

## La hipertextualitat i la intermedialitat en *Odissea, el viatge de Ningú* (2017), d'Elies Monxolí

### Hypertextuality and intermediality in *Odissea, el viatge de Ningú* (2017), by Elies Monxolí

J. ÀNGEL CANO MATEU  
j.angel.cano@uv.es

*Universitat de València - IIFV*

XAVIER HERNÁNDEZ I GARCIA  
xavier.hernandez@uv.es

*Universitat de València - IIFV*

**Resum:** L'*Odissea* d'Homer ha donat lloc a centenars de versions, traduccions o reescriptures, i també en l'àmbit musical o l'artístic. Com destaca Gérard Genette (1982), és un dels hipotextos més utilitzats que ha inspirat grans obres com l'*Aeneida* o l'*Ulisses*, de James Joyce. També *Odissea, el viatge de Ningú*, d'Elies Monxolí: una nova lectura del relat homèric sobre les traduccions de Carles Riba i Joan Francesc Mira, i que hi incorpora referències a Ausiàs Marc, Dante Alighieri, Salvador Espriu i Vicent Andrés Estellés, entre d'altres. A aquesta riquesa hipertextual, s'hi suma la música, que s'adapta al text i hi integra al·lusions a Lluís Llach i a Raimon. Els collages de Pere Salinas completen aquesta creació que amalgama literatura, música i art plàstic. L'objectiu d'aquest article és analitzar la hipertextualitat d'aquesta obra a partir de Genette, i les relacions intermedials entre les diferents disciplines artístiques que la conformen, seguint les tipologies de Werner Wolf (1999).

**Paraules clau:** hipertextualitat, intermedialitat, Homer, *Odissea*, *El Viatge de Ningú* reescriptures

**Abstract:** Homer's *Odyssey* is a major pillar of the Western literary canon that has resulted in hundreds of versions, translations, or rewritings, both from a literary point of view and from a musical or artistic point of view. In fact, as Gérard Genette (1982) points out, it is one of the most commonly used hypotexts, which have inspired great works such as the *Aeneid* and James Joyce's *Ulysses*. Also *Odissea, el viatge de Ningú*, by Elies Monxolí: a new reading of the Homeric story based on the translations of Carles Riba and Joan Francesc Mira, that incorporates references to Ausiàs Marc, Dante Alighieri, Salvador Espriu and Vicent Andrés Estellés, among others. To this hypertextual richness is added the music, which is adapted to the text and, at the same time, integrates allusions to Lluís Llach and Raimon. The collages of Pere Salinas complete this interdisciplinary creation that amalgamates literature, music and plastic art. The aim of this article is to analyse, on the one hand, the hypertextuality of this work, following Genette, and, on the other, the intermediality relations between the different artistic disciplines that conform it, following the typologies developed by Werner Wolf (1999).

**Keywords:** hypertextuality, intermediality, Homer, *Odissea, el viatge de Ningú*, rewritings

\* El present treball s'ha beneficiat de la subvenció a Grups d'investigació consolidats de la Direcció General de Ciència i Investigació de la Generalitat Valenciana CIAICO/2021/143 per al projecte "Les relacions hipertextuals en la literatura catalana (1939-1983)". En el cas de Xavier Hernández, el treball s'ha beneficiat de l'ajuda «Atracció de talent» per a la contractació de personal investigador en formació de caràcter predoctoral del Vicerectorat d'Investigació de la Universitat de València.

DATA PRESENTACIÓ: 11/09/2023 ACCEPTACIÓ: 01/10/2023 · PUBLICACIÓ: 03/12/2023

## 1. Introducció

Ningú no negarà que l'*Odissea* d'Homer és un pilar cabdal del cànon literari occidental. Els vint-i-quatre cants que la conformen són de sobres coneguts: els quatre primers, la «Telemàquia», narren episodis de la vida de Telèmac, el fill d'Ulisses, a qui la deessa Atena exhorta perquè vagi a la recerca del pare, de manera que reuneix en assemblea els ciutadans d'Ítaca, intenta expulsar –sense èxit– els pretendents de la mare, Penèlope, i acaba sortint de l'illa en direcció a Pilos i Esparta per tal de conèixer notícies del progenitor. Els huit pròxims són els centrats en el viatge de retorn d'Ulisses a la seua estimada pàtria, en una travessia que ha durat vint anys i en què ha hagut de passar per l'illa de Calipso, que l'hi reté i que li ofereix la immortalitat si s'hi queda; pel país dels feacis i Nausica, lloc on descobrim les aventures anteriors des de la partida de Troia, com l'encontre amb els cicons, els lotòfags i els ciclops (la ceguesa que l'heroi provocà a Polifem, fill de Posidó, desperta la ira del déu del mar, que es voldrà venjar d'Ulisses), l'arribada a l'illa d'Èol i al palau de Circe, el descens a l'Hades (habitat, habitat, entre moltes dones destacades, per la seua mare, Anticlea, a més d'alguns dels guerrers desapareguts a Troia), el perill de les sirenes i el seu cant, o el pas entre Caribdis i Escila, la desobediència dels seus companys a l'illa del Sol, Trinàcia, on sacrificaren contra la voluntat del protagonista unes vaques, cosa que ocasionà la còlera de Zeus, i l'arribada a l'illa de Calipso, que és on se situa el present del poema. Als cants tretzé i catorzé, Ulisses arriba a Ítaca i, juntament amb la deessa Atena, comencen a ordir la venjança contra els pretendents de l'esposa. En el següent cant, el quinzé, és Telèmac qui hi torna, i és en el setzé quan pare i fill es retroben. Els sis cants que venen a continuació estan centrats en el contacte d'Ulisses, disfressat de pobre miserable, amb els pretendents i en com els mata. Finalment, els dos cants que tanquen l'*Odissea* relaten el retrobament entre Penèlope i Ulisses i com es firma un pacte de pau, gràcies a la intervenció d'Atena, entre les famílies dels pretendents morts i la cort del protagonista.

Ja siga la totalitat de l'obra, ja siga a partir de diversos elements puntuals, el poema homèric ha donat lloc a centenars de versions, traduccions, adaptacions o reescriptures, tant des del punt de vista literari com des del musical o l'artístic. De fet, com destaca Gérard Genette (1992: 246) al seu *Palimpsestes. La littérature au second degré*, és un dels hipotextos més utilitzats, «et, symboliquement, la première en date que nous puissions pleinement recevoir et apprécier comme telle», fins al punt que ha inspirat grans obres com l'*Eneida*, del poeta romà Virgili, o l'*Ulisses*, de l'irlandès James Joyce. I no tan sols en l'àmbit literari: a més de les representacions en el camp de l'art, com els quadres *La partida d'Ulisses de la terra dels feacis* (1646), de Claude Lorrain, *Ulisses i les sirenes* (1891), de John William Waterhouse, o *Circe i els seus porcs* o *Circe i els amics d'Ulisses* (1896), de Briton Riviere –per posar només uns pocs exemples–, una sèrie de dibuixos animats tan popular com *The Simpsons* n'ha parodiat alguns episodis, com el del cavall de Troia o l'arribada al palau de Circe («Tales from the Public Domain», temporada 13, capítol 14; un títol que ja en sintetitza el caràcter universal), la qual cosa n'ha permès la difusió entre uns sectors de la societat –els adolescents, però, també, els més petits– possiblement més allunyats del contacte directe amb els clàssics. Paral·lelament, l'obra de

músics com Lluís Llach és molt pròxima al mite, amb cançons com «Viatge a Ítaca», basada en un poema de Kavafis, que explora la idea del viatge a través de la mar com a metàfora de la vida.

En les pròximes pàgines, però, ens centrarem en una nova lectura del relat homèric publicada el 2017 per Edicions 96. *Odissea, el viatge de Ningú*, d'Elies Monxolí, es basa en les traduccions de Carles Riba i Joan Francesc Mira, i hi incorpora referències a Ausiàs Marc, Dante Alighieri, Jorge Luis Borges, Salvador Espriu i Vicent Andrés Estellés, entre d'altres. A aquesta riquesa hipertextual, s'hi suma la música, que, amb el mateix Monxolí (veu, piano, trompa i percussions) al costat de Nacho Mañó (guitarres, baix, programació i teclat), Lucas Jiménez (bateria), Natalia Mediavila (violí), Víctor Ànchel (oboè), Josep Arnau (clarinet), Joaquín Franco (saxòfon baríton), Pau Chàfer (acordió), Raquel Piñango (veu de la deessa), Gemma Miralles (veu de l'ocell), Gisela Renes (cors i veu de la mare), Gisela Mañó (veu de Nausica) i Eva Ariza i Elisa García (cors), s'adapta al text i, al mateix temps, hi integra al·lusions a Llach i a Raimon. O també la dolça veu d'Amàlia Garrigós, que juga el paper de narradora. Per la seua banda, els collages de Pere Salinas completen aquesta creació interdisciplinària que amalgama literatura, música i art plàstic.

L'objectiu del present treball és analitzar, d'una banda, la hipertextualitat d'aquesta obra a partir de Genette, i, d'una altra, les relacions intermedials entre les diferents disciplines artístiques que la conformen, seguint les tipologies que desenvolupa Werner Wolf a llibres com *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999).

## 2. Conceptes previs sobre la hipertextualitat i la intermedialitat

Gérard Genette, al seu *Palimpsestes. La littérature au second degré*, defineix la hipertextualitat, i l'explica a bastament, com una de les cinc relacions transtextuals, al costat de la intertextualitat, la paratextualitat, la metatextualitat i l'arxitektualitat; el francès s'erigeix com el nostre principal referent d'anàlisi en aquest apartat gràcies a la distinció i la claredat de conceptes i matisos que hi aporta, així com per la vasta gamma d'exemples que hi enumera, un dels quals, ja ho hem dit, és la mateixa *Odissea* homèrica. D'acord amb Genette, entenem per relació hipertextual la relació existent entre un text B, o hipertext, i un text anterior A, o hipotext, una relació que va més enllà del simple comentari (Genette 1992: 13). Això és, aplicat al present estudi: l'hipertext, o obra B, que correspondria a la faula d'Elies Monxolí, *Odissea, el viatge de Ningú*, deriva de l'hipotext, o obra A, que hem identificat amb el clàssic atribuït a Homer.

D'altra banda, com a conseqüència de la taxonomia que estableix a causa de les possibles combinacions entre els dos tipus de relacions –la transformació, que opera en obres, i la imitació, que opera amb gèneres i estils (Genette 1992: 13-15)– i els tres règims –el seriós, el lúdic i el satíric–, Genette (1992: 42-45) estableix sis pràctiques hipertextuals: la transformació seriosa o transposició; la transformació lúdica o paròdia; la transformació satírica o travestissement; la imitació seriosa o forgerie; la imitació lúdica o pastix, i la imitació satírica o charge. En el cas que ens ocupa, la relació

de derivació és de transformació, i caldria encabir-la en el règim seriós, atès que a la proposta de Monxolí no hi ha sàtira, ni tampoc no és un pur divertiment. Cal considerar aquesta obra, per tant, una transformació seriosa o transposició.

Quant a la intermedialitat, d'una banda, és considerada una característica clau dels productes culturals contemporanis, que expandeixen els recursos creatius d'un determinat llenguatge integrant els recursos d'altres disciplines, gèneres o llenguatges, amb la finalitat de potenciar exponencialment la seua capacitat expressiva. D'una altra, és també una de les àrees més influents i essencials en els estudis humanístics contemporanis: una perspectiva fonamental per a l'anàlisi de nombrosos fenòmens culturals actuals. Aquest enfocament posa l'èmfasi en la fusió de llenguatges artístics i contribueix a aclarir la xarxa d'interrelacions i referències, així com l'intercanvi de tècniques entre diversos mitjans comunicatius (Masgrau-Juanola i Kunde 2018: 622).

La intermedialitat s'ha convertit en un concepte fonamental en diverses àrees del coneixement, com ara els estudis culturals, la musicologia, la filosofia i la sociologia. Cada una d'aquestes disciplines examina diferents combinacions intermedials que requereixen aproximacions i definicions específiques (Rippl 2015: 1). Per tant, abans d'iniciar l'anàlisi, és primordial aclarir els conceptes de *mitjà* i *intermedialitat* i precisar com seran utilitzats en la nostra investigació.

Per a una correcta comprensió del terme *intermedialitat*, és important primer definir el concepte de *mitjà* (*medium* en anglés), el qual té una definició més àmplia en el context de la bibliografia de la intermedialitat de la que trobem habitualment en els diccionaris, referida als mitjans de comunicació. De fet, hi ha autors que consideren mitjans el llenguatge oral, l'escriptura o, fins i tot, el cos humà, mentre que d'altres es refereixen únicament als canals tècnics de difusió de la informació, com ara la televisió, la ràdio o el llibre. En el camp dels estudis literaris, tradicionalment, s'ha considerat que els mitjans són sistemes semiòtics o llenguatges que difereixen els uns dels altres en la manera d'ordenar i presentar la informació. Des d'aquest punt de vista, la literatura és un mitjà específic, en oposició a la música, la fotografia o el cinema, que també són considerats mitjans, però amb característiques i formes d'expressió diferents (Rippl 2015: 7-8).

Elleström (2021: 54-57) ha intentat oferir una definició vàlida de *mitjà* que tinga en compte les diferents perspectives acadèmiques, i distingeix entre els tipus de mitjans bàsics (*basic media types*), com les imatges estàtiques o el text oral, i els tipus de mitjans qualificats (*qualified media types*), com el cinema, la fotografia o els videojocs. Entre aquests darrers, hi trobaríem les formes artístiques com la literatura i la música, uns mitjans desenvolupats estèticament que estan condicionats culturalment i comunicativament. Aquests dos tipus de mitjans, però, depenen de manera directa dels mitjans tècnics d'exposició (*technical media of display*): els fenòmens físics –com el cos, un paper o una guitarra– que permeten dur a terme o exhibir els productes medials (2021: 64).

Segons Schober (2011: 61), la noció d'intercanvi i interacció entre mitjans, així com la idea d'elements compartits, es troben presents en el prefix *inter-* de la paraula intermedialitat. Tot i que els primers

estudiosos la van definir de manera estricta com la participació de més d'un mitjà en la significació d'un artefacte humà (Wolf 1999: 1), aviat aquests mateixos investigadors van ampliar-ne la definició, basant-se en aportacions com la de Rajewsky (2005: 46), a qualsevol transgressió de fronteres entre mitjans convencionalment diferenciats. Així, es va establir una distinció entre els fenòmens intermedials i els intramedials, que pertanyen a l'àmbit d'un únic mitjà, com la intertextualitat, que es dona exclusivament en textos escrits.

En la seua classificació de les formes intermedials, Wolf (2015: 459-468) diferencia quatre grans tipus: la transmedialitat, que fa referència exclusivament als fenòmens que apareixen en més d'un mitjà sense ser específics ni tenir un origen particular en cap d'aquests, com la ironia o la narrativitat; la transposició, que implica la transformació d'un producte medial en un altre mitjà, com l'adaptació d'una novel·la a un film; la plurimedialitat, això és, el procés d'unió d'almenys dos tipus de mitjans que conserven la materialitat dels seus significants, com l'òpera o el cinema, i les referències intermedials, en què un mitjà principal fa referència, evoca o imita elements o estructures d'un altre mitjà a través dels seus recursos medials.

Per a la nostra anàlisi, ens centrarem en els dos darrers tipus d'intermedialitat, que són els més importants a l'hora d'analitzar un producte medial concret, mentre que la transmedialitat i la transposició medial pertanyen a la intermedialitat extracomposicional (Wolf 2015: 460) o estudi de les relacions entre mitjans que transcendeixen les obres o composicions particulars. De fet, estudiosos com Rajewsky (2005: 46) no consideren la transmedialitat com un tipus d'intermedialitat, sinó com una categoria a banda, com la intramedialitat.

Malgrat que deixarem de banda la transmedialitat, en el nostre cas ens sembla pertinent comentar la transposició medial, que es produeix entre un text purament literari –almenys, en l'actualitat– com l'*Odissea* d'Homer i *Odissea, el viatge de Ningú*, un producte plurimedial que combina tres disciplines artístiques, o mitjans qualificats, clarament diferenciables: la literatura, la música i la pintura.

### 3. L'anàlisi hipertextual

#### 3.1. Els títols, o com començar la tornada a Ítaca

Per a l'anàlisi de la reescriptura d'aquesta obra, partirem del títol –*Odissea, el viatge de Ningú*–, des d'on Elies Monxolí ja marca la relació hipertextual existent. D'acord amb Genette (1992: 516), el títol constitueix un dels contractes d'hipertextualitat més explícits i exactes, i diu allò essencial per a entrar-ne en el joc. A més, compleix, entre d'altres, dues funcions en la construcció del sentit de l'obra: per un cantó, la funció de designació, que és l'única obligatòria, ja que és la que permet identificar el text, i, per un altre, la funció descriptiva, que en designa el contingut (Genette 2002: 80-95). En aquest cas, ja ho veiem, el títol no pot ser més transparent: *Odissea, el viatge de Ningú* conté tres elements que remetent, sense ambigüitats, a l'obra d'Homer.

A banda del mot «odissea», que n'elimina qualsevol dubte, s'hi remarca l'acció desenvolupada, el «viatge» –més endavant, explicarem que aquest no és només exterior; Monxolí incideix, sobretot, en l'interior, en el canvi personal del personatge principal–, per un protagonista batejat amb un indefinit la primera lletra del qual apareix en majúscula. Més enllà de la despersonalització, que, en aquest cas, també porta aparellada una disminució en la categoria d'heroi, hom s'adona gairebé sense esforç de la relació que guarda amb l'episodi en què el mateix Ulisses es posa aquest nom per tal d'enganyar el ciclop Polifem i escapar-ne de la cova. De fet, en la versió de Monxolí, la primera vegada que el protagonista pren la paraula és en el poema «Sóc Ulisses» –«No tinc por de res, / sóc Ulisses. / No tinc por de res, / sóc Ulisses» (2017: 25)–; no obstant això, uns pocs versos després, ja s'hi mostra obedient als desitjos divins, de manera que no li importarà –amb una prolepsis, ben mirat– acceptar en el futur el nom de «Ningú»: «I si volgueren els déus / –morador dels seus designis– / posar-me el nom de Ningú / i habitar el gran oblit, / a l'Olimp i a tots els déus i als seus atzars, / aquest viatge que comence, el brinde» (2017: 27). És en el següent poema, «Polifem, la cova de plom», on pren totalment consciència d'aquesta *rebaixa* de la categoria: «si vull eixir de la caverna / m'hauré de dir Ningú» (2017: 31). En aquest sentit, el títol és temàtic i literal (Genette 1992: 85-89), atès que Monxolí ens oferirà les aventures –l'*odissea*– viscudes tant pels diferents indrets de la Mediterrània com per l'interior d'ell mateix, per part d'aquest personatge, que, lluny de la supèrbia pròpia dels herois, s'hi mostrarà humà, mundà, terrenal.

Paral·lelament, els títols dels capítols/poemes subratllen aquesta naturalesa hipertextual: «Invocació a la musa», «El viatge», «Sóc Ulisses», «Polifem, la cova de plom», «Hades, una mort resplendent», «Calipso, l'illa de la immortalitat», «Princesa Nausica», «Ítaca, vestida d'eternitat», «Penèlope, el far daurat» o «Ningú, la llum d'Ítaca», contenen algun element que, encara que siga mínim –la simple referència, per exemple, a la princesa Nausica obri la porta de bat a bat a l'episodi homèric en què s'inspira–, remet a l'*Odissea*. Igualment, també ajuden a marcar la cronologia dels fets; una cronologia, la de Monxolí, que es presenta lineal, al contrari dels *flashback* del relat original (Borràs 2017: 11).

### 3.2. Un viatge molt més breu

Gràcies a la relació hipertextual marcada des dels diferents títols dels capítols/poemes, som conscients dels episodis que *Odissea, el viatge de Ningú* versionarà: la invocació a la musa, la partida de Troia acabada la guerra, l'engany a Polifem, l'arribada a l'illa de Circe, el descens a l'Hades, l'estada a l'illa de Calipso, la trobada amb Nausica (i la visita al país dels feacis), la tornada a la pàtria, el retrobament amb Penèlope i l'establiment definitiu a Ítaca. La mirada a l'índex –i, és clar, al gruix del llibre–, doncs, ens permet observar l'inevitable escurçament d'aquesta reescriptura literària respecte al text homèric: els vora 12.000 versos grecs es veuen *reduïts* «a la seva essència» (Borràs 2017: 4). El procés de reducció, que dona lloc a un viatge molt més breu –*essencial*, per seguir en la línia de Borràs–, s'esdevé per mitjà de dos procediments exposats per Genette.

D'una banda, hi ha l'escissió o, més concretament, l'amputació (Genette 1992: 323), que consisteix en la supressió pura i simple, massiva i única. Ja des de l'inici comprovem que s'ha omés tota la Telemàquia, és a dir, els quatre primers cants del relat original; en l'obra de Monxolí assistim només a les vicissituds d'Ulisses/Ningú, sense entrar en cap moment en els pensaments i les accions del fill, Telèmac, que en Homer es veia interpellat per la deessa Atena per anar a la recerca de notícies del pare. *Odissea, el viatge de Ningú* se centra, exclusivament, en aquest sentit, exclusivament en els episodis del viatge de tornada a la pàtria del protagonista; en concret, en els episodis on apareix una presència femenina. De fet, aquesta circumstància provoca que hi haja una lleugera alteració de l'ordre dels fets.

Com hem apuntat adés, en l'*Odissea* d'Homer, el temps narratiu no és lineal, i la primera dona que apareix amb el protagonista és Calipso; el relat s'inicia amb Ulisses a l'illa d'Ogígia, trist per estar-hi tants anys, i renunciant, finalment, a la immortalitat oferida per la nimfa amb el propòsit de retrobar-se amb l'estimada: «Reina i deessa, tu no t'irrites amb mi per aquesta / causa, que jo sé molt bé que qui veu l'assenyada Penèlope / ha de trobar que no val tant com tu en alçada i bellesa. / Ella és mortal, i tu ets immortal i mai no envelleixes. / Jo, a pesar d'això, cada dia desitge i espere / veure el moment del retorn i poder arribar a ma casa.» (cant V, vv. 215-220)<sup>1</sup>. Des d'allí, anirà al país dels feacis, on, ara sí, descriurà les vicissituds viscudes en ordre cronològic fins arribar al present del poema, pas previ a la tornada a casa. En *Odissea, el viatge de Ningú*, el transcurs temporal sí que és lineal, de manera que la primera dona amb què es troba és Circe —«Circe, el palau d'argent» (2017: 37-38)—, mentre que l'encontre amb Calipso —«Calipso, l'illa de la immortalitat» (2017: 49-50)— és el darrer abans de l'arribada al país dels feacis, on hi ha Nausica. No hi ha, per tant, aquesta mirada enrere que sí que trobàvem a l'original.

Ambdues circumstàncies —l'escissió dels episodis referents a la vida del fill i la descripció lineal del viatge—, però, obeeixen al plantejament que Monxolí proposa amb la seua obra: fer coincidir el viatge pels diferents indrets amb les transformacions que sofreix internament l'heroi. L'objectiu, en tot moment, és la tornada a Ítaca i el retrobament amb Penèlope, la pàtria i l'estimada esdevingudes fars i llums —com repeteix ara i adés— que guien l'Ulisses/Ningú. En aquest sentit, no és estranya tampoc l'amputació dels fragments referents a la venjança per part del protagonista cap als pretendents que portaven anys assetjant Penèlope perquè es casara amb algun d'ells (cants XX, XXI i XXII), del relat original.

D'una altra, també es produeix una condensació (Genette 1992: 341), o, dit en altres paraules, el resum necessari d'una sèrie d'esdeveniments. Per posar un parell d'exemples: l'episodi amb el ciclop Polifem, al clàssic d'Homer, engloba els versos entre el 105 i el 542 del cant IX; en canvi, en l'obra de Monxolí es redueix als trenta-sis versos que conformen el poema «Polifem, la cova de plom». Aquesta condensació, per tant, obliga el poeta a anar al moll de l'os i sintetitzar tota l'estratagema

---

1 Per als fragments citats de l'*Odissea* d'Homer, remetem a la versió i traducció de Joan F. Mira: Homer (2012 [1a ed. 2011]) *Odissea*, Barcelona, Proa. Al text, però, només n'hi indicarem el cant i els versos.

de fer-se dir Ningú per enganyar el ciclop: «Òbric els ulls, / de sobte ho veig clar: / si vull eixir de la caverna / m'hauré de dir Ningú.» (2017: 31).

O també l'episodi quan el protagonista baixa al país dels morts, a l'Hades. En l'obra original (cant XI), Ulisses hi aplega amb la finalitat de cercar l'endeví Tirèsias per conèixer-ne el futur i les circumstàncies del retorn a Ítaca. En aquest indret, s'hi troba, a més de l'endeví, un antic company seu, Elpènor; la mare, Anticlea; una sèrie de dones de llegenda, com Tiro, Antíope o Epicasta, així com les ànimes d'herois morts després de la guerra de Troia, entre els quals destaquen Aquil·les, Agamèmnon i Àiax. Aquesta nòmina de noms es resumeix, en la recreació de l'autor valencià a «Hades, una mort resplendent», en la deessa Persèfone, una au i la mare, la qual cosa apunta en la direcció de la rellevància que hi prenen els personatges femenins:

A meitat del camí,  
a les portes de la nit  
vaig arribar i es van obrir  
i la deessa em va dir així:

«El Silenci està cridant  
des del fons de l'Univers:  
és la música que fan els estels  
i tot per recordar-te qui eres tu.»

Navegant ben endins,  
entre ombres tremolant,  
fou quan l'au va davallar  
dels cels suprems per dir-me així:

«La Bellesa està vibrant  
en cada bri de l'Univers,  
ella sempre és un far pel retorn  
i tot per recordar-te qui eres tu.»

En el fons més obscur,  
on les ombres van callant,  
fou quan la mare es desvetlà  
i tendrament va dir-me així:

«L'Amor està movent  
el sol i els altres estels,  
i si ploren els teus ulls, fill meu,  
és per recordar-te qui eres tu,  
i ara afanya't a tornar a la claror.» (Monxolí 2017: 43-44)



### 3.3. Una dolça odissea a casa nostra

Una de les característiques d'*Odissea, el viatge de Ningú*, que té en ment en tot moment quin en pot ser el lector model, és la translació geogràfica que realitza Elies Monxolí, ja que modifica les ubicacions originals dels escenaris on transcorre l'acció. Si recordem el relat homèric, sabem que el viatge d'Ulisses de vint anys de durada per la Mediterrània amb destinació a Ítaca té les etapes o les aturades següents: Troia; un poble de Tràcia, el país dels cícons; el país dels lotòfags; el país dels ciclops; l'illa d'Eòlia; el país dels lestrígons; l'illa d'Eea (Circe); l'Hades; l'illa d'Eea (Circe); el país de les sirenes; el pas entre Escila i Caribdis; l'illa d'Ogígia (Calipso); l'illa d'Esquèria, el país dels feacis; Ítaca. En advertència de Joan Francesc Mira, estudiós de l'obra i traductor de l'edició de 2011 de Proa, molts d'aquests indrets són difícils o impossibles d'ubicar –per exemple, de l'illa d'Ogígia matisa que és «una illa petita no identificable, a l'extrem occidental del Mediterrani» (Homer 2012: 7 n4)–; tanmateix, aquesta mateixa edició ofereix una reconstrucció hipotètica en forma de mapa de les etapes del viatge a càrrec de Víctor Bérard, la qual data del primer quart del segle XX. Segons el francès, per exemple, l'illa de Circe se situaria al nord de Nàpols, mentre que Calipso viuria a l'extrem occidental de la Mediterrània, a la costa nord del Marroc.

Elies Monxolí, per la seua banda, porta a terme, com hem dit, una transposició diegètica en forma de translació geogràfica (Genette 1992: 431) amb l'objectiu d'aproximar els espais del relat original al lector/oient model. Per al valencià, el país de Polifem es troba a Sicília (Monxolí 2017: 28); l'illa de Circe, a Mallorca (Monxolí 2017: 33); la terra dels morts, a València (Monxolí 2017: 39); l'illa de Calipso, a Eivissa (Monxolí 2017: 45); el país dels feacis, a Sardenya (Monxolí 2017: 53), i, cap al final, situa una «ora suavíssima» que «es desvetla» a la serra del Castellet (Monxolí 2017: 69), això és, a Tremp, Lleida. En resum: Monxolí fa coincidir els espais visitats pel seu Ulisses/Ningú amb determinats espais de l'antiga corona catalanoaragonesa, sobretot, en temps de l'expansió per la Mediterrània. Uns espais que, al lector/oient model, li poden resultar més pròxims, més identificables. *Odissea, el viatge de Ningú* pren així un to, diguem-ne, medievalitzant, que s'accentua amb l'aparició de versos d'Ausiàs Marc –«I a poc a poc et portaran veles e vents» (2017: 19) o «Vaig fer tants camins dubtosos per la mar... / Amor, de vós jo en sent més que no en sé» (2017: 55)– o de Dante –«A meitat del camí de la vida» (2017: 39), un clar manlleu del «Nel mezzo del cammin di nostra vita» pertanyent al primer cant de l'Infern. Aquest recurs sembla més aviat, una picada d'ullet al lector/oient, ja que, en cap cas, n'altera l'acció.

En canvi, sí que hi ha una modificació dels esdeveniments, una transposició pragmàtica (Genette 1992: 418), en el final. En el clàssic d'Homer, Polifem quedava cec –«Va fer un crit horrorós, ressonà la caverna de roca, / i ens apartàrem, atemorits, mentre ells s'arrancava / l'estaca de l'ull, i la sang abundant xopava la fusta» (cant IX, vv. 395-397); no se'ns comentava res sobre un canvi de poders de Circe; la mare i Ulisses no aconseguen abraçar-se a l'Hades –«Mare estimada, per què no m'esperes quan vull abraçar-te / i, fins i tot ací dins de l'Hades, llançar-nos els braços / l'un a l'altre i poder saciar-nos de llàgrimes fredes?» (cant XI, vv. 210-212)–, i Calipso lamentava quedar

sola a l'illa. En la reescriptura de Monxolí, una vegada Ulisses/Ningú aplega a l'illa i es retroba amb l'estimada, «Polifem per fi veu clar / i Circe ja no amaga res. / La Dea i l'Au diuen adéu, / la Mare sempre està abraçant, / Calipso deixa de plorar, / Nausica en flor eternament» (2017: 73). És a dir: trobem un *happy end*, el qual, no ho oblidem, va en la línia dels contes adreçats als «xiquets i xiquetes, hòmens i dones, grans i menuts» (Monxolí 2017: 69), que són, en principi, els destinataris d'aquesta faula.

#### 4. L'anàlisi intermedial

##### 4.1. Més enllà de la transposició textual

Entre l'*Odissea* d'Homer i la de Monxolí es produeix una transposició hipertextual i una d'intermedial, ja que no tan sols es modifica el text, sinó que, a més, s'afigen altres mitjans qualificats —la música i la pintura— que afecten a la recepció i la significació de l'obra. És important destacar, en aquest sentit, que l'obra de Monxolí també pateix una transposició pel que fa als mitjans tècnics d'exposició; és atès que es publica com a llibre-disc el 27 de setembre de 2017 i s'estrena com a espectacle en directe el 21 d'octubre (al 17é Festival nacional de poesia de Sant Cugat del Vallès, i el 30 de novembre, al Palau de la Música de València). Uns factors que, òbviament, en condicionen la recepció. En primer lloc, l'assistent a l'espectacle no té accés al text escrit, així que només rebrà el mitjà literari a través del text recitat o de la combinació medial de la cançó. En segon lloc, tampoc no complementarà l'audició amb els collages de Pere Salinas, que no es projectaven en les representacions, com en mostren les gravacions a Empúries, Albal, Castelló i Madrid<sup>2</sup>. Finalment, no sempre es podrà gaudir de la formació simfònica original, ja que algunes representacions, com la d'Empúries o Madrid, es faran en un format més reduït i, per tant, es perdran els matisos narratius que aportava cada un dels instruments —i que explicarem més endavant. Només a través del llibre-disc es tindrà una experiència plurimedial en què es combinaran text, sons i imatge amb tota la seua capacitat significativa —malgrat que el consumidor, en aquest últim cas, també pot optar per obviar la música i llegir el text com un llibre il·lustrat. Així doncs, des del punt de vista intermedial, convé preguntar-se si el llibre-disc i l'espectacle en directe continuen sent la mateixa obra i en quin dels dos productes convé centrar l'anàlisi.

D'altra banda, les cançons incloses en *Odissea, el viatge de Ningú* ja van ser publicades per Monxolí, sota el nom artístic d'Elies, en el disc *La Luz d'Itaca* (Picap, 2009). Si comparem els dos àlbums, pel que fa a la música, hi trobem molt poques variacions: el disc original inclou les mateixes

---

2 Disponibles en línia a:

<https://www.canal10.cat/video/16184-recital-po-tic-i-literari-inspirat-en-l-odissea-d-homer-a-emp-ries> (Empúries, 2018), [https://www.youtube.com/watch?v=xkniCnOKvug&ab\\_channel=EliesMonxol%C3%ADCerver%C3%B3](https://www.youtube.com/watch?v=xkniCnOKvug&ab_channel=EliesMonxol%C3%ADCerver%C3%B3) (Albal, 2019), <https://castellonoticias.com/odissea-el-viatge-de-ningu-un-concert-molt-especial/> (Castelló, 2019) [https://www.youtube.com/watch?v=9HhKV3J6UQQ&ab\\_channel=AudiovisualesProfesoradoUAM](https://www.youtube.com/watch?v=9HhKV3J6UQQ&ab_channel=AudiovisualesProfesoradoUAM) (Madrid, 2020) [Consulta: 24/07/2023].

cançons, però no les parts recitades, que són ben importants en l'obra posterior per a lligar els diferents episodis de la històrica. Amb tot, les modificacions més rellevants es fan evidents en el text, perquè la meitat de les cançons estaven escrites originalment en castellà, degut, segurament, a la col·laboració de l'autor amb el professor de la Universidad Complutense de Madrid Àngel García Galiano –el mateix Monxolí és catedràtic a Madrid del Real Conservatorio Superior de Música. En conseqüència, *Odissea el viatge de Ningú* és també una reescriptura d'aquestes cançons, que el compositor tradueix al català i col·loca dins d'una narrativa més àmplia i, com hem vist, més propera geogràficament als Països Catalans.

Val la pena observar els canvis dels títols de les cançons originals, que eren molt breus, a l'obra de 2017, atès que es produeix un procés d'extensió que permet a l'autor incorporar més informació que ajude a la lectura global de l'obra. Per exemple, la cançó que el 2009 es titulava «Polifem», el 2017 hi incorporarà una descripció: «Polifem, la cova de plom». Com es pot veure en la taula 1, a més, dues cançons, «Ítaca» i «L'illa», es presentaran sota un nou paratext, «El viatge» i «Ítaca, vestida d'eternitat». Si abans els dos títols feien referència a l'illa d'Ítaca, el canvi permetrà diferenciar-les i que la primera cançó se centre en *el viatge* que comença Ulisses.

Taula 1. Títol de les cançons a *La llum d'Ítaca* (2009) i a *Odissea el viatge de Ningú* (2017)

| <i>La llum d'Ítaca</i> (2009) | Llengua original | <i>Odissea el viatge de Ningú</i> (2017) | Canvis en els títols |
|-------------------------------|------------------|--|----------------------|
| Ítaca                         | Castellà         | El viatge                                | Total                |
| Ulises                        | Castellà         | Sóc Ulisses                              | Extensió             |
| Polifem                       | Català           | Polifem, la cova de plom                 | Extensió             |
| Circe                         | Castellà         | Circe, el palau d'argent                 | Extensió             |
| Hades                         | Català           | Hade, una mort resplendent               | Extensió             |
| Calipso                       | Castellà         | Calipso, l'illa de la immortalitat       | Extensió             |
| Nausícaa                      | Castellà         | Princesa Nausica                         | Extensió             |
| L'illa                        | Català           | Ítaca, vestida d'eternitat               | Total                |
| Penèlope                      | Català           | Penèlope, el far daurat                  | Extensió             |
| La llum d'Ítaca               | Català           | Ningú, la llum d'Ítaca                   | Extensió             |

Si ens hi fixem, els canvis en els títols no solament són més descriptius que els paratextos originals, sinó que, a més, inclouen referències a la llum –«una mort resplendent», «la llum d'Ítaca»– i a metalls com el plom, l'argent i l'or. La importància de la llum ha sigut destacada per Laura Borràs (2017: 5) en el seu estudi introductori, en què indica que el viatge homèric presentat per Monxolí és també un viatge iniciàtic:

Un camí de transformació des de la *nigredo* fins a la *rubedo* passant per l'*albedo*. Tinguem present, també, que Elies Monxolí és coneixedor d'alguns savis de la tradició advaita com ara

Ramana Maharshi o Nisargadatta Maharaj. De la mateixa manera hi ha ressons textuais òrfics i d'Hermes Trimegist, per exemple.

Així mateix ho afirma l'autor, que defineix la seua *Odissea* com «un viatge de coneixement, ascensional» que es pot llegir com «una transformació alquímica, del plom a l'argent, i de l'argent a l'or» (Cadenes 2017). Aquesta lectura no es pot deslligar del caràcter plurimedial de l'obra, ja que els collages de Pere Salinas la reforcen amb l'ús dels colors dels diferents metalls, i el timbre dels instruments musicals s'associa a cada un dels personatges, així com a les etapes del viatge.

#### 4.2. La plurimedialitat al servei de l'acció

El viatge de Ningú s'inicia en la cova de Polifem que, com explica el mateix autor, «és el plom, el món pre-racional, l'instint. Ulisses ha d'aconseguir eixir de la caverna, deslliurar-se del salvatge que només té un ull, que, per tant, no hi pot veure clar, que de fet no s'hi veu» (Cadenes 2017). La música i la pintura acompanyen aquesta sensació. D'una banda, Salinas il·lustra l'estaca clavant-se en l'ull del ciclop amb un collage de tons foscos, blaus i grisos, com el plom (Monxolí 2017: 30). D'una altra, pel que fa a la música, el personatge de Polifem es representa a través de l'oboé i dels saxos barítors, que duen a terme una «cadència densa, molt greu, de plom» (Cadenes 2017). Quan Ulisses venç Polifem i pot eixir de la «fosca caverna» (Monxolí 2017: 28) —de clares reminiscències platòniques—, és capaç de contemplar la llum de la lluna, que Salinas pinta amb tons daurats (Monxolí 2017: 35), mentre sona la trompa i el corn de bronze, que representen el personatge d'Ulisses i les seues victòries (Cadenes 2017).

La següent parada de l'heroi, el palau d'argent de Circe, es representa pictòricament amb unes formes ovalades sobre un fons metal·litzat i blanc, com el «blanquíssim llit» de la maga on Ulisses ha de jeure per a desfer l'encanteri que té els companys convertits en porcs (Monxolí 2017: 36-37). Musicalment, Circe es representa amb el violí, «un instrument tan versàtil que pot fer tot allò que ell vulga» (Cadenes 2017), i l'embruix de la maga, amb harmonies psicodèliques. Aquestes només es trenquen al final de la cançó, quan Ulisses aconsegueix desfer-lo i tornar a emprendre el camí cap a Ítaca. Monxolí és ben coneixedor de la música programàtica del segle XIX<sup>3</sup> i de l'ús dels leitmotifs<sup>4</sup> i, per això, recupera la melodia i la instrumentació de la primera cançó, que ens presentava el personatge d'Ulisses i el seu viatge cap a Ítaca.

En arribar a l'Hades, els collages lluminosos de Salinas incorporen un punt negre en referència a la mort (Monxolí 2017: 42). Simultàniament, en la cançó, les tres veus femenines que s'adrecen a Ulisses són interpretades per tres instruments diferents, les veus de tres dones: Raquel Piñango interpreta Persèfone; Gemma Miralles, un ocell lluminós, i Gisela Renes, la mare d'Ulisses. Per a Monxolí (Cadenes 2017), representen «la tríada platònica: veritat, bellesa i bondat».

---

3 La música que intenta evocar idees o imatges extramusicals, popularitzada per Berlioz i Wagner.

4 Motius musicals que representen un personatge, un sentiment o una circumstància abstracta.

Més tard, a l'illa de Calipso, la lluna serà substituïda per un sol rogenç, present en tres de les il·lustracions de Salinas (Monxolí 2017: 47, 48 i 52). Segons Monxolí, Ulisses s'apropa al seu destí i se sent nostàlgic, de manera que el personatge de la nimfa es relaciona amb el so del clarinet, «el més nostàlgic de l'orquestra» (Cadenes 2017). D'altra banda, les llàgrimes d'Ulisses s'il·lustren amb *glissandi*<sup>5</sup> de piano descendents: «I em brolla una llàgrima/ i m'acarona la pell» (Monxolí 2017: 49).

Nausica, que és la darrera temptació amorosa de l'heroi, apareix pictòricament com un cercle de color groc a sota d'una columna de color roig en la cima de la qual se situa un Ulisses inabastable, el cercle de color blau que podem trobar també en la portada del llibre (Monxolí 2017: 54). En aquesta cançó, que conté referències als poemes d'amor de Marc, Dante, Garcilaso i Sibelius (Borràs 2017: 14-15), el personatge de la princesa adopta la forma de l'acordió polifònic, per a l'autor, «la sensualitat, la tendresa, la pell, la joventut, la gran temptació» (Cadenes 2017).

Una vegada arribat a Ítaca, però, el sol vermell es convertirà en el far daurat de Penèlope. Aquest s'associa al so transparent de l'arpa: «ella és el sol, està col·locada en el lloc més elevat, la possibilitat de la unió del ying i el yang, diguem-ne, és l'or dels alquimistes, ja està més enllà de la raó» (Cadenes 2017). Així, l'última cançó, «Ningú, la llum d'Ítaca», s'il·lustra amb un gran collage groc que imita també la forma d'una rosa, «La Rosa il·luminant Ítaca» que trobem en els últims versos de l'obra (Monxolí 2017: 73-74). Al mateix temps, la música recupera tots els instruments anteriors per tal d'il·lustrar el retorn de tots els personatges i el seu desenllaç feliç:

Mira al cel i els trobaràs:  
Ningú i Penélope jugant,  
Polifem per fi veu clar  
i Circe ja no amaga res.

La Dea i l'Au diuen adéu,  
la Mare sempre està abraçant,  
Calipso deixa de plorar,  
Nausica en flor eternament (Monxolí 2017: 73).

Convé destacar que en l'àmbit sonor s'usa la música com a element descriptiu i s'incorporen abundantment sorolls d'ambient relacionats amb la mar, com les gavines o l'aigua esclatant contra les roques. Aquests paisatges sonors acompanyen les parts recitades que serveixen de transició entre les cançons. N'és un bon exemple la menció als esculls d'Escila i Caribdis entre «Hades, una mort resplendent» i «Calipso, l'illa de la immortalitat» (Monxolí 2017: 45), els quals s'associen al so de la mar embravida.

---

5 Ornament musical que consisteix en el desplaçament continu d'una nota a una altra.

### 4.3. Les referències a la cançó d'autor

A més d'ajudar a descriure l'acció, la música també fa referència a altres composicions musicals a través de les cançons, on es combina amb el text. Com ha destacat Borràs (2017: 5), Lluís Llach i el seu «Ítaca» (*Viatge a Ítaca*, Movieplay, 1975) és el primer referent en què l'espectador pensa quan escolta la primera cançó, «El viatge», que en el disc d'Elies de 2009 també s'anomenava «Ítaca». En primer lloc, perquè el paratext, si bé ja no és idèntic al de Llach, ara coincideix amb una part del títol del disc, que també és ben cèlebre. En segon lloc, per descomptat, perquè ambdues cançons es basen en el mateix poema de Kavafis i en la mateixa traducció de Carles Riba. I, en tercer lloc, però no menys important, perquè la cançó manté similituds evidents amb el clàssic de Llach, com l'acompanyament de piano, el to solemne o la pronúncia «Ítaca», que va popularitzar el cantautor de Verges.

Un altre referent clar per a Monxolí és Raimon (Borràs 2017: 6) i la seua conegudíssima adaptació del poema d'Ausiàs Marc «Veles e vents han mos desigs complir» (*Per destruir aquell qui l'ha desert*, Discophon, 1970), al qual al·ludeix, com hem apuntat adés, en «El viatge», «I a poc a poc et portaran veles e vents» (Monxolí 2017: 19), i en «Princesa Nausica», «Vaig fer tants camins dubtosos per la mar.../Amor, de vós jo en sent més que no en sé». En aquest cas, podem parlar també d'una referència no exclusivament textual: en la primera cançó, per l'èmfasi especial amb el qual diferencia «veles e vents» de la resta del vers, imitant l'entonació de Raimon i subratllant-la amb una segona veu; en la segona, on se citen dos versos ben allunyats en el poema original, la imitació de Raimon és més evident en el segon, «Amor, de vós jo en sent més que no en sé», mentre que el primer és més coherent amb la resta de la melodia de la cançó.

Una última referència musical més difícil d'identificar és la cançó «Rosas en el mar» (*Diálogos de Rodrigo y Gimena*, RCA Records, 1966), de Luis Eduardo Aute. L'al·lusió apareix destacada en majúscula a «El viatge», «i en ell contemples ja la Rosa al mar» (Monxolí 2017: 19), i reapareix escapçada a «Ningú, la llum d'Ítaca», «La Rosa il·luminant Ítaca» (Monxolí 2017: 74). Es tracta d'una al·lusió que és molt més evident en la cançó original «Ítaca» en castellà, on la referència a «Veles e vents» és inexistente i l'èmfasi es reserva per a l'últim vers de l'estrofa:

Sin miedo deja que te lleve el viento  
más allá de Circe, Calipso o Nausica,  
de las Sirenas, i de tu descenso al Hades.  
Penélope es regazo  
i en el contemples ya la Rosa en el mar («Ítaca», 2009).

I a poc a poc et portaran veles e vents  
més enllà de Circe, Calipso o Nausica,  
de les Sirenes, i del teu descens a l'Hades.  
Penèlope és el teu far  
i en ell contemples ja la Rosa al mar («El viatge», Monxolí 2017: 19).

## 5. Conclusions

Des del punt de vista de l'anàlisi hipertextual, assistim a una reescriptura de l'*Odíssea* d'Homer per mitjà de la prosificació i de la versificació. Al contrari del poeta grec, Elies Monxolí prosifica parcialment alguns episodis, de manera que fa avançar ràpidament la història a partir de resums, sumaris o el lipsis. En canvi, a excepció del primer poema, «El viatge», en què pren la paraula la musa, l'autor acostuma a reservar els versos per quan el narrador cedeix la paraula a Ulisses/Ningú. En realitat, aquesta tècnica va en la direcció de la conversió d'un clàssic –això és, un text *sagrat*– a un conte popular. De la solemnitat de l'original, es passa al to propi de la faula, amb les fórmules prototípiques d'inici –«Aquesta és la història més increïble que mai us hagen contat» (Monxolí 2017: 20) o «Això era i no era fa molt de temps, en les ardents platges de Troia» (Monxolí 2017: 22)– i de final –«I tot això és tan veritat que potser mai no ha passat» (Monxolí 2017: 75), a més de l'existència d'animals que parlen, com l'au lluminosa de l'Hades (Monxolí 2017: 43), o el final endolcit, edulcorat.

En qualsevol cas, assistim a un procés de dessacralització, de desmitificació, que es veu accentuat i simbolitzat pel canvi de nom del protagonista com a conseqüència del doble viatge que viu, tant exterior com interior: fixem-nos que, acabada la guerra, l'heroi s'anomena Ulisses, però, durant el viatge per la mar, s'ha de canviar el nom, s'ha de *rebaixar* a ser Ningú. Hi ha, doncs, un desembarassament de l'ego, un descens a la *humanitat*; en aquest sentit, és més factible que el lector/oient pugui empatitzar més amb aquest Ningú *despersonificat* que amb Ulisses. Hi ajuda, també, el canvi d'escenari cap a unes terres més *familiars* que les originals.

A pesar de les transposicions diegètiques i temàtiques apuntades, però, no es pot afirmar que hi haja un canvi de valors o una transvaloració com a tal: en el relat original, que disposava de tres històries que s'entrellaçaven –la Telemàquia, el viatge d'Ulisses i la història de Penèlope–, ja era present aquest viatge iniciàtic. Monxolí, per mitjà de les reduccions apuntades, únicament situa el focus sobre les aventures del protagonista, i centra tota l'atenció en l'evolució personal d'aquest.

Pel que fa a la intermedialitat, hem pogut comprovar com música i pintura s'integren en la reescriptura de Monxolí per a formar un producte plurimedial en què contribueixen al significat de l'obra a través de la fusió dels seus significants. Text, música i pintura es poden analitzar per separat, però n'és la combinació el que dota d'una expressivitat particular la peça. És per això que hem decidit centrar la nostra anàlisi en el llibre-disc, on tots els elements medials estan presents i fixats de manera definitiva, mentre que l'espectacle en directe negligia la part pictòrica i, de vegades, presentava modificacions en la part instrumental. Malgrat l'impacte emocional que pot proporcionar la representació en viu, l'experiència estètica plurimedial és més completa en el llibre-disc, on, com hem vist, la pintura i la música es posen al servei del text per tal d'il·lustrar o descriure accions, personatges, sensacions, llums i colors particulars. Paral·lelament, música i pintura són determinants per a transmetre la sensació del viatge iniciàtic, lluminós i alquímic, que vol proporcionar l'autor. Compleixen, així, la funció bàsica de la intermedialitat: augmentar la capacitat expressiva d'una obra, en aquest cas, d'una obra literària clàssica.

Com hem destacat, Monxolí coneix bé la capacitat descriptiva de la música, però també és ben conscient de la facilitat particular que té aquesta art per a emocionar l'espectador. El seu objectiu és crear unes cançons especialment emotives, ja que la seua obra, com recorda Borràs (2017: 10), se centra més en els sentiments que no en l'acció homèrica. És per això que aquestes també fan referència a la memòria sentimental dels espectadors: l'autor evoca les cançons més populars de determinats cantautors. En aquest sentit, cal destacar la diferència entre el disc *La luz d'Itaca*—dirigit a un públic també castellanoparlant, on la referència a Aute és més clara—, i *Odissea, el viatge de Ningú*—íntegrament en català, en què s'inclouen les referències a Raimon i hi destaquen més les al·lusions a Llach.

Comptat i debatut, l'anàlisi hipertextual combinat amb l'intermedial ens ha permès conèixer en profunditat l'amalgama de relacions i referències que configuren aquest obra coral, així com els processos de transformació que l'han feta possible.



## Bibliografia

- Borràs, L. (2017) *Sempre Ulisses. Ulisses, sempre. Sobre Odissea, el viatge de ningú, d'Elies Monxolí*, la Pobla Llarga, Edicions 96. Disponible en línia a: <https://www.edicions96.com/media/edicions96/files/book-attachment-1660.pdf>. [Consulta: 20 juliol 2023].
- Cadenes, N. (2017) «L'Odissea multidimensional d'Elies Monxolí», *Vilaweb*, 29-XI-2017. Disponible en línia a: <https://www.vilaweb.cat/noticies/lodissea-multidimensional-delies-monxoli/>. [Consulta: 20 juliol 2023].
- Elleström, L. (2021) «The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations», dins Elleström, L. (ed.) *Beyond Media Borders, Intermedial Relations among Multimodal Media*, vol I, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 3-91.
- Genette, G. (1992 [1a ed. 1982]) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil.
- Genette, G. (2002 [1a ed. 1987]) *Seuils*, París, Seuil.
- Homer (2012 [1a ed. 2011]) *Odissea*, Barcelona, Proa. Traducció a càrrec de Joan F. Mira.
- Masgrau-Juanola, M.; Kunde, K. (2018) «La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas», *Arte, individuo y sociedad*, vol. XXX, 3, pp. 621-637.
- Monxolí, E. (2017) *Odissea, el viatge de Ningú*, la Pobla Llarga, Edicions 96.
- Rajewsky, I. (2005) «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, 6, pp. 43-64.
- Rippl, G. (2015) «Introduction», dins Rippl, G. (ed.) *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 1-31.
- Schober, R. (2011) *Unexpected chords. Musico-Poetic Intermediality in Amy Lowell's Poetry and Poetics*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- Wolf, W (1999) *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi.
- Wolf, W. (2015) «Literature and Music: Theory» dins Rippl, G. (ed.) *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 459-474.