

# LA SERP BLANCA UNA ANTOLOGIA DEL CONTE MODERN

Introducció i edició a cura d'Enric Iborra

Joies de paper



**TÀNDEM**  
EDICIONS

## EL CONTE MODERN

### *El conte modern i el conte tradicional*

A l'hora d'intentar una delimitació del conte com a forma narrativa, la història de la literatura sol reemplaçar la referència genèrica del terme –qualsevol narració breu de fets ficticis– per tota una sèrie de distincions, tant formals com temàtiques. El terme conte, de fet, s'abandona per altres denominacions que es consideren més precises i aclaridores, com ara l'exemple i la faula, el *fabliau* i l'*sketch*, o es diferencia entre el conte folklòric, de terror, policíac, etc. La teoria de la literatura, en canvi, ha tendit a insistir en la unitat fonamental del gènere per sobre de varietats i d'èpoques diferents, intentant destriar els elements constants, abstractes, d'aquesta forma narrativa. Aquests dos enfocaments, evidentment, són més complementaris que contradictoris. Tenen l'inconvenient, potser, que no acaben de respondre a l'experiència real que avui tenim del conte com a lectors, ni a les expectatives que suscita en nosaltres. El fet és que en l'actualitat, i prèviament a la seua definició, identifiquem el conte com a gènere literari amb noms com Poe, Maupassant o Txékhov. O, ja en el segle xx, amb Hemingway i Kafka, Borges i Cortázar, Calders i Quim Monzó. Poe va nàixer el 1809; Maupassant, el 1850; Txékhov, deu anys més tard. La identificació del conte amb aquests noms ens indica que es tracta d'una forma essencialment moderna, que a partir d'aquests autors es contraposa d'una manera clara tant a la novel·la com al conte tradicional. És contra aquest rerefons

que cal intentar una delimitació del conte modern com a forma narrativa característica.

L'oposició entre conte modern i conte tradicional planteja diversos problemes; el més obvi és el de la definició. Què és el que fa modern un conte, a més de la seua situació cronològica? De quina manera es diferencia dels contes de *Les mil i una nits*, de les rondalles d'Enric Valor o dels contes dels germans Grimm? Bona part de les diferències entre el conte modern i el tradicional s'expliquen pel caràcter fonamentalment oral d'aquest últim. El conte tradicional *es conta*, es diu en veu alta, per la qual cosa ha de ser fàcil de recordar i de transmetre. Això determina tant la seua brevetat com la seua unitat i estructura característiques. Els contes de transmissió oral, a més, no consisteixen pròpiament en uns textos, sinó en uns esquemes d'accions i figures, que cada narrador reprèn i actualitza cada vegada. Els contacontes no es limiten a repetir, sempre de manera idèntica, el conte prèviament memoritzat, sinó que improvisen, modifiquen i inventen a partir d'aquells esquemes. Encara que molts dels contes tradicionals han estat arreplegats per escrit i reelaborats literàriament, com els contes de Perrault, dels germans Grimm o d'Andersen, o en la nostra àrea lingüística les rondalles d'Enric Valor al País Valencià o les d'Alcover a Mallorca, aquesta reelaboració conserva moltes de les característiques de les fonts orals. Aquests contes, és cert, admeten la lectura individual i en silenci, però continuen demanant de ser contats –llegits– en veu alta.

En molts dels reculls clàssics de contes de la literatura universal el mateix procés de transmissió oral apareix esce-

nificat i és el que crea el marc narratiu. És el cas del *Decameró* de Boccaccio, on uns joves que s'han refugiat en una vil·la al camp, fugint de la pesta que s'ha declarat a Florència, decideixen contar-se una història cada dia per passar el temps. El fet mateix de contar la història –el conte– a algun altre es converteix en un ingredient de la història i permet encadenar la narració dels cent contes del *Decameró*. O dels més de mil de *Les mil i una nits*, on s'utilitza el mateix procediment.

Aquesta relació amb la paraula oral, amb la història contada, que mantenen *Les mil i una nits* o els contes dels germans Grimm, desapareix en el conte modern. Aquest es basa en factors que només la lectura potencia i permet valorar. La brevetat, que en el conte tradicional estava condicionada per les circumstàncies d'elaboració i de propagació, en el modern, com ha remarcat Francisco Rico, «passa a convertir-se en una categoria estètica deliberada, en una elecció que procura aprofitar al màxim les possibilitats del motlle convencional, buscant sobretot els recursos que millor aconseguisquen condensar en poc espai una major càrrega emotiva, dramàtica o poètica».

D'altra banda, molts dels procediments fonamentals del conte tradicional per mantenir l'atenció de l'auditori, com ara la intriga, en el conte modern desapareixen progressivament o hi passen a tenir una importància secundària. Sobretot a partir de Txékhov, la creació d'una atmosfera a partir de tota una sèrie de detalls i incidents que el lector ha de saber relacionar per copsar el significat del conte és sovint més important que el suspens. Aquests efectes i procediments són difícils de seguir en una lectura en veu alta.

Hi ha, a més, una diferència fonamental entre el conte modern i el tradicional, que transcendeix la diferència entre la paraula parlada i l'escrita. Els relats de Maupassant, de Txékhov o de Hemingway despertem en el lector unes expectatives molt diferents a les de les rondalles o a les dels contes del *Decameró* o de *Les mil i una nits*. En el conte tradicional, el lector espera trobar el relat d'uns incidents sorprenents i meravellosos, mentre que en el conte modern el caràcter extraordinari del relat ha de sorgir dels descobriments que fan els personatges sobre la seua pròpia vida al llarg de la història, o de l'especial visió del món que es desprèn del relat. L'anècdota, o l'argument de què parteix el conte modern, es dissol en una multitud d'implicacions que van més enllà de l'excepcionalitat o meravella de la història narrada.

Una altra expectativa, relacionada amb l'anterior, és la probabilitat i el realisme de la història, que en el conte modern, com en la novel·la, són condicions imprescindibles. Sovint, els contes moderns reprenen algunes de les velles històries del conte tradicional, adaptant-les a aquests nous requisits. És el cas d'un dels contes més famosos de Maupassant, *La joia*, que rescriu en part el conte de la Ventafocs. En *La joia*, però, no hi ha cap fada que amb un toc de vareta proporcione a la protagonista un vestit i una carrossa esplèndids, ni cap príncep que comence a buscar-la per tot París. I en comptes del final feliç, tenim un dels finals més tristos i desolats que es poden trobar en la literatura. El conte de Maupassant es pot llegir, a més, malgrat la seua brevetat, com un retrat bastant complet i incisiu del món de la petita burgesia.

Aquesta voluntat de versemblança és vàlida, fins i tot, per als contes moderns que podríem considerar fantàstics, com ara *La pota de mico* de W.W. Jacobs, un clàssic de la literatura de terror, que va ser inclòs per Borges en la seua *Antología de la literatura fantástica*. En aquest conte, un militar que ha tornat de l'Índia cedeix a la família White un amulet màgic –una pota de mico– que té el poder de concedir tres desitjos al seu posseïdor, com la llàntia màgica d'Aladí en *Les mil i una nits*. Ara bé, *La pota de mico* admet una doble lectura, ja que els efectes de l'amulet es poden atribuir tant al seu suposat caràcter màgic com a una sèrie de coincidències. Aquesta ambigüïtat respecte al caràcter natural o sobrenatural de la història contribueix a intensificar-ne l'ambigüïtat i el misteri. Per contra, en el conte de *Les mil i una nits* la llàntia d'Aladí només admet una explicació fantàstica. El mateix procediment de Jacobs el va utilitzar sovint Allan Poe en relats com *El gat negre*, on el narrador fa referència a uns fets aparentment sobrenaturals, però que es poden interpretar també com una conseqüència de les al·lucinacions que pateix aquest personatge, alcohòlic i desequilibrat psicològicament. En el conte modern de caràcter fantàstic hi sol haver una tensió entre els fets sobrenaturals o inexplicables de la narració i la seua interpretació realista o racional. De vegades, en els contes de Cortázar, Calders o Buzzati la solució de continuïtat entre realitat i irrealitat es difumina, i es qüestiona el caràcter objectiu i natural del concepte de realitat, així com l'oposició entre una realitat objectiva i una altra de fantàstica. Els relats d'aquests autors suggerei-

xen que per sota de la realitat quotidiana n'hi ha una altra d'oculta o implícita que en bona part determina la primera. O que en la mateixa superfície de la realitat hi ha molts aspectes absurds, irracionals o purament fantàstics que passen desapercebuts, integrats com es troben en el funcionament maquinal de gran part de la nostra vida. Més que els objectes o els esdeveniments, és l'atmosfera de la història la que esdevé irreal o, més aviat, absurda.

L'estil narratiu d'aquests autors contribueix també a integrar els elements sobrenaturals o fantàstics dins de la normalitat quotidiana. L'efecte enigmàtic i fantasmagòric de molts dels contes de Kafka és una conseqüència, paradoxalment, de la claredat i precisió del seu estil, que deforma expressivament, com una lent d'augment, els esdeveniments, espais i personatges de la narració.

### *Breu panoràmica del conte modern*

La consolidació del conte com a gènere literari durant el segle XIX està estretament lligada a la difusió de la premsa periòdica. En créixer el nombre de diaris i augmentar el seu tiratge, aquest mitjà es va convertir en un canal ràpid i de gran audiència tant per al conte com per a la novel·la, que era publicada en forma de fulletó. El conte oferia l'avantatge de ser una peça curta, que es podia publicar i llegir d'un colp. Per a l'escriptor, el fet de publicar periòdicament li permetia fer-se un públic i professionalitzar-se. A més, si tenia èxit, quan havia reunit una sèrie de contes li era més fàcil publicar-los en forma de llibre.

Aquesta gran producció de contes es va traduir en una gran diversitat de formes i de temes. A Alemanya, on el conte va tenir un conreu extraordinari, els romàntics van connectar directament aquest gènere amb el conte tradicional. El seu interès pel folklore es va manifestar en la recollecció de cançons i de contes populars, i aviat, autors com Hoffmann i Tieck, entre altres, van escriure relats que prenen com a punt de partida el model que oferien els vells contes, amb la mateixa confusió de fantasia i de realitat, però amb un estil, sobretot en el cas de Tieck, més irònic. L'efecte general del tractament romàntic del conte tradicional va consistir a mitigar-ne una mica la fantasia, sovint per mitjà de la ironia, així com la convencionalitat de l'estructura narrativa i dels personatges.

Aquest primer tractament romàntic del conte va ser continuat i modificat per autors nord-americans, sobretot per Poe. Els contes de Poe parteixen de temes típicament romàntics, molt lligats a la novel·la gòtica, i se centren sovint en el món dels somnis i de les al·lucinacions que són en la base de molts dels vells contes. La novetat que va introduir Poe va consistir a desplaçar la narració d'una seqüència de fets cap a la reacció d'un personatge davant d'aquests esdeveniments. En Poe no hi ha un argument «exterior», objectiu, sinó els sentiments i impulsos d'un jo obsedit i desequilibrat. El punt de vista narratiu dels seus relats sol centrar-se en la consciència i en les actituds psicològiques d'un sol personatge, normalment un personatge aïllat que experimenta uns conflictes existencials bàsics. Aquesta mateixa tendència a centrar la narració en la consciència



d'un personatge, però en clau més realista, més a prop de la novel·la, la trobem igualment en altres autors nord-americans, com Melville i Bierce.

Durant el segle XIX es va practicar també un tipus de conte que prenia com a model els quadres costumistes que es publicaven en la premsa periòdica. Aquest conte, que es planteja en termes realistes o versemblants, és el que més es va practicar a França. Els escriptors van aprofitar les característiques realistes del quadre de costums, però el van alliberar del seu realisme estricte sense cap mena de progressió narrativa, centrant-se en un esdeveniment inusual, en una anècdota, que al mateix temps era versemblant i que s'hauria pogut llegir en la secció de fets insòlits del diari.

A aquesta voluntat de reflectir la realitat responen la major part dels contes de Maupassant, que havia tingut com a mestres en la tècnica narrativa dos grans novel·listes: Flaubert i Turguenev. Maupassant mateix va remarcar que ell, com a escriptor, es considerava, sobretot, un observador, amb l'únic mèrit que la seua visió era més penetrant que la d'un observador corrent. «L'escriptor realista –va escriure–, si és un artista no intentarà presentar-nos una visió fotogràfica i banal de la vida, sinó una visió més completa, més absorbent i penetrant que la mateixa realitat». Els seus contes solen partir d'anècdotes extretes de la pròpia experiència que capturen un moment revelador en la vida dels seus personatges. En molts del seus relats apareixen camperols de Normandia, que havia conegut en la seua adolescència, o el món dels petits funcionaris que va tractar ben de prop mentre va treba-

llar com a funcionari governamental a París. O prostitutes, que va freqüentar amb tant d'entusiasme.

La gran aportació de la literatura russa a la novel·la europea va anar acompanyada i, en certa manera, precedida, durant la primera meitat del XIX, per la dedicació al conte de Puixkin, Gógol i Turguenev. Entre els contes que va escriure Gógol destaca, sobretot, *El capot*, del qual va dir Dostoievski que havia sorgit tota la narrativa russa. A més de la seua influència en la literatura russa, *El capot* anticipa molts dels temes i procediments més característics de la narrativa contemporània, entre els quals hi ha la combinació d'elements realistes –els detalls de les vides quotidianes dels personatges, la descripció de la burocràcia administrativa– amb altres de grotescos –moltes de les característiques del protagonista– i fantàstics –el protagonista, després de la seua mort, retorna com a fantasma. En *El capot* apareix també per primera vegada com a protagonista l'home insignificant, gris, sense qualitats, que serà un dels motius més insistits de la literatura contemporània. El realisme de Gogol, a diferència de Maupassant, no pretén tant reproduir una imatge objectiva, penetrant, de la realitat quotidiana, com expressar la sensació d'estranyesa i d'absurd que es desprèn de la seua observació.

Cap a finals del segle XIX els contes de Txékhov van marcar una orientació nova en la forma del gènere. Des de Poe tot el que passava en un conte havia d'apuntar a la solució final, sorprenent i inesperada. En Txékhov, en canvi, no hi ha un començament clar i el conte acaba sense un final precís, deixant al lector el treball de formular-ne les conclusions.

L'anècdota o l'incident inusual, que trobàvem tant en Poe com en Maupassant, també es deixen de banda a favor de situacions i esdeveniments quotidians, no gens excepcionals. El que se suggereix acaba per tenir més importància que el que es narra explícitament. Són molts els protagonistes que viuen un moment decisiu que no endevinen com a tal o una crisi que no es diu. L'argument tradicional queda desplaçat per la «biografia» d'una atmosfera, creada a partir de tota una sèrie de detalls que són significatius emocionalment.

Al llarg del segle xx el nou realisme introduït per Txékhov va ser continuat per altres escriptors com Joyce en *Dublinesos* i Katherine Mansfield, que és potser qui va assimilar amb més profunditat la lliçó del mestre rus. Juntament amb aquesta línia impressionista, n'hi ha una altra que es podria qualificar d'objectivista, i que se sol identificar, sobretot, amb Hemingway i Carver. Tots dos utilitzen narradors que semblen una mena de càmera cinematogràfica: només contenen el que veuen i el que senten, sense afegir-hi comentaris ni aclariments, llevat d'algunes acotacions escadusseres sobre l'escenari de l'acció i sobre l'acció mateixa. De tota manera, aquests autors comparteixen bona part de les lliçons de Txékhov, sobretot el refús de la noció d'un argument tradicional, basat en la intriga o en un esdeveniment sorprenent, i la utilització de detalls molt suggestius, que donen profunditat i complexitat a la realitat captada per la «càmera».

Durant el segle xx el nou realisme introduït per Txékhov, continuat per Joyce i Mansfield, modificat per Hemingway o Carver, ha conviscut amb la gran innovació que van representar els contes de Kafka. Aquests contes prenen molt sovint la

forma de faules o paràboles, però, a diferència de la literatura clàssica, no il·lustren ni aclareixen veritats o principis morals, sinó que constitueixen un procediment per enfrontar el lector amb paradoxes, que es compliquen a més amb nombroses ramificacions. De vegades, semblen narracions de somnis, tant pel seu caràcter enigmàtic i obscur com per la precisió obsessionant de l'estil. Un altre autor que podem situar en la mateixa línia de Kafka és Jorge Luis Borges, amb les seues fantasies filosòfiques i lògiques. Els contes de Borges, com els de Kafka, no prenen els seus motius a partir de l'observació de la realitat. Utilitzen la forma narrativa del conte com un mitjà per expressar o plantejar temes que en últim terme tenen una dimensió metafísica, especulativa. La tensió, fins i tot la intriga, que presenten els seus relats és una conseqüència de les situacions paradoxals, aporètiques, que s'hi plantegen.

Txékhov i Hemingway, per una banda, i Kafka i Borges, per una altra, han estat els models més influents en els contes de la segona meitat del segle xx. El crític Harold Bloom ha remarcat que, en l'actualitat, els escriptors tendeixen a seguir un dels dos models; poques vegades tots dos.

### *El conte i la novel·la*

El conte modern es contraposa tant al conte tradicional com a la novel·la. És comparant-lo amb aquesta última com es pot entendre millor el seu caràcter peculiar com a gènere. D'aquesta comparació, l'element característic més obvi que en resulta és la brevetat del conte, la qual imposa que el conte tinga un nombre limitat de personatges, que, a més, no poden

ser analitzats a través del seu desenvolupament; impedeix, també, que el conte pugui presentar un medi social tan dens i complex com el de la novel·la. L'autor ha de començar sovint la seua història molt a prop o a la vora del clímax, ha de minimitzar l'exposició i els detalls de les escenes i ha d'aclarir el desenllaç ràpidament.

Ara bé, encara que el conte no pot tractar en tota la seua extensió el desenvolupament cronològic d'un personatge o d'uns fets, ha de donar al lector la mateixa impressió de totalitat que la novel·la. La brevetat obliga a comprimir la història en un incident únic, però aquest incident ha de semblar més que un episodi o una anècdota. Per això haurà de ser seleccionat per la seua potència significativa, de manera que pose en relleu tot el que siga possible de la vida i del caràcter del protagonista, del tema o de l'especial visió que vol expressar l'autor.

*Eveline*, un dels relats de *Dublinesos* de James Joyce, és un exemple excel·lent d'aquesta compressió de la realitat i d'aquesta intensitat expressiva característiques del gènere. En *Eveline* es presenta la vida passada i futura d'una noia a partir d'una situació, en què se li planteja el dilema d'escollir entre una vida sòrdida i sense perspectives, però segura, o la llibertat incerta que aconseguirà fugint d'Irlanda amb un xicot que ha conegut. La tensió que provoca la necessitat de triar obliga el personatge a fer un balanç del que ha estat la seua vida fins en aquell moment i del que serà si es queda en el seu país. En aquest conte tota una vida humana ha estat concentrada en un curt espai de temps, com si continguera en embrió una novel·la. Es podria dir que l'estratègia narrativa consisteix a aconseguir un punt de mira avantatjós des del

qual el passat i el futur d'una història són igualment visibles.

El final del conte és el que fa esclatar tota aquesta potència de significat. «El meu instint –va escriure Txékhov– em diu que el final d'un conte ha de concentrar artificialment en l'esperit del lector la impressió de l'obra sencera». A diferència de la novel·la, les dimensions reduïdes del conte obliguen a posar l'accent en la conclusió. En la novel·la, per contra, són fonamentals les tècniques per demorar l'acció, per crear centres d'interès diferents, per conduir intrigues paral·leles. Les grans dimensions de la novel·la i la diversitat d'episodis impedeixen de culminar en un final tota la història. El crític formalista rus Boris Eikhenbaum va il·lustrar aquesta diferència de procediment comparant la novel·la a una llarga passejada per llocs diferents, que pressuposa un retorn tranquil, i el conte a l'escalada d'una muntanya, que té com a finalitat oferir-nos la visió que es descobreix des de l'altura.

Aquesta importància del final és certa fins i tot en el conte obert o inconclusiu que va inaugurar Txékhov. En aquests contes, que no es resolen en un final inesperat, que ni tan sols sembla que acaben realment, el final continua mantenint aquesta funció de catalitzador del significat: el final obliga el lector a llegir el relat, retrospectivament, d'una altra manera. Per això l'escriptor argentí Ricardo Piglia ha dit que un conte sempre conta dues històries, perquè el relat visible amaga un altre de secret, narrat d'una manera el·líptica i fragmentària. En aquests contes que prescindeixen del gir inesperat del final, el final continua provocant un efecte sorpresa en fer aparèixer aquest relat secret en la consciència del lector. Hemingway va sintetitzar per primera vegada aquesta nova

manera de narrar en el que va anomenar el principi de l'iceberg. Segons aquest principi, el més important no es conta mai. La història secreta es construeix amb el que no es diu, amb el sobreentès i l'al·lusió. El relat que llegim és com la part de l'iceberg que sobresurt de l'aigua, però aquesta part ha de permetre al lector de reconstruir tot el que ha quedat omès en la superfície del text. La història «exterior» o «visible» té la funció de suggerir una realitat soterrada, que no es pot percebre en la superfície de la vida quotidiana, però que la transcendeix i la determina alhora.

En els bons contes, a més, el final no tanca la narració d'una manera abrupta, ni la seua funció es redueix a sorprendre el lector, sinó que la fórmula «final inesperat» va més enllà del seu efecte purament mecànic i obri el relat a una lectura més àmplia i profunda, com en *La joia* de Maupassant, un conte justament famós pel final sorprenent que proporciona l'última frase. Ara, més important que la sorpresa és la nova dimensió que aquesta última frase proporciona a tot el relat.

La diferència entre conte i novel·la es pot il·lustrar, encara, amb una altra comparació, la que va proposar Julio Cortázar entre la fotografia i el cinema. Cortázar remarca que la pel·lícula, com la novel·la, és en principi un «ordre obert», sense altre límit que l'esgotament de la matèria filmada o novel·lada. La fotografia, en canvi, pressuposa una limitació prèvia, imposada en part pel camp reduït que pot abraçar la càmera i per la manera com el fotògraf utilitza estèticament aquesta limitació. En el cinema, la captació de la realitat, àmplia i multiforme, s'aconsegueix amb l'acu-

mulació i el desenvolupament de diferents elements. En una bona fotografia o en un bon conte es procedeix inversament. El fotògraf o el contista es veuen obligats, afirma Cortázar a «escollir i limitar una imatge o un esdeveniment que siguin *significatius*, que no sols tinguen valor per ells mateixos, sinó que siguin capaços d'actuar en l'espectador o en el lector com una mena d'*obertura*, de ferment que projecta la intel·ligència i la sensibilitat cap a alguna cosa que va molt més enllà de l'anècdota visual o literària contingudes en la foto o en el conte».

L'escriptor de contes no pot actuar acumulativament com el novel·lista; el seu recurs és treballar en profunditat, condensant el temps i l'espai, sotmetent-los a una alta presió significativa i formal per aconseguir l'*obertura* a què es referia Cortázar. El contista ha de triar un material –un esdeveniment, una situació, real o imaginada– que tinga la virtut d'irradiar alguna cosa més enllà d'ell mateix. Els millors contes tenen aquesta propietat d'aglutinar una realitat molt més vasta que la de la seua mera anècdota, provocant en el lector una mena d'epifania o d'*il·luminació profana* –segons l'expressió de Piglia. La consecució d'aquest efecte és el que determina en bona part la forma del conte modern.

### *Justificació de l'antologia*

Aquesta antologia té l'origen en les meues classes de literatura en l'IES Lluís Vives de València i en el bloc «la serp blanca» (<http://bloc.laserpblanca.com>), on s'ha continuat i aprofundit la lectura dels contes iniciada a l'aula.



A l'hora de triar-los, a més de procurar que foren atractius i accessibles per als alumnes de batxillerat, he intentat que oferiren una mostra representativa de l'evolució del conte modern com a gènere des de la primera meitat del segle XIX fins a la segona del XX. Un altre criteri important per a fer la selecció ha estat que es pogueren llegir en veu alta a classe en una sola sessió, de manera que no es perdera la unitat d'efecte, que des de Poe s'ha reivindicat com una de les característiques essencials del gènere. Tots els contes triats compleixen aquesta condició, amb l'excepció de *La dama del gosset* de Txékhov i *Viatge de Nadal* d'Enric Valor.

Un dels procediments que més m'agrada utilitzar en les classes de literatura és el comentari comparat de textos. Aquesta tàctica ofereix diversos avantatges: delimita clarament el que s'ha de comentar, obliga a una lectura atenta i habitua a cercar contrastos i analogies entre les obres i els autors –estils, visions de la vida, etc.–, cosa que ressalta les característiques de cada text. És una bona manera, per tant, d'ensenyar a llegir. Per això, quan en aquesta antologia he triat dos contes d'un mateix autor és perquè solen presentar algun paral·lelisme o contrast que en facilita la comparació. És el cas d'*El gat negre* i *El cor delator* de Poe, dues variacions entorn d'un mateix motiu temàtic i formal, o de *La joia* i *Les joies* de Maupassant, imatge invertida, especular, l'un de l'altre. L'anàlisi comparada, és clar, es pot dur a terme igualment entre la resta de contes del recull.

Finalment, vull agrair als meus alumnes i a tots els seguidors de «la serp blanca», l'estímul que m'ha representat la seua participació en la lectura i el comentari dels contes d'aquesta antologia.

\*\*\*