies dels tics o clixés conversacionals amb què la *gent normal* reacciona davant signes d'excentricitat percebuts en el comportament d'altri, bo i intentant de neutralitzar-los. S'exterioritzen com a metàfores fossilitzades, referències iròniques o hiperbòliques a la folia, que es profereixen automàticament i s'utilitzen com una manera instintiva de conjurar tot allò [...] que contradiu el suposat sentit comú” (Yates, 1998: 308–309).
- 12 Sobre aquest episodi, veg. Cristina Masanés (2001), i Oriol Pi de Cabanyes i Teresa Costa-Gramunt (2002: 7–54). Aquest darrer llibre és la traducció catalana de l'homònim castellà publicat el 1954. Cf. Enric Jardí (1990: 54, 311–316 i 406).

racials i culturals d'un país i la Lídia de Cadaqués vol confirmar les possibilitat de continuació d'aquestes essències després de l'esvoranc de la guerra, la *Niña Gorda* encarna, justament, tot allò que Ors defuig. Pot entendre's com una mena d'"al·legat a favor del xaronisme",¹³ clarament desmitificador, i exclòs d'aquell espai heliomàquic, de combat per la cultura, que Ors postulava com a ideal. A la contra, Rusiñol crea un estereotip inclassificable i inefable, i l'insereix en un muntatge lúdic, que permet intervencions vives i immediates, farcides d'exclamacions, interrogacions, onomatopeies i punts suspensius (veg., verbigràcia, la p. 152). Cal recordar, en això, que el monstre és el resultat o bé d'una desviació de la natura —en el sentit enigmàtic que li atribuï René Descartes—¹⁴ o bé d'una combinatòria descompensada. És per aquest motiu que els sistemes de combinació que l'origen han estat comparats amb les pràctiques experimentals dutes a terme pels surrealistes per tal de crear un llenguatge nou. En el cas concret de la *Niña Gorda*, la monstrositat física del personatge és reblada pel sentit que s'atribueix, en la mesura que la protagonista assumeix una identitat fal·laç, els mecanismes de la qual operen per desplaçament. Aquesta operació —que desencadena, a partir de l'episodi XXXVI, un procés patològic— posa en evidència la fragilitat de la natura i, al mateix temps, es manifesta com un fet cultural, atès que es construeix en el si social —al rebuig de l'escola, cal afegir-hi les reticències del capellà de poble, que no sap com tractar el *fenómeno*—.

■ 3 Una antinovel·la centrada en la teratologia

Si s'atenen les coordenades històriques en què s'ubica, l'interès de *La "Niña Gorda"* recau en el fet que es basteix com una obra autoqüestionada. És una novel·la que, com ja va observar fa anys Alan Yates (1984: 51–59), pot ser considerada una antinovel·la: una ficció les bases de la qual problematitzen els pressupòsits formals i temàtics que basteixen la mateixa ficció, per la qual cosa "és una força purament destructiva, un nihilisme artístic que escomet rudement temes i estructures convencionals, i llavors es gira contra si mateix" (Yates, 1984: 58). Aquest qüestionament és d'ordre eminentment literari —com és sabut, la *Niña Gorda* parodia el fenomen del *bovarysme*, entre d'altres— i afecta els codis que vehiculen el discurs. Fent-ho

13 Cal esmentar que Ors justificà la creació de *La véritable histoire de la Lídia de Cadaqués* presentant-la com a "reacció" en contra de la "literatura" xarona oferta per *L'Esquella de la Torratxa* (Ors, 2002: 59).

14 Gilbert Lascault (1973: 185 i pàssim).

canalitzava una visió relativista¹⁵ del món i la realitat literària, indestruïble d'una concepció estètica canviant que, a l'època, s'acosta a l'expressionisme literari¹⁶ i, més concretament, a alguns dels recursos que l'expressionisme utilitzava, com el sarcasme o el grotesc. En relació amb això, cal destacar que un dels factors d'interès de *La "Niña Gorda"* és la capacitat de fagocitar en el personatge una tradició d'escassa representació en l'imaginari literari català: la teratologia expressionista. Aquesta tradició –integrada per totes aquelles figures la manifestació de les quals podia ser considerada un atac a qualsevol forma organitzada de civilització o, en el camp literari, de discurs– no tindrà incidència fins a la introducció de les avantguardes. És per això que *La "Niña Gorda"* resulta excèntrica en el context de les dues primeres dècades de segle, un moment en què, d'una banda, el noucentisme impossibilitava la creació de ficcions massa directes, que referissin una realitat sense tabús, i de l'altra, la tendència introspectiva modernista obstaculitzava la ficció evasiva o fantàstica, reactivada amb la recuperació de l'imaginari rondallesc per part de l'Editorial Catalana. Rusiñol, de fet, emprèn uns camins paral·lels als de les ficcions de Francesc Pujols –que, amb la *nouvelle* presurrealista *Una tardor barcelonina*, publicada en fulletó al setmanari satíric *Papitu* entre 1908 i 1909, s'adreçava al mateix públic popular de *L'auca del Senyor Esteve* (1907)–. Tots dos empenen el “català que ara es parla”, un model de llengua¹⁷ amb un públic fidel, vinculat a un humor

15 Rusiñol defensava un relativisme de caràcter antipositivista, que esdevenia iracund quan es posicionava, no ja en contra de la prosa de la vida, sinó de la prepotència científica –el metge i el farmacèutic esdevenen tipus fàcilment caricaturitzables en els aforismes i els articles periodístics–. Cf. amb la màxima LII: “Al que els metges el declaren boig el tanquen en un manicomi. Els que encara no n'estan declarats fan tornar boigs al que els escolten.” (p. 25), i la màxima LXXI: “Als que els tanquen en un manicomi és perquè exageren la beneiteria general dels altres homes.” (p. 32) (Rusiñol, 1927). Altrament, la crítica al quefer científic i, en particular, al professional mèdic expressa la malfiança popular envers l'home de ciència, una malfiança que recorre bona part de les obres d'inici de segle –com la narració *Jacobé* (1902), de Joaquim Ruyra, i *Drames rurals* (1902), de Víctor Català–. Aquest antipositivisme serà puntualment esperonat per *L'Esquella de la Torratxa*, amb motiu, per exemple, del sindicalisme del gremi, veg. el núm. especial 2166 (10-XII-1920), ps. 536–537.

16 Cf. amb la definició feta per Jean-Marie Glicksohn (1990: 8) de l'expressionisme literari: “esthétique de la distorsion, du paroxysme, du cri, par quoi l'usage caractérise le style expressionniste unifie indument les traits d'un art multiforme et contradictoire”.

17 Veg. la referència irònica a la “Lliga del Mal Mot” (p. 100) que remet, òbviament, a la Lliga del Bon Mot, l'entitat fundada a Barcelona el 1908 per Ricard Aragó (que utilitzava el pseudònim d'Ivon l'Escop), i impulsada per Joan Maragall, que tenia com a finalitat combatre les flastomies. Veg. Josep M. Mas i Solench (1992).

fàcil i ràpid; un humor els mecanismes del qual seran represos per les avantguardes, si bé des d'unes bases lingüístiques molt més sòlides. És significatiu, en aquest sentit, que *La "Niña Gorda"* fos traduïda al castellà per Arturo Mori el 1929 (Madrid, Biblioteca Nueva), encara que la iniciativa es degué més a la popularitat de l'autor que a la preeminència d'uns factors estètics favorables a la recreació teratològica.

Un dels factors que obstaculitzaren l'aparició la teratologia¹⁸ en la tradició literària catalana és la manca d'una línia continuada de literatura fantàstica.¹⁹ El fet que el tema del monstre es canalitzi bàsicament a través d'una expressió literària de gènere fantàstic, un gènere només conreat puntualment pels narradors catalans, en dificulta l'aparició. En la narrativa contemporània d'inicis del segle XX, de monstres, n'hi ha ben pocs, i, en cas d'aparèixer, solen presentar tares més psíquiques que físiques. Són éssers humans que han emmalaltit, com l'Albert Bardals de *La pumyalada* (1903), i que pateixen un procés de deshumanització a nivell psicològic. Puntualment el modernisme potencià la creació de figures malèfiques, la maldat de les quals o bé derivava de les contingències socials —la bondat corrompuda de *Josafat* (1906)— o bé dels principis destructius que irradia la naturalesa —l'Ànima de *Solitud* (1904–1905)— i solia revestir-se, en tots dos casos, d'una aurèola simbòlica. Al mateix temps, la representació coetània de l'esguerrat, vinculada a l'estigma en l'obra de Josep Pin i Soler, Martí Genís i Aguilar, Víctor Català, Alfons Maseras²⁰ i, també, el Rusiñol d'*El poble gris* (1902), pren un tractament entre realista i simbòlic. Cal afegir, a més, que l'expressionisme literari, com a mode de representació de la realitat incisiu en els aspectes que en poden resultar més pertorbadors, rarament es mani-

18 Les bases de la teratologia moderna foren establertes, segons uns criteris fonamentalment taxonòmics i profilàctics, per Isidore Geoffroy Saint-Hilaire (1832–1838). Cf. Roger Bartra (1997), veg. especialment el capítol 9: "Nacimiento y muerte del salvaje romántico" (op. cit.: 333–399).

19 Sobre la narrativa catalana fantàstica i de ciència-ficció, veg. Emili Olcina (1998); Antoni Munné-Jordà (1985: 25–48) i, sobretot, Víctor Martínez-Gil (2004: 9–44). Martínez-Gil inclou en el davantal *Monstres* narracions escollides en virtut de l'efecte terrorífic que provoquen en el públic. De les set aplegades només una és anterior a la guerra civil: *Temptació*, de Maria de Bell-lloc (1875), veg. les ps. 162–202. De la llista d'autors esmentada, cal destacar, en la tasca de revisió dels monstres clàssics —provinents de Lovecraft i revisats pel còmic i l'imaginari cinematogràfic—, l'aportació actual d'Albert Sánchez Piñol, amb l'Arenis de *La pell freda* (2002), i els tècnos de *Pandora al Congo* (2006).

20 Veg. Josep Pin i Soler, capítol inicial de *Níobe. Novela catalana* (1889), intitulat "Benaventurats los mansos"; Martí Genís i Aguilar, *Dos albat de mitja pompa*, dins *Noveles vigatanes* (1904); Víctor Català, *Idil·li xori*, dins *Drames rurals* (1902); i Alfons Maseras, *Tot passant*, dins *Contes a l'atzar* (1918).

festa en els anys 10. El seu influx en la narrativa catalana es palesa, a tot estirar, en les proses d'Espriu dels anys 30, passades pel sedàs del grotesc i l'esperpent.

■ 4 Llenguatge realista en contra de la idealització noucentista

En el marc de l'any 1917, la *Niña Gorda* és, per sobre de tot, un fenomen eminentment anòmal que expressa —o corrobora, diria Rusiñol— la anormalitat del món —o de l'ideal, en la dinàmica noucentista—. I per fer-ho es val d'uns mitjans que operen a través de la inversió. És per això que la ficció busca l'efecte a través de la peripècia, creant una paròdia de to hilarant i discordat, que resulta de l'encadenament de tòpics de l'imaginari vuitcentista, provinents del melodrama romàntic, tot combinant-los amb algunes formes menors, extretes de la literatura popular i de consum, com el món de la faràndula. Rusiñol emprà la sàtira —un gènere flexible i de continguts heterogenis— amb la intenció de revisar un món caduc, revelat a través de la repetició d'unes constants i sota el prisma d'un *teatrum mundi* d'efectes reactius. Crea, amb això, un espai metaliterari a través del qual exhibeix la mentida d'un món maldestrament vestit d'art, abusi i distorsionat. Perquè, fet i fet, les realitats canvien i cal presentar-les a través d'una sinceritat feta d'engany; així ho diu l'autor (1927: 39) en la màxima XC: “La sinceritat és com la bogeria. Els que són boigs o sincers no es pensen ésser-ne. Fer el sincer és fer el pagès per enganyar els altres.”

En gran línies, *La “Niña Gorda”* és una novel·la sobre l'absurd d'una situació desorbitada, feta d'estereotips i de literatura. El seu interès, per tant, no recau en allò que representa, sinó en allò que significa en relació amb el marc referencial. Amb la incorporació del monstre, adquireix la capacitat de provocar unes reaccions ambivalents, a cavall entre la fascinació i l'horror, associades a una identitat fal·laç. La anomalia física de la *Niña Gorda* es tradueix en una anomalia psíquica, vinculada a l'aïllament,²¹ que s'expressa, com veurem a continuació, a través d'un llenguatge desplaçat, que estableix una relació polèmica —transgressora— amb el codi referencial.²² Perquè, com afirma Gilbert Lascault:

21 Cf. “La réflexion sur le monstre constitue ainsi une modalité de ce mécanisme de défense que certains psychanalystes ont appelé «isolation»; le monde des sentiments est isolé du monde des idées” (Lascault, 1973: 62).

22 Cf. “certains monstres, comme certains mythes, témoignent que le langage n'est pas toujours adapté à ses fins, qu'il ne dit pas toujours ce qu'il veut dire” (Lascault, 1973: 221–222).

Dans l'histoire de l'art, dans les mésaventures du langage, dans les défauts de la perception, dans certaines manifestations sociales, dans les désordres de la génération, les monstres trouvent leurs racines. (Lascaut, 1973 : 239)

El llenguatge de la *Niña Gorda* parteix de l'error que suposa, d'una banda, l'encadenament lògic d'unes situacions grotesques, i, de l'altra, l'assumpció com a real d'una expressió purament ideal. Fruit de l'excés (en l'hàbit de menjar, com denuncia el pare, p. 21) o de la injustícia (de la manca de regulació de la natura, p. 22), la causa de la seva *monstruositat* és atribuïble a percepcions inadequades o errònies, que, al seu torn, creen un codi dislocat i ple d'equívocs. Un codi que transfereix una veritat incommunicable i solipsista, ja que, seguint altre cop Lascaut (1973: 333), “[c]haque discours se prend seul au sérieux et se pose comme la vérité du monstre.” És per aquest motiu que el conflicte de la ficció deriva d'un problema interpretatiu: la *Niña* interpreta com a elogi insuflat el que en principi és només un blasme mordaç. L'hermenèutica del discurs resultant integra propietats prestades a altres monstres, transmeses a través de la tradició textual i plàstica, i que acaben confegint la base sobre la qual es creen unes noves funcions. Esdevé la representació d'una metàfora mancada, amb una vèrbola que transgredeix les lleis gramaticals habituals.²³ A través d'un *calembour* interpretatiu, la *Niña Gorda* testimonia físicament allò que verbalment refusa.²⁴ I, a la vegada, mostra l'angoixa llegada pel malson de la raó en plena gran guerra.

Les formes emprades per Rusiñol són, per tot això, realistes. D'un realisme desangelat, que impossibilita la lectura al·legòrica, emprada pel Rusiñol de les obres simbolistes. Ben entrat el segle XX, l'autor negarà l'expressió metafòrica a partir de l'assumpció d'un humor distorsionador d'efectes distanciadors, que opera a través de locucions i frases fetes no exemptes de castellanismes. Posa l'enginy verbal al servei d'una història corrosiva, que, a diferència de l'aportació ideològica de *L'auca del senyor Esteve*, ja no es projecta en faules al·legòriques ni descriu de manera jocosa virtuts i flaques de la petita burgesia barcelonina, sinó que penetra realitats metaliteràries.

La novel·la trava una argumentació cosida de tòpics i associacions tendencioses, encadenada en una estructura plena de situacions farandulesques que respon als paràmetres del fulletó —capítols breus, que prenen un sentit autònom, amb un argument que es desenvolupa segons una progres-

23 Cf. Lascaut (1973: 409).

24 Cf. “Les monstres, avatars de la négativité, naissent d'un sujet qui se renie; ils ne témoignent pas des intentions du moi, mais de ce qu'il refuse en lui” (Lascaut, 1973: 419).

sió acumulativa, on predominen les frases curtes, d'enllaç paratàctic—²⁵ Crea una imatge grotesca, ja que, segons Mikhaïl Bakhtin (1998: 285), el grotesc “se interesa por todo lo que *sale, hace brotar, desborda el cuerpo*, todo lo que busca escapar de él.” Encara que el monstre sol ser una figura que canvia contínuament²⁶ i que mena a la regeneració, a *La “Niña Gorda”* té un caràcter agònic i, en excloure la figura del vencedor, transmet un missatge ambigu.

Al mateix temps *La “Niña Gorda”* és l'expressió d'una realitat que es desborda i s'extingeix. Totes les decisions preses al llarg de la ficció resulten equivocades. Fins i tot els pactes que més podrien reeixir —en el sentit pragmàtic del senyor Esteve—²⁷ són infructuosos. És per això que, en un context de pessimisme humorístic, tant fracassen els interessos del “Domador” i com els del “Tatuat”, dos tipus remissibles, d'una banda, a un domini despòtic, sota el principi de la prepotència física, i, de l'altra, a la figura de l'artista esteta, víctima narcisista de l'admiració de si mateix, i dipositari del control espiritual, amb poders hipnòtics (p. 88). De tot això, en resulta una moral delusòria que no ofereix possibilitats de redempció i que s'acarnissa en un boc expiatori: la *Niña*. Li provoca, en definitiva, una bogeria previsible, que opera a través de la progressiva exageració d'unes constants i que juga amb les expectatives anunciades.

■ 5 La sàtira i l'espectacle

Partint d'uns incentius comercials —cal no oblidar que Rusiñol als anys 10 ha contret unes determinades servituds amb el públic, tant en pintura com en literatura— i partint també del maneig d'uns tòpics clarament personals

25 Veg. un exemple: “A l'entrar a casa, per fi, cap al tard, va sentir uns crits més violents. Un crit de cadell esclafat. Un crit de pantera que s'ofega. Un udol de partera boja. Va veure la llevadora que bracejava com un bastaix. Va veure un cabrit escorxat, i com si li donguessin un farcell es va trobar amb un bulto als braços que pesava set o vuit quilos.” (Rusiñol, 1991: 17)

26 “[E]l *cuerpo grotesco* es un *cuerpo en movimiento*. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de reacción y él mismo construye otro cuerpo” (Bakhtin, 1998: 285).

27 “Aquell do, que d'una manera tan clara, tan corpenedora, i tan raonable, l'Estevet demostrava tenir pel comerç, no es podia perdre, a menos que l'avi, i els pares i tots plegats fossin bojós, i, de bojós, no n'eren tots plegats. Podien ser-ho tot menos bojós” (Rusiñol, 1985: 37); “Si hagués sabut que En Ramonet tenia expansions il·lícites d'enamoraments *interinos*, també se n'hauria fet càrrec; però anar a malmetre's la vista només per embrutar papers, vaja!, allò era un misteri, que, si no hi hagués hagut res amagat, hauria sigut cosa de *locos*?” (op. cit., 156).

—on juga un paper indiscutible el factor idiomàtic—, Rusiñol fa una sàtira desballestada. Una sàtira que, desenvolupada a base de sobreposar peripècia rere peripècia, invalida allò que valida, i que és exposada des d'un punt de vista extern, com un espectacle carnavalesc del món.²⁸ Un espectacle les escenes del qual són atacs caricaturescos, humiliants, a la individualitat de la *Niña Gorda*, fins al punt que provoquen la *paranoia* incurable final.²⁹ La transformació individual implica, per això, una brutalitat que posa en suspens l'activitat culturalitzadora endegada pel noucentisme. El lema que penja de la gàbia on es troba tancada la *Niña* és, en aquest sentit, ben eloqüent: “La cultura en el desert. Les feres fan acatament a la dona civilitzada”.

En relació amb això, la *Niña* es presenta com un personatge passiu, que es perd perquè s'autocomplau. S'autocomplau a rabejar-se en una imatge degradada de si mateixa, que estrafà el prototipus de la tísica romàntica i que es podria interpretar, segons un psiquiatre en voga a l'època, Ernest Dupré (1925),³⁰ com una víctima de monomania. El personatge fa una progressió en negatiu —altre cop s'inverteixen els principis que sostenien el realisme— fins a fondre's en un apagament d'ironia tràgica: a major abundància, majors són les tribulacions de la *Niña*. Dupré la vincularia al trastorn dels “imaginatifs anormaux” i “déséquilibrés de l'imagination”,³¹ identificables per la capacitat de generar un discurs coherent d'idees falses:

Quand le mythome est, en effet, victime de son dérèglement imaginatif au point d'ajouter foi à tout un ensemble, plus ou moins cohérent, d'idées fausses, sa mythomanie ne se borne plus à quelques illusions sans importance: elle a “passé au délire”; elle est devenue “mythomanie délirante”. (Dupré, 1925: 2)

28 Cf. Leonard Cassuto (1995: 121): “The grotesque is an unexpected literary tool for a humanist to use outside of the genre of satire, simply because it questions the boundaries of humanity in a crude and often harsh way”.

29 Veg. la cloenda del *freak show*: “Que aquella *gorda*, o aquell exemplar, la processada, en autos, present, segons el seu parer, o el seu *informe*, patia de paranoia. Aixís és que declarava que la d'*autos*, o la processada... era tan sols una *paranoia* [...] I, en *vista* d'això, i demés de tractar-se de *paranoica* i d'altres *considerandos*, van fallar, segons tals articles, condemnar a la tia i als homes a tants i tants anys i el seu dia definitiu i a la *niña* al manicomí, pels anys i l'un dia que fossin” (Rusiñol, 1985: 163).

30 Les lliçons de Dupré sobre la mitomania són de l'any 1905.

31 “[C]ertains sujets naissent avec une imagination dérèglée qui les pousse non seulement à mentir, mais à concevoir et à débiter des fables, dont ils peuvent être dupes tout les premiers. Ces imaginatifs anormaux, ces déséquilibrés de l'imagination sont atteints, selon un néologisme proposé par Dupré, de Mythomanie” (Dupré, 1925: 2).

Lliurada a la imaginació i afectada d'una melancolia ben cara al romanticisme, *La "Niña Gorda"* és víctima d'una incomprensió de trets romàntics. És un prototipus devaluat per l'(ab)ús, que participa d'un nou espai on la negació de la transcendència afecta els mateixos pressupòsits en què es basteix la ficció. L'arrel de la bogeria, fonamentada en una explotació injusta, implica un encadenament de situacions *in extremis*. No hi ha, però, un càstig a la transgressió de l'ordre, ni tan sols un sentiment d'innocència tràgica,³² sinó que les expectatives del lector s'instal·len en la creació d'una burla cruel, en la subjugant atracció desvetllada pel *freak show*. La mateixa actuació del personatge el predisposa a l'ús al qual és sotmès, ja que s'interpreta com un joc-espectacle –tant pel que fa als seus familiars (els pares, i la tia) com pel que fa als personatges responsables de l'explotació, que la veuen com un joc rendible–. *La Niña Gorda* fonamenta aquesta interpretació equívoca ja que, des de l'inici, en explicar-se deixa les regles del seu paper al descobert: la seva extravagància palesa una ingenuïtat manifesta, transparent, i, per això mateix, digna de burla. L'element *freaky* es manifesta, tanmateix, en la manera com els "interlocutors" (si se'n pot dir així) de la *Niña Gorda* interpreten el joc, atribuint-li tota mena de papers xarons, i convertint-la, per mitjà de la dinàmica comercial, en una peça d'exhibicionisme espectacular i mèdic. Irreversiblement, el *fenòmeno* de la *Niña Gorda* passa a pertànyer a l'esfera pública: "Una *niña* aixís mereix un càstig si es deixa perdre. Es deu al món" (p. 36), defensa el Domador.³³

A diferència d'altres heroïnes romàntiques –en la tradició catalana alguns antecedents del personatge són, *mutatis mutandis*, la *Isabel de Galceran* de Narcís Oller, narració premiada als Jocs Florals de 1880, i aplegada en el recull *Figura i paisatge* (1897), i la *Jacobé* (1902) de Joaquim Ruyra, publicada a *Marines i boscatges* (1903)–, l'enfolliment de la protagonista impossibilita l'efecte patètic. És, però, una estratègia efectiva de cloenda, en la mesura

32 La crida empàtica envers el monstre sí que apareixia, en canvi, en la citació de M. Sarmiento –periodista d'origen canari col·laborador de *La Almodaina*– que apareix a l'inici del capítol "Els esguerrats" d'*El poble gris*: "El pobre monstruo, sentado en el borde de los caminos ó en el atrio de la parroquia, llamaba al corazón de los indiferentes" (Rusiñol, 1902: 279).

33 Cf. "[En la societat liberal] Bourgeois individuals are private individuals. [...] To the principle of the existing power, the bourgeois public opposed the principle of supervision — that very principle which demands that proceedings be made public (Publizität). [...] The general interest, which was the measure of such a rationality, was then guaranteed, according to the presuppositions of society of free commodity exchange, when the activities of private individuals in the marketplace were freed from social compulsion and from political pressure in the public sphere" (Habermas, 1974: 49–55).

que participa en la compleció del sentit del relat,³⁴ tancant l'*incipit* biogràfic ficcional. El motiu de la frustració de la malcasada –sense adulteri, cal recordar-ho, ja que la *Niña* és amoral– suposa, altrament, una revisió de l'hipotext vuitcentista en què opera Rusiñol: és acarat a través d'unes formes manifestament grotesques, que cerquen l'humor en l'expressió d'una realitat immediata, i que s'insereixen en una història de deformació progressiva, a tots els nivells. Aquests trets de la novel·la, però, són traslladables a altres obres del període. Tant *El català de "La Mancha"* (1914) com la *La "Niña Gorda"* parteixen de motlles formals anteriors: la picaresca del segle XVII castellà –que també serà la base d'*El Nuevo Pascual i la prostitució* (1906), de Francesc Pujols– i la literatura fulletonesca, ambdues objecte de consum habitual per part del públic barceloní del XIX, que constituïa la base econòmica de *L'Esquella de Torratxa*. En darrer terme, els dos personatges parodiaven el fenomen del màrtir segons explica “el català” (Rusiñol, 1927):

Ai! —aquí sí qu'el fer-hi un “ai!” quasi és d'obligació, — no n'estava gens, de cansat; hi hà homes que sols se cansen an els moments que reposen; quan els desenganyen els esperonen; que si no poguessin ésser martres, tant els faria morir com viure; que, encara que sembli impossible, el sofriment és el consol que'ls fa passadora la vida. D'aquests homes, an aquells temps, en deien sants, penitents o ascetes; però avui no sabem com en diuen. La ciencia creiem que'n diu bojos; però que'ns perdoni, el català, si l'ataquem per a defensar-lo, n'esguerra tantes, la tal ciencia, que ja comencem a desconfiar-ne. (Rusiñol, 1927: 142)

Per boig el teníen; per un boig que no s'ha sabut entendre, que és la mena de bogeria que menys sab perdonar el poble. [...] El català passà per boig; però un boig que no era perillós. L'únic perill que podia tenir era que l'haguessin escoltat; però no l'escoltava ningú, ni l'escoltaria ningú! Els llibres de cavalleria que amb tant d'halè havia llegit, havien servit per pertorbar-lo, per donar flor però no per donar fruit. (Rusiñol, 1927: 285)

Són tipus que, juntament amb *El Josepet de Sant Celoni*, paròdia del quiotisme, responen a una iconografia concreta, indestriable del marc espacial en què s'ubiquen. Coincideixen, en això, amb *El boig* (ps. 191–200) i *Els esguerrats* (ps. 277–284) d'*El poble gris*, en tant que són personatges desvinculats de la dinàmica productiva i esdevenen, per aquest motiu, víctimes de l'entorn: “Aquí l'home té de treballar la terra, o la terra'l treballa an ell”

34 Aquesta *compleció* és una condició sine qua non dels relats realistes. Cf. Guy Larroux: “Le récit réaliste tend à privilégier les unités finies, démarquées, l'unité biographique notamment.” (Larroux, 1995: 94)

diu el metge emmandrit d'*El poble gris* (Rusiñol, 1902: 264). Altrament, l'equívoc lingüístic posat al servei de la creació irracional és el tema d'una prosa que Rusiñol publica a *L'Esquella de la Torratxa* el 22 de gener de 1915 (ps. 51–52). La prosa, intitulada *Coses de boig*, explica com un pacient assumeix voluntàriament la identitat de foll perquè, encara que no presenti indicis de ser-ho, és una condició que –a diferència dels altres interns del manicomí, rebecs a l'etiqueta– no li repugna.

■ 6 El circ de la Niña, entre el Modernisme i l'Avantguarda

En tot aquest procés revisionista, l'espai del circ hi juga un paper fonamental. La ubicació de la trama en un espai delimitat, de fronteres definides, permet de parlar-ne en tant que camp literari tancat, en el qual es perfilen unes relacions particulars, alienes i alienants. Es tracta, a més, d'un espai tradicionalment associat a la vida paral·lela, a l'alternativa vital i creativa que suposa l'Art rusiñolà –l'art en majúscula: l'ideal oposat a la prosa de la vida–, per la qual cosa esdevé adequat per a la deconstrucció de la imatge-cromo. Adequat perquè, d'ençà de Dickens –que l'incloué a *Temps difícils* (1854), una novel·la de denúncia de les xacres de l'Anglaterra industrial– simbolitza una alternativa al codi capitalista, regit per les lleis de l'oferta i la demanda. El circ està ocupat per sàtirs o *freaks*, monstres i domadors,³⁵ cal posar-lo amb relació amb la peça teatral *L'alegria que passa* (1898), i resta allunyat de l'efecte visionari de què es revesteixen altres “estranyos” contemporanis, com els derivats de l'il·lusionisme de George Méliès. El tipus de la monstra, però, en uns anys de crisi (teòrica i formal) del gènere de la novel·la, no tingué repercussió en obres posteriors. A diferència del *caminant de la terra* –el rodamón apàtrida, recuperat als anys vint per l'imaginari cinematogràfic (Charles Chaplin) i revisat per un altre modernista desplaçat, Joan Puig i Ferrater–, no tingué continuïtat.³⁶

35 Pel que fa a l'al·lusió al monstre, cal recordar l'ús anatemitzador que en féu Eugeni d'Ors en el pròleg a *La muntanya d'ametistes* (1908), de Guerau de Liost. En aquest pròleg, el Monstre, encarnació de la Natura, era representat com una *femme fatale* que intentava seduir un poeta de vida eremítica. Pel que fa a la difusió cinematogràfica del monstre de fira s'ha de subratllar la importància de la pel·lícula *Freaks* (1932), de Tod Browning.

36 L'estupidesa de la *Niña Gorda* es manifesta explícitament en els ulls (veg. la p. 74). El tema de la grassa-beneïda serà reprès per Robert Musil, que n'ofereí un tractament entès a la narració *Tonka* (1988); per la novel·la melodramàtica centrada en els baixos fons de Barcelona *La rossa de mal pèl* (1929), de Josep M. Francès, i per Llorenç Villalonga, que la recreà en la “sàtira [...] hiperealista” *La gran batuda* (1968), veg. el

En paral·lel amb la tasca realitzada pels autors dels anys 30, que empraren l'artifici literari amb finalitats preventives, Rusiñol s'aferra a uns principis estètics i formals d'arrel modernista –puresa, sinceritat i transparència–, amb unes intencions afins a l'Avantguarda: provocar, blasmar i escarnir.³⁷ La novel·la es configura a través d'un narrador extern, que adopta una perspectiva irònica que intensifica els efectes risibles del text (p. 82). Bona part de la hilaritat obtinguda es deu al desplegament d'una veu inalterada que relata impàvidament un procés de degradació personal –física i psicològica– des d'una perspectiva jocosa. El desordre ho afecta tot i s'estén des dels actors agents en el drama fins al pes de la responsabilitat social. Bona part de l'eficàcia narrativa de l'obra s'obté de la distància creada entre les expectatives generades per la protagonista i les reaccions de l'entorn; d'un entorn que també implica el lector des d'un punt de vista discursiu. El resultat subsegüent, ridícul, suposa un procés retrospectiu que pot relacionar-se amb una reflexió metaliterària. Així, el que pretén Rusiñol és invalidar l'artifici de la literatura, i, en la línia de Galdós i Cervantes, prevé el lector contra una determinada lectura literària, que, segons el tòpic, engendra passions destructives. La ficció acaba resultant paradoxal i grotesca en la mesura que critica l'artificiositat a través d'un personatge deliberadament artificios, subjugat per una quimera que condueix a l'autoanihilació. A través de la dicotomia pragmatisme-idealisme s'utilitza la raó a fi i efecte de desmantellar unes determinades actituds desraonades que “viuen” de la literatura, si bé el racionalisme pragmatista subjacent en aquest pressupòsit també cau en el descrèdit.

Els cops d'efecte de la novel·la operen a través de la situació i, en concret, de la brutalitat amb què la situació –sigui de la mena que sigui– s'imposa sobre la realitat descrita, xocant amb l'idealisme intertextual de la *Niña Gorda*. Emprant la modalitat lingüística pròpia dels medis en què operava la seva literatura –un barceloní col·loquial, ple de castellanismes lèxics i morfosintàctics–, Rusiñol explica una història que interessa més pel mis-

“Pròleg” de l'autor, p. 6. El món del circ reapareixerà en dues obres del període d'entreguerres: el conte *El petit Rovira*, d'Ernest Martínez Ferrando (1930), i *Gaeli o l'home Déu* [1938], de Pere Calders (text inèdit que no es publicarà fins l'any 1991).

37 Cal afegir que, per bé que l'humor rusiñolià s'aproxima a la *boutade* avantguardista, Rusiñol i el grup de redactors de *L'Esquella de la Torratxa* es mantingueren al marge de les primeres manifestacions del moviment, a les quals tractaren amb ironia; veg., per exemple, la *Sinfonia futurista* de Rusiñol, publicada a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 2167 (17-IX-1920) p. 552, o la plana gràfica *Lliçons de coses*, apareguda en el núm. 2179 (10-XII-1920), p. 763, paròdica de Magritte.

satge que transmet en relació amb una tradició cultural i unes posicions personals, que no pas pel seu valor en tant que artefacte literari. La ironia és substituïda pel sarcasme, i el circumloqui per la grolleria descordada. Amb aquesta operació, l'autor vol fer un joc de ficció hiperbòlica, on la tensió continguda aboca a una situació extrema i sense sortida, que expressa de forma directa una reflexió sarcàstica sobre la condició humana tot posant en evidència, mitjançant l'accentuació del grotesc, el desencaix de la realitat. I tot al servei d'una fàula antiformativa i antiburgesa.

Aquesta tàctica de deformació paròdica de la pròpia tradició sembla anticipar-se, *mutatis mutandis*, a determinades obres catalanes d'avantguarda. Algunes de les novel·les i narracions publicades durant els anys trenta assumiran, en resposta al descrèdit de la raó, una tendència a la deformació que s'expressarà a través de la paròdia de gèneres –*Crim* (1936) de Mercè Rodoreda, algunes narracions d'Espriu a *Ariadna al laberint grotesc* (1935) i *Letizia i altres proses* (1937), i de Cèsar August Jordana a *Tot de contes* (1929)–, de l'ús humorístic del llenguatge –*L'any que ve* (1925) i *L'home que es va perdre* (1929) de Francesc Trabal, influïdes per l'obra de Ramon Gómez de la Serna i Enrique Jardiel Poncela– i de la inserció d'apunts impressionistes que operen per associació d'imatges –*La clàxon i el camí* (1931) de Carles Sindreu i determinats fragments de *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933, reeditada i corregida el 1935) de Sebastià Juan Arbó–. Vint anys abans, però, en un temps d'escassetat narrativa, en què la dinàmica literària quedava diluïda en la pugna entre vuitcentistes resistents –Francesc Mateu i *La Lectura Catalana*, la tertúlia del Continental– i noucentistes en vies de professionalització –Carner i l'empresa Editorial Catalana, López-Picó i *La Revista*, Ors és nomenat director d'Instrucció Pública–, Rusiñol fa balanç. Revisa la situació a través de ficcions de resultats força desiguals, destacables, però, pel seu valor estratègic –l'any 17 és l'any d'eclosió de Salvat-Papasseit, amb *Un Enemic del Poble*, i el 16 apareix la revista avantguardista *Troços*, dirigida per Josep M. Junoy i, després, J. V. Foix–. D'aquesta manera tanca la seva dedicació a la novel·la amb unes obres que no tenen continuïtat, sense apostar, com feren en els mateixos anys antics escriptors modernistes com Joan Puig i Ferrer³⁸ i Alfons Maseras,³⁹ per conciliar-se amb alguns dels artífexs del noucentisme. En aquest sentit, crea un perso-

38 Veg. Joan Puig i Ferrer (1916).

39 Montserrat Corretger (1995: 114–115) apunta que Alfons Maseras, en retornar a Barcelona la tardor de 1916, actuà de funcionari de la Mancomunitat i fins i tot assumí el càrrec de secretari personal d'Eugeni d'Ors.

natge dòcil i malaltís, que tipifica alguns dels mals endèmics del llegat de què parteix, i li atribueix unes funcions pretesament rupturistes.

■ 7 Conclusions

Per tot això, *La "Niña Gorda"* és un llibre excèntric en el context dels anys 10, que serveix de *summa* funcional de bona part dels principis que, al marge de propostes doctrinals concretes, havien esdevingut propagadors de la imatge de l'artista modernista. Aquests elements, ja parodiats, esdevenen la pedrera de materials de la qual partirà Rusiñol, que atacarà les posicions noucentistes a través d'una de les seves constants literàries: l'humor. Un humor asèptic, poc amable, que retorna a la realitat i que és posat al servei de la destrucció dels tres pilars bàsics de l'estabilitat burgesa: família, propietat i posició professional. Cal tenir en compte, però, que la lectura parabòlica que es desprèn de la novel·la té un hipertext que ja no és el modernisme sinó el noucentisme. Es planteja, entre altres tòpics, una problemàtica individual, que es resol a través d'una fórmula desencisada, profundament pessimista, que penetra l'esfera social. La idea de la condemna al tòpic –la bogeria n'és la manifestació més extrema–, implica també una transgressió de l'hipotext fulletonesc de què s'empara l'obra rusiñoliana. ■

■ Bibliografia

- Bakhtin, Mikhaïl (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, versió de Julio Forad i César Conroy, Barcelona: Alianza Editorial [orig. rus: Moscou?, 1965].
- Bartra, Roger (1997): *El salvaje artificial*, Barcelona: Destino.
- Bou, Enric (1991): «Exquisit i discordat», *El País. El Quadern* 457 (4-VII), 8.
- Calders, Pere (1991 [1938]): *Gaeli o l'home Déu*, Barcelona: El Observador.
- Casacuberta, Margarida (1996): «El mite de l'humor russinyolià», in: Casacuberta, Margarida / Gustà, Marina (ed.): *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 29–48.
- (1997): *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Curial.
- Cassuto, Leonard (1995): *Literature and Grotesque*, editat per Michael J. Meyer, Amsterdam: Rodopi.

- Català, Víctor (1902): *Drames rurals*, Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç.
- Corretger, Montserrat (1995): *Alfons Maseras: intel·lectual d'acció i literat (biografia, obra periodística, traduccions)*, Barcelona: Curial / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Dupré, Ernest (1925): *Pathologie de l'imagination et de l'emotivité*, prefaci de M. Paul Bourget, de l'Académie Française, amb una notícia biogràfica del Dr. Achalme, director de Laboratori a l'École des Hautes-Études, París: Payot.
- Francès, Josep M. (1929): *La rossa de mal pèl*, Barcelona: Editorial Lux.
- Genís i Aguilar, Martí (1904): *Novels vigatanes*, Barcelona: Il·lustració Catalana.
- Glicksohn, Jean-Marie (1990): *L'expressionnisme littéraire*, París: Presses Universitaires de France.
- Graña, Isabel (1993): «La revista *Ofrena 1916–1918*», in: Ferrando, Antoni / Hauf, Albert G. (eds.): *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura catalana*, vol. VI, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 203–241.
- Graña i Zapata, Isabel (1995): *L'acció pancatalanista i la llengua: Nostra Parla (1916–1924)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Habermas, Jürgen (1974 [1964]): «The public sphere: An Encyclopedia Article», traducció de Sara Lennox i Frank Lennox, *New German Critique* 1:3, 49–55.
- Isern, Joan Josep (1991): «Com una pel·lícula de Luis Buñuel: Santiago Rusiñol, *La "Niña Gorda"*», *Anui. Cultura* (18-V), 7.
- Jardí, Enric (1990): *Eugeni d'Ors. Obra i vida*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Larroux, Guy (1995): *Le réalisme. Éléments de critique, d'histoire et de poétique*, París: Éditions Nathan.
- Lascault, Gilbert (1973): *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, París: Klincksieck.
- Martínez Ferrando, Ernest (1930): *El petit Rovira*, in: *Tres històries cruels*, Badalona: Edicions Proa.
- Martínez-Gil, Víctor (2004): «Introducció» a *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 9–44.
- Mas i Solench, Josep M. (1992): *Ivon l'Escop i la Lliga del Bon Mot*, Barcelona: La Formiga d'Or.

- Masanés, Cristina (2001): *Lídia de Cadaqués*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Maseras, Alfons (1918): *Contes a l'atzar*, Barcelona: Societat Catalana d'Edicions.
- Messeguer, Lluís / Garí, Joan (1995): «Metàfora i fraseologia en el discurs costumista: Santiago Rusiñol i Marià Vayreda», *Caplletra* 18, 133–164.
- Munné-Jordà, Antoni (1985): «La ciència ficció en la literatura catalana», *L'Espill* 22 (octubre), 25–48.
- Musil, Robert (1988): *Tonka*, in: *Tres dones*, traducció de Marta Pera, Barcelona, Edicions 62 [orig. alemany: *Drei Frauen*, Berlín, 1924].
- Olcina, Emili (1998): *Antologia de la narrativa fantàstica*, Barcelona: Editorial Laertes.
- D'Ors, Eugeni (1991): *Glosari 1917*, edició i presentació per Josep Murgades, Barcelona: Quaderns Crema, 239–240.
- (2002): *La veritable història de la Lídia de Cadaqués*, amb il·lustracions de Salvador Dalí, traducció i pròleg de Teresa Costa-Gramunt i Oriol Pi de Cabanyes, Barcelona: Edicions Proa.
- Pi de Cabanyes, Oriol / Costa-Gramunt, Teresa (2002): «Anècdota i categoria de la Lídia, la Sibilla de Cadaqués», pròleg a d'Ors (2002), 7–54.
- Pin i Soler, Josep (1889): *Níobe. Novel·la catalana*, Barcelona: Impremta La Renaixensa.
- Puig i Ferrer, Joan (1916): «Dues generacions», *La Revista*, any II, 18, 1–4; 21, 3–4; 23, 5–7; 26, 8–9.
- Ripoll, Josep (1991): *Santiago Rusiñol, "La Niña Gorda"*, *Serra d'Or* 382 (octubre), 39–41.
- Rusiñol, Santiago (1902): *El poble gris*, Barcelona: L'Avenç.
- [1914]: *El català de "La Mancha"*, Barcelona: Antoni López Editor.
- (1927): *Màximes i mals pensaments. Pensa mal i no erraràs*, Barcelona: Antoni López Llibreter.
- (1985 [1907]): *L'auca del senyor Esteve*, Barcelona: Edicions 62/ Edicions Orbis.
- (1991): *La "Niña Gorda"*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Saint-Hilaire, Isidore Geoffroy (1832–1838): *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux*, 4 vols., París: Baillière.
- Villalonga, Llorenç (1968): *La gran batuda*, Barcelona: El Club dels Novel·listes.

Yates, Alan: (1984 [1975]) *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*, Barcelona: Edicions 62.

— (1998): «El “pensament artístic” en *La bogeria*», in: *Narcís Oller. Tradició i talent individual*, Barcelona: Curial, 308–309.

- Maria Dasca, Universitat Pompeu Fabra, TRILCAT, Roc Boronat 138, E-08018 Barcelona, <maria.dasca@upf.edu>.

Zusammenfassung: Santiago Rusiñols Roman *La “Niña Gorda”* wurde im Jahre 1917 veröffentlicht und ist einer der wenigen katalanischen Romane, deren Hauptdarsteller Missgeburten verkörpern. Konzipiert als ein Anti-Modell zweier literarischer Oberbegriffe, des Bovaryismus auf der einen Seite und der „Ben Plantada“ auf der anderen, stellt die Fiktion eine Reaktion auf eine Reihe von Themenbereichen aus Eugeni d’Ors’ Diskurs dar. Rusiñol benutzt eine direkte und realistische Sprache, eine Art von anti-idealistischem Humor und die Schaffung eines „imaginären Zirkus“ (was von Rusiñol schon am Ende des 19. Jahrhunderts verwendet worden war). *La “Niña Gorda”* ist ein Werk, das den Übergang von der Periode des Noucentisme zur Avantgarde markiert. ■

Summary: Published in 1917, the novel *La “Niña Gorda”* by Santiago Rusiñol is one of the few Catalan novels dedicated to the representation of monsters. Conceived as an anti-model of two literary topics, the *bovaryism* and the “Ben Plantada”, the fiction is a reaction against a series of topics of Eugeni d’Ors’ discourse. Rusiñol uses a direct and realist language, a sense of anti-idealist humour and the creation of an “imaginary circus” (that was used by Rusiñol at the end of the XIXth century). *La “Niña Gorda”* is a transition fiction, written between the “Noucentist” period and the development of the Avant-garde. [Keywords: Catalan narrative; humour; monster; Modernism; Noucentism] ■