



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Els diàlegs francesos de Llorenç Villalonga, una poètica de l'ambivalència

Manel Avilés Liceras



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Els diàlegs francesos de Llorenç Villalonga, una poètica de l'ambivalència

Manel Avilés Liceras

Tesi doctoral

**Els diàlegs francesos de Llorenç Villalonga, una poètica de
l'ambivalència**

Manel Avilés Liceras

Directores:

Dra. Marie-France Borot i Dra. Elena Losada Soler

Tutora:

Dra. Elena Losada Soler



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Els diàlegs francesos de Llorenç Villalonga, una poètica de l'ambivalència

Memòria presentada per optar al grau de doctor
per la Universitat de Barcelona

Programa de doctorat: Estudis lingüístics, literaris i culturals

Doctorand: Manel Avilés Liceras

Directores: Marie-France Borot i Elena Losada Soler

Tutora: Elena Losada Soler

Barcelona, gener de 2024



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

AGRAÏMENTS

Voldria agrair a la directora d'aquest treball, Marie-France Borot, l'atenció, la dedicació, i la paciència que ha tingut durant anys. Sense el seu *savoir faire* -i que em perdoni un cop més si el concepte no és l'apropiat- aquest treball segurament no hauria estat possible. La seva implicació, la seva curiositat i la passió amb què transmet el seu saber han estat, i són, imprescindibles per a mi.

He d'agrar també el suport i l'assessorament rebut en tot moment per part de la tutora d'aquest treball, així com de la resta de membres de la línia de recerca CRIC d'aquest programa de doctorat amb qui he tingut el plaer de contactar.

Dedico un afectuós agraïment als meus companys de feina del CRAI del Campus Torribera, als quals tinc per amics, i que han viscut tant de prop el procés d'elaboració d'aquesta tesi. Faig extensiu el meu agraïment a la resta de companys del CRAI de la UB per la seva col·laboració i suport en tot moment.

He de recordar-me també de familiars i amics, dels que estan físicament més propers i dels que estan més lluny, també pel suport i la comprensió.

Finalment he d'agrar el suport de la meva mare en tot moment. I li dedico un record molt especial al meu pare.

RESUM

El propòsit d'aquesta tesi és donar el lloc que mereix a Llorenç Villalonga en l'espai de la modernitat literària, un lloc sovint qüestionat en les lectures crítiques que se'n fan de la seves obres, que han generat una imatge de l'autor com a fonamentalment conservador i nostàlgic. Aquesta imatge és generada pels crítics a partir d'anàlisis genètiques i temàtiques de les seves obres i d'enunciats dels seus personatges, així com d'afirmacions emeses pel mateix autor en textos o paratextos diversos, sense tenir en compte el discurs que caracteritza les seves obres de ficció d'un autor ironista, com Villalonga.

Per a la consecució del nostre objectiu ens proposem analitzar des d'una anàlisi textual d'algunes de les seves obres més importants dos aspectes fonamentals en la seva obra. D'una banda, analitzem el tractament de la intertextualitat, que destaca en la seva escriptura per l'extensa xarxa de cites i referències que teixeix, i al mateix temps pels diàlegs incessants que desenvolupa al llarg de tota la seva trajectòria, especialment amb autors de la tradició francesa com Voltaire, Proust i George Sand. D'altra banda, i aquesta és una aportació innovadora del nostre treball, ja que no s'ha fet fins ara, analitzem el concepte d'ambivalència segons l'entén l'autor i que podem llegir en alguns textos en què en parla de manera més explícita, i això és, fonamentalment, seguint Freud, de qui era bon lector. L'ambivalència és així la coexistència simultània de dos sentiments oposats d'atracció i rebuig, com amor i odi, vers una mateixa persona o objecte.

A partir de la comprensió de l'ambivalència que llegim en Villalonga ens hem plantejat rastrejar-ne la presència de l'ambivalència com a estratègia textual en les seves obres.

Així hem analitzat diversos aspectes de la seva escriptura i hem descobert com l'ambivalència juga un paper destacat en el tractament de les tècniques narratives i els gèneres literaris, per la convivència paradoxal i xocant entre formes modernes i tradicionals, que mostra una atracció i un rebuig, al mateix temps, per formes de la modernitat literària i de la tradició. També en la seva darrera obra publicada, una obra que no ha estat objecte d'anàlisi en profunditat fins el moment, *Un estiu a Mallorca*, en un dels seus diàlegs francesos, estableix un joc intertextual sorprenent i ambivalent amb l'intertext, *Un hiver à Majorque*. És per això que proposem parlar d'una poètica de l'ambivalència en la seva escriptura.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to give Llorenç Villalonga the place he deserves in the space of literary modernity, a place often questioned in the critical readings that are made of his works, which have generated an image of the author as fundamentally conservative and nostalgic. This image is generated by critics based on genetic and thematic analyzes of his works and statements of his characters, as well as statements made by the author himself in various texts or paratexts, without considering the discourse that characterizes his works of fiction by an ironist author, such as Villalonga.

To achieve our goal, we propose to analyze two fundamental aspects of his work from a textual analysis of some of his most important works. On the one hand, we analyze the treatment of intertextuality, which stands out in his writing for the extensive network of quotations and references he weaves, and at the same time for the incessant dialogues he develops throughout his career, especially with authors of the French tradition such as Voltaire, Proust, and George Sand. On the other hand, and this is an innovative contribution of our work, since it has not been done until now, we analyze the concept of ambivalence as understood by the author and that we can read in some texts in which he talks about more explicit way, and this is, fundamentally, following Freud, of whom he was a good reader. Ambivalence is thus the simultaneous coexistence of two opposite feelings of attraction and rejection, such as love and hatred, towards the same person or object.

Based on the understanding of the ambivalence we read in Villalonga, we set out to trace the presence of ambivalence as a textual strategy in his works. Thus we have

analyzed several aspects of his writing and discovered how ambivalence plays a prominent role in the treatment of narrative techniques and literary genres, due to the paradoxical and clashing coexistence between modern and traditional forms, which shows an attraction and a rejection, at the same time, of forms of literary modernity and tradition. Also in his last published work, a work that has not been the subject of in-depth analysis until now, *Un estiu a Mallorca*, in one of his French dialogues, he establishes a surprising and ambivalent intertextual game with the intertext, *Un hiver in Mallorca*. This is why we propose to talk about a poetics of ambivalence in his writing.

ABREVIACIONS

Per qüestions pràctiques i d'agilitat en la lectura del treball hem escurçat el títol d'algunes de les obres referenciades. Així, escurcem el títol a les obres de Llorenç Villalonga: *L'hereva de dona Obdúlia* -*L'hereva*-, *Falses memòries de Salvador Orlan* -*Falses memòries*-, *Bearn o la sala de les nines* -*Bearn*- i *Un estiu a Mallorca* -*Un estiu*. També escurcem el títol de l'obra de Proust *À la recherche du temps perdu* -*À la recherche*- i el d'*Un hiver à Majorque* -*Un hiver*- de George Sand.

En l'apartat 5, dedicat a l'estudi d'*Un estiu a Mallorca*, hem utilitzat l'abreviatura *EM* en les cites que fem de fragments de l'obra.

“Els diàlegs francesos de Llorenç Villalonga, una poètica de l’ambivalència”

1.Introducció	12
2. El relat crític	16
2.1 “El mite de Bearn”: un mite nostàlgic	16
2.2 Ambigüitat? Ambivalència?	30
3. Llorenç Villalonga, psiquiatre i escriptor	51
3.1 L’ambivalència en l’escriptura de Llorenç Villalonga	59
3.2 El terme d’ambivalència en els diccionaris	61
3.3 L’ambivalència segons Villalonga: articles (1930)	70
3.4 L’ambivalència en textos de ficció	72
4. Ambivalència en el gèneres literaris i les tècniques narratives	81
4.1 <i>Bearn</i> i les convencions literàries: una nova lectura	85
4.2 Villalonga, polèmic o polemista?	92
4.3 <i>Mort de Dama</i> : transgressions del marc narratiu	96
4.4 Intrusions d’autor i narrador autoconscient	108
4.5 Mostrar o narrar: el narrador en la novel·lística contemporània	115
4.6 <i>Falses memòries</i> : trencament del pacte autobiogràfic	121
5. Intertextualitat i ambivalència a <i>Un estiu a Mallorca</i>	128
5.1 El diàleg de Llorenç Villalonga amb George Sand	128
5.2 La intertextualitat a <i>Un estiu a Mallorca</i>	133
5.3 El fenomen de la citació	135
5.4 Les funcions de les cites	140

5.5 Funció de la cita: la crítica	155
5.6 Funció de la cita: l'elogi	163
6. Conclusions	173
7. Bibliografia	180

1. Introducció

El propòsit d'aquest treball està enfocat a donar el lloc que mereix Llorenç Villalonga en l'espai de la modernitat literària. Amb aquesta finalitat ens proposem destacar dos aspectes de la seva escriptura, a partir de l'anàlisi textual de les seves obres, que no acostumen a ser valorats en la mesura adequada pels crítics. Així, d'una banda, analitzarem el tractament de la intertextualitat i els diàlegs continus que la seva escriptura estableix amb obres d'altres autors, especialment de la tradició literària francesa. D'altra banda, analitzarem l'ambivalència, concepte desenvolupat per Freud, de qui Villalonga, psiquiatra de professió, era lector, com un element que caracteritza diferents aspectes de la seva escriptura fins al punt que proposem qualificar la seva poètica com una poètica de l'ambivalència.

L'escriptor mallorquí Llorenç Villalonga és considerat com un dels més destacats novel·listes de la història de la literatura catalana. El seu reconeixement per part de crítica i públic més enllà de la seva Mallorca natal, es feu extensiu al conjunt de territoris de parla catalana, especialment a Catalunya, pocs anys després de la publicació en català l'any 1961 de la seva obra més celebrada, *Bearn o la sala de les nines*. Així, l'any 1966 es publicava l'únic volum de la primera edició de les seves obres completes amb la coneguda Introducció de Joaquim Molas titulada "El mite de Bearn" que li donaria l'entrada al cànon de la literatura catalana. La lectura crítica canònica generada aleshores ha marcat les lectures posteriors de la seva obra, encasellant l'autor com a nostàlgic i conservador, i aquest fet impulsaria l'escriptor a la creació d'unes obres caracteritzades per una nostàlgia com a refugi en el passat, i també crítiques amb la societat moderna.

Crida l'atenció que aquest tipus de lectura crítica, de què ha estat objecte la seva obra, de caràcter referencialista, hagi conservat i continuï tenint el pes que té en certs contextos actuals, a pesar de la denúncia que ja va fer Proust a *Contre Sainte-Beuve* a aquest tipus de crítica literària fonamentada en l'estudi de la vida dels autors com a mitjà d'interpretació de les seves obres. A més, podem qualificar el relat crític generat entorn de l'obra de Villalonga, refermat des d'instàncies canòniques, com una Doxa crítica, d'acord amb el concepte de Roland Barthes¹, ja que ha reiterat el relat crític generat en els inicis i ha col·laborat en la construcció d'aquest relat que encabeix Villalonga en l'etiqueta d'autor nostàlgic i conservador, i que oculta la riquesa i la (post)modernitat de la seva proposta literària. Un distanciament de la modernitat literària, tant temàticament com pel que fa a les formes de la seva escriptura, que ha arribat a qüestionar alguns dels referents literaris de l'autor.

Però cal destacar que l'escriptura de Villalonga teixeix una extensa xarxa de cites i referències a autors i obres de tota la història de la literatura des de la Bíblia a l'actualitat, i també al pensament filosòfic i humanístic.

Tot i que acabà escrivint en català el gruix de les seves obres, també escriví en castellà. I algunes vacil·lacions inicials sobre la llengua literària, més la manca per part de l'autor a l'adhesió ideològica o el compromís cultural amb la tradició col·lectiva catalana, han interferit també en la lectura feta pels crítics canònics, que el titllen de singular o marginal. Però la seva escriptura estableix diàlegs amb autors de diferents

¹ Roland Barthes defineix el concepte de Doxa com "la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio. Se puede calificar de doxología (palabra de Leibniz) toda forma de hablar que se adapta a la apariencia, a la opinión o a la práctica." (*Roland Barthes por Roland Barthes* 65)

tradicions literàries, de la catalana o l'espanyola, però sobretot és amb la tradició literària i cultural francesa que sent una connexió afectiva i intel·lectual explícita. Així, les figures literàries de referència ineludibles en la seva obra són Voltaire, Anatole France i Proust, que són figures d'identificació per a Villalonga. D'altra banda, destaca el diàleg que estableix amb George Sand i la seva obra *Un hiver à Majorque* que explicita un tipus de relació literària ambivalent a través de la ironia, amb al·lusions despectives i d'admiració alhora.

També cal destacar la ironia que caracteritza el discurs narratiu de les seves obres. I més enllà d'un ús puntual del trop irònic, la ironia constitueix en la seva escriptura el discurs d'un ironista, que utilitza la ironia sovint humorística i també punyent com a mitjà per a la reflexió, per a la crítica i l'autocrítica i com a figuració literària. Un tret que el significa també com a narrador modern.

Analitzarem el tractament de la intertextualitat a partir del concepte que va crear Julia Kristeva, que ja va dir que "tot text és un mosaic de cites" i un mecanisme d'"absorció i transformació" (*Semiotiké* vol.1 190). I analitzarem també el tractament que l'autor fa de la citació a partir de l'estudi d'Antoine Compagnon *La segunda mano o el trabajo de la cita*. És destacable el tractament formal de les cites i les al·lusions intertextuals que fa Villalonga, per la transgressió de les convencions.

El tractament que trobem en Villalonga de les cites és un exemple del tractament que en general trobem en la seva escriptura de les convencions literàries, un tractament irònic i transgressor, en part, de les convencions, que podem qualificar d'ambivalent i que caracteritza la modernitat de la seva escriptura. Amb l'objectiu de demostrar aquest punt que caracteritza, creiem, l'originalitat de l'escriptura de Villalonga, analitzarem

diversos aspectes formals de la seva escriptura, com el tractament de les tècniques narratives i dels gèneres literaris en tres de les seves obres -*Mort de Dama*, *Bearn o la sala de les nines* i *Falses memòries de Salvador Orlan*- a partir de la narratologia i la semiologia, destacant les aportacions teòriques de Gérard Genette o Roland Barthes, i del concepte de novel·la polifònica de Bakhtin.

En els diàlegs literaris que Villalonga estableix amb altres autors crida l'atenció el tractament de la intertextualitat, des de simples al·lusions o cites puntuals, a apropiacions i a cites explícites. I destaca especialment el treball intertextual que fa a *Un estiu a Mallorca*, amb tal profusió de cites d'*Un hiver à Majorque* junt amb altres mecanismes intertextuals que suposa la incorporació d'un llibre en un altre. Un exercici intertextual poques vegades vist en literatura. A més d'analitzar la intertextualitat a *Un estiu a Mallorca* també analitzem l'ambivalència com a estratègia textual. L'ambivalència es pot advertir en la configuració dels personatges, però també afecta diferents aspectes de la seva escriptura, com el tractament que fa dels gèneres l'autor, i també una ambivalència projectada a través de la intertextualitat en la seva darrera obra publicada en vida, *Un estiu a Mallorca*. Per analitzar l'ambivalència partirem del desenvolupament del concepte que fa la psicoanàlisi i d'una sèrie de tres articles escrits l'any 1931 per Villalonga en què parla de l'ambivalència, i també tenim en compte les mencions explícites al terme que trobem en textos de Villalonga.

2. El relat crític

Dos són els eixos que acostumen a ser reiterats en el relat i el debat crític entorn de les obres de Villalonga. La nostàlgia com a suposat tret de la personalitat de l'autor associat al seu conservadorisme ideològic, que té en l'anomenat pel crítics “mite de Bearn” el centre de la seva argumentació crítica. Aquesta suposada elaboració mítica presenta contradiccions i es revela com qüestionable.

D'altra banda, és habitual que els crítics parlin de l'ambigüitat de la seva escriptura però usen el terme amb sentits diversos que no solen ser especificats, i és usat per referir-se a un aspecte de les seves obres i la mateix temps com un tret que caracteritzaria la personalitat de l'autor. Així, sovint és associada l'ambigüitat amb l'ambivalència, o amb les contradiccions o canvis d'opinió suposats de l'autor. Tots dos qualificatius sorgeixen de lectures de la seva obra fetes a partir de la vida i de la ideologia de l'autor, i incorren en contradiccions.

2.1 “El mite de Bearn”: un mite nostàlgic

L'obra de Villalonga ha generat una abundant bibliografia crítica que es va veure estimulada des de les universitats catalanes sobretot a partir de la publicació exitosa de la seva obra *Bearn o la sala de les nines* l'any 1961 de la mà de l'editor i escriptor Joan Sales a l'editorial que aquest dirigia, El Club dels Novel·listes. L'èxit per la publicació de *Bearn o la sala de les nines* despertà a Catalunya l'interès per la resta de seva obra anterior, i aquest interès conduiria l'autor a l'entrada al cànon de la literatura catalana.

Així, el 1966 es publicava la primera edició de les *Obres Completes* de l'autor a l'editorial barcelonina Edicions 62, sota la direcció de Joaquim Molas. El volum publicat anava acompanyat d'un estudi introductori signat per Joaquim Molas, titulat "El mite de Bearn", que va ser reproduït a la *Guia de literatura catalana contemporània* publicada l'any 1973 dirigida per Castellanos. D'aquesta manera s'encaminava la introducció de l'autor al cànon de la literatura catalana.

El text de Joaquim Molas va tenir una gran repercussió i ha tingut una forta influència en els estudis posteriors que s'han fet sobre l'obra de l'autor. Molts dels conceptes i qualificatius que Molas utilitza en el seu estudi han estat reproduïts -o bé lleugerament matisats- posteriorment, sobretot per la crítica canònica, però també per altres crítics.

L'element clau de l'anàlisi que fa Molas es fonamenta en la teorització que Villalonga elabora una gran creació mítica que Molas anomenà el "mite de Bearn"², i que té en l'obra *Bearn o la sala de les nines* la seva màxima realització, i converteix així aquesta obra en el centre de la seva creació literària.

Joaquim Molas concep aquesta obra com el punt d'inflexió d'una evolució de l'autor des de les postures literàries més transgressores de la seva irrupció en la literatura, amb *Mort de Dama* l'any 1931, no només basant-se en una temàtica com la nostàlgia d'un passat idealitzat sinó que també formalment la seva escriptura evolucionaria segons

² Segons afirma Jaume Vidal Alcover ell va crear el concepte de "mite de Bearn" en un estudi escrit cara a la publicació del volum de la primera edició de les *Obres Completes* de Villalonga, tot i que finalment el volum aparegué publicat amb la introducció de Joaquim Molas, titulada precisament "El mite de Bearn". (Vidal Alcover, *Llorenç Villalonga i la seva obra* 14).

Molas vers postures més convencionals i tradicionals. Així, es descriu en Villalonga una evolució típica des de la joventut a la maduresa, s'orientaria, segons Molas, vers el refugi de la nostàlgia del passat. Aquest viratge o evolució estaria lligada a moments vitals de la vida de l'escriptor -el seu casament- i condicionada pel trasbals de les guerres que tingueren lloc en aquell moment històric, la guerra Civil i la Segona Guerra Mundial.

Conseqüentment, des de la lectura de Molas, Villalonga ha estat encasellat sota l'etiqueta d'autor eminentment nostàlgic, una nostàlgia sovint exagerada que dominaria la major part de la seva obra. I una nostàlgia que és interpretada pels crítics com a conseqüència de la suposada personalitat i ideologia conservadores de l'autor, que abraçaria diferents aspectes de la seva escriptura, fins al punt que qüestiona la modernitat de la seva escriptura, amb el pretext que no fa un tractament modern d'aspectes com els gèneres literaris o les tècniques narratives.

Molas fa una lectura genètica de diversos aspectes que componen la creació mítica que anomena com a "mite de Bearn", i que cristal·litza en *Bearn o la sala de les nines*, i ja veu indicis de la gestació del mite en altres obres anteriors, i converteix la construcció d'aquest suposat mite en el centre de la seva creació literària, com si el conjunt de les seves obres girassin al voltant d'aquesta creació mítica. Així, el fet que de manera recurrent els personatges de diferents obres de l'autor apareguin amb el mateix nom, com succeeix amb Maria Antònia de Bearn, que apareix en obres anteriors, com *Mort de Dama* i *La novel·la de Palmira*, és un indicatiu per a Joaquim Molas de la gestació del mite que cristal·litzaria a *Bearn*. Però no tots els crítics estan d'acord, com ho diu Vidal Alcover

(1980: 9), els personatges són molts diferents en aquestes obres, a pesar de la identitat del nom.

Molas, en fer una lectura de les obres de Villalonga en clau referencialista, concep el que ell anomena “mite de Bearn” com una creació mítica de caràcter personal, és a dir, explicable a partir de la vida i la ideologia de l'autor. Així explica Molas l'origen i la causa que fa segons ell que l'autor emprengui el camí vers una creació literària dominada per la nostàlgia :

El mite bearnès neix [...] de l'ambició de mitificar el paradís arruïnat per la guerra civil [...]. Aquestes catàstrofes, que no acabaren sinó el 1945 trasbalsaren espiritualment el nostre escriptor, i el submergiren en les aigües sempre espesses de l'elegia. (*Guia de literatura contemporània catalana*: 398)

Amb aquesta lectura referencialista de l'obra de Villalonga, Molas, cercant dades de la vida de l'autor i de la seva ideologia per a explicar l'obra, creu trobar l'explicació que motivaria la creació d'un món literari mític seria una necessitat personal d'evasió de la realitat adversa del context històric, i l'escriptor trobaria un refugi en una època i un món del passat idealitzats per l'escriptor.

Aquest tipus de lectura era dominant en els estudis universitaris de la història de la literatura catalana en l'època de Molas, i ho ha estat també després Molas en els estudis que s'han fet de l'autor, i ha reproduït algunes contradiccions de la lectura de l'obra de Villalonga feta per Molas.

Molas tracta de reforçar la seva idea de la creació del mite en enunciacions dels personatges d'obres de ficció de l'autor, com les paraules del narrador principal de *Bearn...* Joan Mayol, quan diu : “Avui que ja el mir d'enfora és quan comprenc que Bearn era un paradís, perquè en aquest món no hi ha més paradisos que els perduts”. (*Bearn o la sala de les nines* 123)

D'aquesta manera, Molas associa i estableix un paral·lelisme de l'espai del Bearn en què es localitza la novel·la com un paradís , idea expressada pel personatge de Joan Mayol, amb un espai ideal personal de l'escriptor -un paradís personal per a ell- , ja que la localització d'aquest espai guarda relació amb diferents indrets de l'interior l'illa de Mallorca coneguts per l'escriptor i on visqué algunes temporades de la seva vida. Per tant l'aire de cert retrat poètic en les descripcions de l'espai i altres elements són interpretats com l'expressió idealitzada d'un món personal estimat per l'autor que pertany al passat , un passat viscut i representat literàriament de mera idealitzada i mítica de *Bearn...* Així, Molas, parla d'idealització i mitificació i alhora llegeix l'obra en clau autobiogràfica. Parla de la creació d'un mite per fixar els records personals de l'autor però de manera ficcionada i idealitzada , fins a convertir els records personals barrejats amb anhels i ideals, en una creació mítica o mitificada.

És curiós que en aquest exemple que posa Molas, el personatge enunciator de la idea de paradís perdut, en referència al món de Bearn, és el narrador i personatge del capellà, Joan Mayol. El personatge de Mayol se significaria com nostàlgic, igualment com l'autor, segons Molas, però aquest fet resulta contradictori amb la línia d'anàlisi que segueix Molas, que veu en el personatge de don Toni, com la majoria dels crítics, un alter ego de l'autor.

En tot cas, la idea de paradís perdut, o paradisos perduts, de Proust és una recurrència en l'obra de Villalonga com a un joc intertextual i una mostra de l'admiració per Proust, en qui la formulació remetria a un sentiment universal, i no té per què reforçar la idea de Molas sobre la suposada nostàlgia de l'escriptor mallorquí. Villalonga expressa en les seves obres amb formulacions diverses la idea de paradís perdut proustiana.

Una altra idea recurrent i propera a la del paradís perdut de Proust en Villalonga, és la del desig que provoca la llunyania espacial, del llumeneret blau, i Villalonga la reitera en les seves obres mitjançant un joc també intertextual amb aquesta imatge presa de l'autor mallorquí Llorenç Riber. La llunyania de vegades Villalonga també l'associa, com Riber, al passat i a la tradició. Villalonga interpreta en general a tot allò llunyà com provocador del desig en el subjecte.

El narrador de *Falses memòries de Salvador Orlan* cita aquesta imatge de Llorenç Riber per explicar el desig que provoca el desig de viatjar, i com el descobriment, o la intuïció, d'aquest sentiment li marcà en la seva joventut:

Sempre que passejant per la Riba veia sortir un vaixell, m'entraven ganes d'anar-me-n'hi.
[...] Per altra part, començava ja a descobrir un secret paorós que no em volia confessar:
no hi ha indrets llunyans, o si n'hi ha, no s'hi arriba.

*Llumeneret blau,
ja hi arribarem si a Déu plau... (Falses memòries 76)*

Més enllà de la veracitat factual de l'enunciat del narrador, en una obra pseudoautobiogràfica com *Falses memòries*, importa la rellevància que es dona a la idea

del “llumeneret blau” de Riber, com un sentiment universal, en què la nostàlgia – o la malenconia- va associada al desig, que es defineix per la mateixa dinàmica d’aspiració a quelcom que mai no es pot assolir. I per això sovint Villalonga parla del “llumeneret blau de la tradició”, perquè el passat, la tradició, provoca també el desig per la seva condició d’inassolible.

Segons la visió de Molas seria una necessitat personal de l’escriptor, la creació d’un mite, la recreació d’un món mític, emmirallant-se en un moment històric que seria un ideal per a l’autor i aquest seria un altre dels elements que conformaria el caràcter mític del món de Bearn. És un moment històric just anterior als grans canvis socials que donarien pas a les societats modernes industrialitzades, les contradiccions de les quals Villalonga exposa sovint en les seves obres.

Al mateix temps, els personatges que formen la parella protagonista, don Toni i dona Maria Antònia, serien una transposició, de l’escriptor i la seva dona, també configurats de manera idealitzada per l’autor com a senyors rurals, i així es converteixen en símbol de l’antiga noblesa rural mallorquina de segles anteriors, que va anar decaient durant el segle XIX. Per tant, tot i afirmar que són una recreació idealitzada i mítica, són llegits en clau genètica, com molts altres personatges de les obres de Villalonga, i així tant Molas com els crítics posteriors, han tractat de cercar les persones que en la vida real de l’autor els haurien inspirat els personatges, per voler explicar així que en la caracterització dels personatges hi ha expressats els ideals, de l’autor, que no serien expressats de manera directa sinó per mitjà d’una transposició mítica. I així veu en la parella de personatges de la parella de don Toni i Maria Antònia, caracteritzats com encarnació d’ideals de comportament, actitud i filosofia de vida per a l’autor, i això

explicaria que l'escriptor hi transposaria als personatges, dades vitals d'ell mateix i de la seva dona, Teresa Gelabert.

I així, fent-ne una lectura referencialista, de certa arrel marxista, que Jaume Vidal Alcover qualifica d'"un Lúckacs mal digerit" (1980 12), Molas arriba al punt de qualificar el conjunt de la seva obra d'autobiogràfica, tot i el grau d'elaboració ficcional que suposa la creació literària de Bearn com un mite. Exactament Molas qualificava el conjunt de les seves obres com unes "vastes memòries personals i col·lectives", (1966 391), convertint així també la novel·la en un testimoni o unes memòries d'una època, simbolitza un fenomen social com és la decadència d'una classe social, la de la noblesa rural mallorquina del segle XIX.

En la lectura que fa Molas, els personatges i espais de *Bearn*, com en altres obres de l'autor mallorquí, estarien vinculats a la vida de l'autor. I afegeix que l'escriptor utilitza els records personals propis, però els elabora ficcionalment i no només això, sinó que en fa un mite. Paradoxalment, però, qualificava Villalonga com un autor d'"imaginació més aviat escassa"³ volent fer referència a l'ús o aprofitament de records personals.

La lectura de Villalonga feta per de Molas, interessant en alguns aspectes, incorre en contradiccions, com considerar unes grans memòries i component autobiogràfic el conjunt de l'obra de Villalonga quan al mateix temps parla de mitificació. Però aquesta lectura ha marcat fortament la crítica posterior, en especial a la canònica. Només s'ha intentat matisar en part per la crítica posterior però, i especialment pel que fa a la crítica

³ Vidal Alcover rebutja aquesta idea de manca d'imaginació de Villalonga (1980 14).

canònica, ha continuat reproduint les línies essencials de la lectura feta per Molas. Per exemple, pocs crítics posteriors a Molas qüestionen la idea de mite de Bearn⁴.

Així, la crítica posterior, sobretot la canònica, ha continuat llegint les seves obres a partir de la seva vida i de la seva ideologia, i ha contribuït a recrear un seguit de qualificatius sobre Villalonga que s'han convertit en tòpics, com el de titllar l'autor com conservador i nostàlgic. I com a conseqüència d'aquesta etiqueta es qüestionada en la modernitat de la seva obra.

Marina Gustà, en el capítol dedicat a l'autor dins la *Història de la literatura catalana* publicat l'any 1984, una obra dirigida pel mateix Joaquim Molas pel que fa als volums de literatura contemporània, gairebé vint anys després del text de Molas "El mite de Bearn", afirma Gustà que Villalonga "idealitzà els orígens de la seva família, una estirp de senyors rurals i, així, en part, s'erigí en representant d'un món definitivament perdut", i afirma també que

La seva obra voreja sempre el terreny de l'autobiografia: fets reals i viscuts, altres d'imaginats o bé recollits de la tradició oral familiar i, en menor mesura, de fonts escrites constitueixen el material bàsic amb què Villalonga elabora un univers de ficció [...] que evoluciona després cap a l'elegia i el mite. (Gustà 1984 119).

Per tant, Gustà reitera els mateixos eixos bàsics de l'argumentari de Joaquim Molas, i la lectura no s'allunya de la referencialitat. Hi ha en Gustà, això sí, certa voluntat

⁴ Louise P. Johnson qüestiona en part la concepció de Molas, que qualifica de "boirós" mite, ja que no ordena una realitat, funció que se suposa que té en una obra literària la utilització de mites. Diu Johnson que "el mite en el sentit que dona Molas al terme no aconsegueix cap unitat dialèctica de síntesi, perquè d'entrada no es defineixen ni es posicionen adequadament els conflictes i dualitats" (*La tafanera posteritat*, 214-215)

de matisar el qualificatiu del conjunt de les obres de l'autor com unes "vastes memòries" , quan afirma que "Tot i el caràcter testamentari, la literatura villalonguiana només permet entreveure una personalitat que mai no es deixa atrapar del tot. [...] Villalonga s'esmuny dels paranys de la veritat" (Gustà 119). Però reforçarà la idea de la forta incidència de factors de la vida de l'autor en les seves obres, ja que Gustà afirma que després de la Guerra Civil la "imatge" de Villalonga,

es definirà, de moment, per l'aïllament rural [-ja que en casar-se va anar a viure a al camp] i, aviat, per la mitificació del passat. [...] El 1937 inicià un retir progressiu en el qual intentà un retorn a l'atàvica existència dels senyors rurals que imaginava com avantpassats. (120)

Sobre els aspectes formals de l'escriptura de Villalonga, Gustà caracteritza la seva escriptura com convencional i ho explica pel poc interès per elements de la novel·la moderna en referència a les tècniques narratives, tot i reconèixer l'empremta de Proust en la seva escriptura, en el fet d'haver-li mostrat "el paper de l'inconscient en la conversió de l'experiència de la realitat en art" (1988 127) . Però amb limitacions, les que imposarien l'anomenat per Gustà "gust neoclàssic" de Villalonga. Així, com Molas, confon per un model absolut a imitar, el referent dels autors francesos del segle XVIII en Villalonga. Però més que un model a imitar cal advertir que els referents del divuit francès en l'escriptura de Villalonga constitueixen un joc intertextual amb els quals Villalonga estableix un diàleg constant.

Marina Gustà en valorar els aspectes formals de l'escriptura Villalonga, arriba fins al punt d'infravalorar un referent fonamental de Villalonga, amb qui estableix recurrents

jocs intertextuals, com és Freud, quan diu que Villalonga : “Farà llei de la convenció novel·lística: un suport confortable per mantenir la tradició racionalista (sense que les fissures de Freud i Bergson siguin fatals)” (1988 127). Amb aquesta afirmació Gustà es refereix al fet que Villalonga no utilitza tècniques narratives com el flux de consciència o el monòleg interior, tècniques narratives que sorgiren en la novel·lística amb posterioritat a la descripció del funcionament de l’inconscient per Freud. I com a conseqüència, no considera Villalonga un autor del tot modern.

Gustà, en síntesi defineix l’obra narrativa de Villalonga en els següents termes:

Llorenç Villalonga crea un món paral·lel que constitueix la resposta a la realitat històrica que li ha tocat viure. L’enderrocament de la civilització occidental, sintetitzat en la pèrdua de valor de les convencions que durant segles han caracteritzat la vella Europa, és l’eix temàtic de la seva obra. (1988 124)

Podem observar en aquestes paraules de Marina Gustà gairebé un paral·lelisme amb les afirmacions de Molas, sobre la hipotètica evolució de l’autor vers la convenció formal i la temàtica de la nostàlgia, que quedaria afermada amb la publicació de *Bearn o la sala de les nines*, com a conseqüència d’una evolució vital o un canvi personal de l’autor. I això s’explica des de la pràctica d’una lectura de les obres en clau referencialista.

Vicent Simbor Roig, en la recentment publicada *Història de la literatura catalana* de l’any 2021 fa en part una anàlisi de les obres de Vilallonga des de la narratologia de Gérard Genette, per demostrar que la influència de Proust en Villalonga no és tan

rellevant, sinó que seria Anatole France el gran model per a Villalonga, tant com a intel·lectual com a model d'escriptura, i a qui Simbor descriu com un escriptor que “viu d'esquena a la modernitat literària per la incapacitat d'ubicar-se en els segle XX” (2021 607). I el seu refugi serà la producció d'una escriptura dominada per la ideologia, una ideologia conservadora amb una ferma voluntat moralista i adoctrinadora, que caracteritzaria també el model de novel·la de Villalonga. Simbor arriba a classificar les seves obres de tots dos autors en novel·les de tesi i novel·les d'idees.

Simbor no deixa d'incidir en una lectura referencialista de l'obra de Villalonga, ja que es mostra especialment interessat en analitzar la trajectòria vital i la ideologia de l'autor, tot i la dificultat que comporta en el cas de Villalonga, i per això arriba a definir l'autor en la presentació que en fa a la citada *Història de la literatura catalana* (2021) com a “personatge proteic, esmunyedís i canviant”⁵. Aquests qualificatius els aplica referits a qüestions diverses, com opinions de l'autor expressades en articles sobre gustos o models literaris que l'autor afirma tenir, o a la ideologia política. De fet, Simbor mostra un especial interès a comentar i intentar esclarir la ideologia política de l'autor, qüestió que l'autor no deixa mai aclarida per voluntat pròpia, i s'hi refereix sempre amb autodefinicions iròniques. Suposem que Simbor intenta definir la ideologia de l'autor per tal d'explicar la seva literatura. L'única conclusió que es pot extreure de les anàlisis i comentaris de Simbor és que la ideologia política conservadora que dedueix de l'autor

⁵ Crida l'atenció que Simbor, encara que no ho refereix, no citant-los, incideix en uns qualificatius ja usats per Molas (proteic) i per Gustà (esmunyedís).

condicionaria l'escriptura de Villalonga i aquesta ideologia actuaria com a límit a la modernitat de la seva escriptura. Segons Simbor seria un cas anàleg a Anatole France.

Així, Simbor remarca en la presentació que fa a la *Història de la literatura catalana* de 2021 la militància de Villalonga temporalment al partit feixista Falange durant la guerra Civil, sense extreure cap més altra conclusió que la relació a la seva literatura. És un fet que ni tan sols és al·ludit per molts dels estudiosos habituals de l'autor, donada la dubtosa o nul·la rellevància que per a la seva escriptura té.

No obstant això, el mateix Vicent Simbor refereix la bibliografia d'alguns estudiosos que han intentat investigar al respecte de la ideologia política de l'autor, se suposa que amb vistes a relacionar-la amb la seva literatura. De moment sense cap conclusió remarcable.

Certament, Villalonga va escriure articles sobre política, abans i durant la guerra civil, en què defensa de manera força personal, postures conservadores -i fins autoritàries o antidemocràtiques-, que alguns estudiosos intenten destacar com un fet més rellevant del que és, potser sense tenir en compte el context històric. En tot cas, després de la guerra abandonà aquestes postures.

Tot i així, els articles sobre idees polítiques escrits per Villalonga en una breu etapa, han interessat alguns estudiosos que creuen que indagar en la seva ideologia igual com en la seva vida, pot ser útil per a explicar la seves obres, en línia amb un estudi de la literatura de tipus referencialista⁶.

⁶ En aquesta línia d'investigació trobem la recopilació d'*Articles polítics*, per Jeroni Mas Rigo. D'altra banda, Jordi Larios a *La cara oculta de la cultura catalana* (2013) destaca la seva militància a la Falange durant els anys de la guerra Civil i pretén demostrar que hi ha idees feixistes en la seva literatura.

Però a *Llorenç Villalonga i el feixisme*, Bernat Mas López qüestiona l'etiqueta de "feixisme literari" que s'ha volgut aplicar a l'escriptura de Villalonga, com fa Jordi Larios (2013), i diu que el fet que l'autor milités durant un temps a Falange no vol dir que la seva literatura pugui ser qualificada de feixista (Mas Rigo i Mas Lòpez 9). José Carlos Llop a la introducció del *Diario de Guerra*, al respecte de la militància feixista temporal considera que Villalonga ha estat utilitzat com a boc expiatori i no creu que fos exactament "un falangista al uso", sinó que va ser un més dels que "la guerra les tocó en un lado i no en otro" (Llop 14). És a dir, que s'explicaria pel complex panorama històric i polític de l'època.

A més, cal remarcar que comporta una gran dificultat conèixer amb certesa i claredat la ideologia política de l'autor mallorquí, ja sigui per la seva escriptura de ficció, ja sigui pels seus articles publicats en premsa. I això és a causa de la voluntat de l'autor per a què així sigui, i a la mestria del seu discurs ironista per fer-ho possible.

Respecte a la controvertida afirmació que feia Molas del conjunt de l'obra de Villalonga com memorialística o autobiogràfica, Simbor en limita l'abast a l'obra *Falses memòries de Salvador Orlan*, la qual és catalogada per Simbor com autobiografia convencional a pesar que en l'obra es trenca el pacte autobiogràfic teoritzat per Lejeune (1994), com mostra Martínez-Gili (2001 107). Així, Simbor considera que el tractament del gènere en *Falses memòries* està d'acord amb les convencions del gènere, tot i amb dubtes, però fonamentant la seva consideració en el poc ús de tècniques narratives innovadores, o en altres aspectes formals com el manteniment de la cronologia temporal tradicional. Aquests arguments sobre Falses memòries incideixen en la línia de Simbor que qualifica en general el conjunt de les obres de l'autor de convencional l'escriptura de

Villalonga, a pesar de reconèixer la modernitat de l'autor en l'aspecte de concebre el subjecte des d'una òptica freudiana, com un subjecte no compacte, o no sobirà de si mateix.

En el rumb que han seguit des dels inicis les anàlisis dels crítics que han col·laborat en obres canòniques sobre Villalonga s'aprecia, tot i les aparents matisacions de la lectura de Molas, un decidit interès a incidir en la vida i la ideologia de l'autor amb la finalitat de caracteritzar l'autor com a eminentment conservador i definir la seva escriptura a patir d'aquest paràmetre, fins al punt de considerar la seva escriptura com més convencional del que és.

2.2 Ambigüitat? Ambivalència?

L'altre qualificatiu aplicat de manera recurrent per definir la personalitat de l'autor és el d'ambigu, junt amb el concepte d' ambigüitat aplicat a la seva obra, utilitzat amb sentits diversos per diferents crítics. Així, de vegades parlen de l'ambigüitat textual i de la indeterminació de les trames dels relats. Altres vegades qualifiquen d'ambigu la persona de l'autor per significar indefinició o contradicció en opinions o posicionaments en temes diversos, des de política a l'estètica. O també el qualifiquen d'ambigu per la barreja d'elements de ficció i suposades vivències personals que hi hauria en les seves obres. Es converteix així, el qualificatiu d'ambigu en una etiqueta polivalent, però sovint els crítics no especifiquen el sentit amb què pretenen usar-lo amb precisió, i solen associar-lo a altres qualificatius. Així, de vegades és utilitzat com a sinònim de contradicció, i d'altres com a sinònim d'ambivalència.

Els crítics que han parlat de l'ambivalència per caracteritzar algun aspecte de les obres de Villalonga, usen el concepte d'ambivalència amb sentits diferents que no especifiquen i que no coincideixen entre els diferents crítics, qüestió que sol passar inadvertida als mateixos crítics. I sobretot no fan referència a l'ús que fa Villalonga o de la definició que ocasionalment trobem del concepte en les seves obres o escrits, a pesar que el mateix concepte d'ambivalència és present en alguns dels textos de l'autor, com a *Falses memòries de Salvador Orlan* i *L'hereva de dona Obdúlia*. Cal dir que en el primer text, l'autor es més explícit quant al sentit amb què usa el terme, i fins fa referència al creador del terme, el psiquiatre suís Eugène Bleuler, i a Freud, qui adoptà el terme de Bleuler i el desenvolupà i l'usà reiteradament.

En tot cas, els crítics, no solen fer referència a aquests textos de Villalonga ni al sentit que es pot desprendre d'aquests textos quan usen el terme d'ambivalència en els seus estudis crítics. Així, l'ús del terme que en fan els crítics del terme ambivalència sembla al·ludir a qüestions diverses i la majoria de vegades el confonen o l'assimilen amb ambigüitat. A més, no hi ha generalment per part dels crítics que hi fan referència al terme una intenció d'especificació del mateix, sinó que utilitzen el terme donant per sabut o sobreentès que hi ha consens en el sentit que té el terme d'ambivalència. Però això no s'adiu en la pràctica segons podem comprovar per l'ús que en fan els crítics, situació a la qual poden contribuir els mateixos diccionaris oficials de les llengües espanyola o catalana, en què podem observar contradiccions.

Pere Rosselló Bover al seu estudi del 1999 que dedica a *Bearn o la sala de les nines* diu que l'ambigüitat i el relativisme són temes clau de la novel·la. El nucli de

l'ambigüïtat es materialitzaria en un dels seus temes principals que ja s'anuncia en la *bimembració* del títol, dos sintagmes separats per la conjunció “o”, que en principi no fa evident als lectors si cal assignar-hi una unió o una antítesi. Rosselló resol l'ambigüïtat i es decanta per la teoria que el títol al·ludeix al qüestionament de l'estirp de noblesa de la família Bearn que ens és presentada de manera idíl·lica pels ulls del narrador, el capellà de la família Joan Mayol. L'alternativa al nom familiar que trobem al títol és una dependència de la possessió familiar, “la sala de les nines”, on es troben els arxius que don Toni guarda amb recel, i que no coneixerem els lectors, ja que el narrador principal, Mayol, en morir al final de la novel·la don Toni i dona Maria Antònia, decideix cremar-la. Essent així que no podrem saber detalls de la vida de don Toni que han estat insinuats al llarg de la novel·la, com si havia estat maçó, ni tampoc l'autenticitat genealògica de noblesa dels Bearn. Per a Bover, la genealogia familiar queda posada en dubte amb la incertesa que hi ha a la novel·la, i amb ella tota l'àuria que l'envolta. És un ideal que es podria revelar fals i aquest qüestionament justifica per a Rosselló que l'ambigüïtat quedi resolta.

Rosselló Bover destaca d'entre els encerts de la novel·la el complex l'entrellat de veus narratives que combina dos punts de vista que se superposen: el del vertader narrador, el jove capellà Joan Mayol, qui, en una extensa carta que de fet dona forma a la novel·la, relata a un narratori –un alt càrrec eclesiàstic– com un “cas de consciència”, la història de la família amb qui ha conviscut, però, sobretot, la seva relació amb el personatge de don Toni, a qui anomena el seu protector, i transmet com a narrador la visió del món i les idees de don Toni que conforma essencialment la història de la novel·la i

els fets esdevinguts cap al final de la novel·la quan el capellà decideix cremar l'arxiu de la casa familiar, l'anomenada "sala de les nines".

Però el fi de la novel·la és la transmissió de les idees i el tarannà de don Toni, un personatge complex per la seva heterodòxia moral i intel·lectual, ateu i relativista, que Mayol tracta de justificar des d'un vista oposat al de don Toni, des de l'ortodòxia religiosa. Don Toni al mateix temps, es converteix també en un narrador secundari, precisament per via de les memòries que escriu, i de les quals en diverses ocasions ens són transmeses certes parts, escollides pel narrador. Bover diu que aquest és un dels millors encerts de la novel·la i que "és un element més del relat que pretén aportar el grau d'ambigüïtat o de misteri al relat" (1993 40) i , afegeix que "és un joc de miralls que serveix per ocultar-nos part dels fets [...] però també per presentar-nos simultàniament punts de vista diferents i oposats sobre uns mateixos temes." (1993 44)

Però a més, Rosselló Bover també analitza altres qüestions en què creu veure la mateixa dinàmica d'"ambigüïtat", com la gènesi de la novel·la -o com en diu ell, la història externa de la novel·la-, per la controvèrsia i confusió sobre l'any exacte en què fou escrita *Bearn o la sala de les nines*. O sobre si fou escrita primer en castellà o en català, ja que va patir diverses edicions per part de l'autor fins a la versió definitiva en català.

També analitza les fonts d'inspiració de l'autor per als personatges principals, els quals semblen relacionar-se amb figures familiars o altres persones que l'autor conegué. I diu que don Toni de Bearn és un *alter ego* del mateix autor, Vilallonga, mentre que el

narrador Joan Mayol és l'oposat, tot i que a continuació reconeix que no són tan oposats i que fins i tot resulten complementaris.

Finalment, Bover torna a parlar d'ambigüitat en exposar la seva tesi de Bover sobre la vertadera intenció de l'autor, que creu que és -en línia amb Molas- l'elaboració d'una obra autobiogràfica. Afirmar que *Bearn* “no és més que una transposició de la seva biografia i de la seva visió de la realitat al món de la literatura” (35) Arriba a dir, en parlar de la història “externa”, això és de la creació de la novel·la, que Villalonga “ha donat unes pistes sobre la seva obra, algunes de les quals potser són falses -en referència a la polèmica sobre quan exactament fou escrita la novel·la segons les paraules de l'autor. Rosselló conclou que la finalitat de tot plegat era “mantenir la dosi d'ambigüitat que per a ell era sempre necessària” (34)

Per tant, Rosselló Bover analitza diversos aspectes que defineix amb el mateix qualificatiu, com l'ambigüitat textual del relat, que fa dependre de la personalitat o el gust del mateix autor per l'ambigüitat i el misteri. Però també parla d'ambigüitat pel suposat emmascarament de dades personals o vivències de l'autor presents en la novel·la però que no hi ha un discurs directe confessional Bover parla de voluntat autobiogràfica de l'autor però aportant ambigüitat i incertesa.

Marina Gustà al text canònic *Història de la Literatura Catalana* de l'any 1984, en comentar la novel·la *Bearn*, parla d'ambivalència i d'ambigüitat, tots dos termes usats gairebé com a sinònims, o molt propers semànticament, que tractaria d'unir entenent com a ambivalència la relació semàntica entre parells de termes units per una relació

d'oposició, presents en els discurs narratiu de *Bearn* i que aportarien un aire d'ambigüitat a la novel·la.

Gustà interpreta la relació entre aquesta ambigüitat com “la confusió de papers i l’atracció mútua de contraris” que caracteritzarien una “civilització en crisi” i l’“univers contradictori” que es representa a *Bearn*, que “l’home s’esforça a simplificar en tractar de cercar la veritat”. Però en la novel·la aquest objectiu comença a evidenciar-se com inassolible, i així, el personatge de don Toni renunciant a la cerca de la veritat optarà per la solució “d’instal·lar-se en la complementarietat dels opòsits” - bé i mal, raó i fe, veritat i mentida, masculí i femení, etc.- que impregna d’ambigüitat la novel·la. En realitat es tracta de la visió relativista del món de don Toni. I afirma que el mateix narrador, Mayol, també acabarà, com don Toni –“el seu protector”- renunciant a l’opció única d’assoliment de la veritat sobre la història de don Toni i de la nissaga dels Bearn, fent-la impossible al final de la novel·la quan decideix la crema de la sala de les nines amb l’arxiu familiar (Gustà 1984 143).

Aquesta lectura temàtica de la novel·la es complementa amb l’aire d’ambigüitat que impregna tota l’obra, en no poder el narrador, Mayol, accedir a les dades que es trobarien a la “sala de les nines” on es trobarien els documents de la família dels Bearn.

Aquest plantejament de l’ambigüitat que exposa Gustà, és segons l’estudiosa anglesa Louise P. Johnson, representativa de com entenen l’ambigüitat la majoria dels crítics (*La tafanera posteritat: assaigs sobre Llorenç Villalonga*, 17). Però Johnson no comenta l’ús del terme d’ambivalència que fa Gustà, en què confusament l’associa a ambigüitat.

Josep Antoni Grimalt , un dels estudiosos mallorquins de l'obra villalonguiana, i que també establí al mateix temps vincles personals amb l'autor, a l'estudi "Tècniques narratives de Bearn o la sala de les nines" parla de l'ambigüitat textual present en el conjunt dels textos de Villalonga com un element generador de misteri que potser no cal resoldre i que dona una riquesa polisèmica que és un dels punts forts de l'escriptura villalonguiana. En la seva anàlisi assimila també el concepte d'ambivalència amb el d'ambigüitat:

Ambigüitat i ambivalència (aquest darrer concepte era grat a l'autor) són materials massa constants en el contingut de la seva obra perquè no fossin intencionats. Adesiara fa servir el malentès, fruit de la polisèmia dels mots, com a recurs per a la ironia (2003 86)

Josep A. Grimalt pensa que es pot aplicar el concepte d'"obra oberta" de què parla Umberto Eco, a les obres de Villalonga, per la seva capacitat de prestar-se a la multiplicitat d'interpretacions. Però això també fa que la seva obra hagi estat, per part de crítics i estudiosos,

objecte d'interpretacions: no sols distintes, sinó contraposades. Aquestes interpretacions van des de la que feia un corrent d'inspiració marxista, que considerava *Bearn* afí al realisme crític, com a obra que retrata la decadència d'una classe social, fins a la de Jaume Vidal Alcover, que veu en Villalonga com un escriptor d'idees, que reacciona davant un món que no li agrada amb la sàtira, amb posicions intermèdies entre una i l'altra, que es limiten a atribuir a la seva obra un valor testimonial. (2003 86)

Unes interpretacions amb les quals el crític i professor mallorquí diu no estar d'acord, sobretot les que apunten un valor testimonial, històric o referencial de la novel·la.

Grimalt en canvi, centre el seu estudi de *Bearn...* en l'anàlisi de les tècniques narratives, en l'engranatge de veus narradores que l'autor organitza, seguint el narratòleg Gerard Genette.

Grimalt afirma que la confusió per manca d'algunes dades informatives aporta, al seu parer, cert misteri que jugaria a favor de la tensió dramàtica en la línia del que comenta Borges al pròleg del seu llibre *Elogio de la sombra*. Així, l'escriptor argentí, en parlar de la seva pròpia poètica diu que ha après certs trucs i un d'ells és la necessitat de "simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no lo es; narrar los hechos (esto lo aprendí de Kipling) como si no los entendiera del todo" (citat per Grimalt 2003 94 n19). La visió de Grimalt sobre l'obra de Villalonga contribueix a deslligar-la de lectures referencialistes.

Josep Maria Llompart no parla d'ambigüitat i en canvi és el crític que més ha utilitzat el mot d'ambivalència ben aviat. I l'aplica a qüestions diverses sobre l'escriptura villalonguiana. Així, utilitza el terme per explicar l'ús de la llengua catalana en les obres de Villalonga, com a *Mort de Dama*:

Jo crec que en l'actitud de Villalonga respecte de la llengua hi ha unes altres motivacions essencials, que cal cercar en les famoses «ambivalències»; en l'atracció i la irritació que unes mateixes coses li produeixen (Llompart 1973 228)

En parlar de *Mort de Dama* i la societat que hi apareix retratada, o figurada, Llompart també atribueix a l'autor un sentiment d'atracció i rebuig alhora per la mateixa societat que representa en l'obra :

El novel·lista vol i dol. [...] se sent irritat i al mateix temps atret per unes estructures socials, unes convencions i unes formes de vida que detesta, però a les quals pertany i envers les quals experimenta tot sovint un respecte quasi supersticiós (1973 229)

Ens sembla interessant l'aportació de Llompart, que veu l'ambivalència personal que sentiria l'autor pel tarannà i la idiosincràsia de la provinciana i conservadora societat illenca a la qual pertany. Una societat que apareix de manera recurrent, -i convenientment literaturitzada, cal recalcar-ho-, en les seves obres. Cal dir que aquesta ambivalència vers el lloc de naixement és un tret força més habitual del que no sembla. També constatable en les obres de molts altres escriptors.

Així, quan el narrador de *Mort de Dama* parla del personatge de dona Obdúlia com “analfabeta i populatxera”, una caracterització certament d'alta comicitat, molts crítics que en fan una interpretació referencialista creuen que és un retrat exagerat i fins frívol. Llompart adverteix el to crític i fins sarcàstic en *Mort de Dama*, però també hi veu un homenatge a la mateixa societat i els personatges així caracteritzats. En aquesta dualitat, en aquests dos sentiments contràries Llompart hi veu ambivalència, un tret personal de l'autor que veu reflectit en la seva obra.

Llompart també parla de l'ambivalència de l'autor en la introducció de l'obra de teatre *Aquil·les o l'impossible* (1996, 1964) en què afirma :

Voler i doldre és una actitud que, irremeiable com el fat, informa l'obra -i qui sap si la vida- de l'il·lustre Llorenç Villalonga. “Ambivalència” anomena ell aquest neguit, i prova d'alliberar-se'n per mitjà de la literatura. D'aquí prové que l'elegia escèptica de don Toni

de Bearn [...] i el mossegador “Dhey” es disputin, en civilitzada baralla, les pàgines del novel·lista. A Llorenç Villalonga li irrita Obdúlia Montcada -tan senyora, tan ordinària, tan ruca- però es commou evocant-ne la biografia. No cal dubtar que l’agressiva adolescència de Flo La Vigne el treu de polleguera [...]; no obstant, una delicada tendresa [...] embolcalla a guisa d’ombra protectora -fracassadament protectora- la silueta de l’àngel rebel. ¿I què en direm d’Aina Cohen, la grotesca, gloriosa i famosíssima poetessa? (Llompart 1990 7-8)

La proposta de Louise P. Johnson (2002) , abans esmentada, diu marcar-se com a objectiu “examinar la funció de l’ambigüitat i l’ambivalència en la ficció novel·lística”(9) de Llorenç Villalonga, més enllà de les lectures biogràfiques i «mítiques» que s’han fet de les seves obres, i vol que la seva aproximació serveixi “d’estímul per a noves lectures s’agreguessin” als estudis ja existents, que considera massa fonamentades en anàlisis genètiques i biogràfiques i de crítica de fonts.

Però no aprofundeix en el concepte ambivalència i diu acollir-se, en nota al peu, a la primera definició que en fa el *Diccionari de la llengua* d’Enciclopèdia Catalana: “Presència simultània de sentiments oposats envers una mateixa persona o una mateixa cosa” (2002 21 n16). Una definició no gaire aclaridora. Així, en el seu estudi interpreta i equipara sentiment d’ambivalència a confusió de sentiments en parlar de la relació dels personatges de Joan Mayol i don Toni a *Bearn o la sala de les nines*: “És probable, encara que no s’afirma, que Joan sigui fill il·legítim de don Toni. No sorprèn, doncs, que els sentiments confosos (ambivalència) de Joan envers do Toni”.(21-22)

Johnson, en el seu estudi, que parteix dels fonaments teòrics de la branca britànica de la teoria de la recepció anomenada *Reader-response* (Dixon), es centra en l'estudi de l'ambigüitat en tots els seus vessants, textual, psicològic i sexual, i pretén entre altres qüestions “examinar la manera com un escriptor ostensiblement heterosexual presenta l'homosexualitat, sobre tot quan aquesta presentació està subjecta a profundes ambigüitats i ambivalències”(10). L'ambivalència sembla ser un dels aspectes que vol esclarir Johnson, i expressa l'objectiu de diferenciar-la d'ambigüitat, però no deixa clara la diferenciació entre ambdós termes, i en tot cas els relaciona fonamentalment, tan un terme com l'altre, a orientacions sexuals.

Al mateix temps, a l'inici del seu estudi afirma que l'ambivalència és un component de la personalitat de l'autor, junt a altres qualificatius que han estat utilitzats amb anterioritat pels crítics. Així, afirma:

Villalonga és ambigu, ambivalent, esmunyedís, i sobretot conscient del joc que emprèn amb el lector, perquè de joc es tracta, i també de compromís. S'ha esmentat en nombroses ocasions la presència i l'impacte de l'ambigüitat, però no han estat sotmesos a cap anàlisi detinguda[...] . Els textos de Villalonga es presten a un examen d'imatges, enterboliments i inconseqüències que fan ressaltar l'ambigüitat i l'ambivalència”(13).

Louise P. Johnson com hem vist, esmenta i assumeix -fent-se ressò dels comentaris de a resta d'estudiosos- com a trets característics de l'escriptor l'ambigüitat i l'ambivalència i hi afegeix un tercer adjectiu, esmunyedís, adjectiu ja utilitzat per altres crítics, entre les quals destaquen els canònics (Gustà 1980 ; Simbor Roig 1999 i 2021).

Però Johnson no diferencia els termes amb claredat o els dona per sobreentesos. Semblaria que són qüestions diferents i alhora sembla que es confonen.

Aquest adjectiu, esmunyedís, integrat per Marina Gustà en la crítica canònica dels textos villalonguians no fa sinó en un dels qualificatius de què ha estat objecte tant la persona de l'autor com la seva obra ben bé des dels inicis dels estudis de la tradició crítica sobre Llorenç Villalonga, l'ambigüitat. Villalonga seria ambigu i esmunyedís perquè segons el criteri dels crítics les seves novel·les semblen apuntar a un retrat històric i de caràcter autobiogràfic però hi barreja elements ficcionals, i per tant no diu tota la veritat.

Així, el qualificatiu d'escriptor ambigu, i de les seves obres com contenidores d'un alt grau d'ambigüitat, sembla ser aplicat pels crítics a diversos aspectes. D'una banda a la manca d'informacions o de dades que fa que els seus relats siguin oberts a múltiples interpretacions. I al mateix temps, utilitzen el mateix qualificatiu per parlar de la voluntat o intenció de l'autor de fer textos de gènere autobiogràfic però amagant certes dades factuais.

Aquestes anàlisis que insisteixen en el terme ambigüitat barrejant-lo amb ambivalència, i afegint-hi l'adjectiu d'esmunyedís, com si pertanyessin a un mateix camp semàntic, creiem que és un dels principals termes que generen confusions entorn de l'escriptor mallorquí i la lectura de les seves obres.

Un dels estudiosos de la seva obra de les últimes dècades, que ha dedicat bona part de la seva tasca investigadora i acadèmica a l'estudi de diferents aspectes de l'escriptura villalonguiana, és el professor de la Universitat de València Vicent Simbor Roig, que ha estat designat encarregat d'abordar el capítol dedicat a l'autor mallorquí en

la darrera canònica *Història de la Literatura Catalana*. Simbor qualificava a un estudi de 1999, Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable, l'estat d'ànim dels crítics davant l'obra de l'autor mallorquí de perplexitat i de "ràbia". I això ho explica pel fet que li sembla que es tracta d'un autor:

tan variable en el temps, en moltes de les seues propostes ideològiques, estètiques o literàries, [...] que els pacients estudiosos villalonguians no poden reprimir un crit de perplexitat i de ràbia -erudita, s'entén-, davant les modificacions, els vaivens i les flagrants contradiccions". (Simbor 1999 17)

I poc més endavant en el mateix estudi, insistint en la mateixa idea i sentència, com si fos un tret exclusiu de Villalonga i no quelcom a tenir en compte amb tot autor, que "l'estudiós que es crega a cegues les declaracions de Villalonga corre el perill de veure com aquest se li esmuny entre els dits com una *anguila*" per les "variacions de criteri, les ambigüitats i contradiccions" (19) que creu trobar Simbor Roig en articles i assajos de l'autor sobre literatura, específicament sobre l'anàlisi que en fa del gènere novel·lesc i les valoracions de grans obres de la història literària. El professor valencià posa com a exemple d'una d'aquestes suposades sorprenents contradiccions, la valoració de Villalonga de *Don Quixote*, obra de la qual Villalonga parla en la sèrie d'articles escrits l'any 1930 i agrupats sota el títol de "Breve ideario esotérico: La Madeleine Trempée"⁷, i també en una altra sèrie d'articles posteriors agrupats sota el títol "Las tardes

⁷ Aquests articles foren publicats inicialment l'any 1930 al diari El Día i posteriorment publicats agrupats en català -"Breu ideari esotèric"- l'any 1973 a la revista *Lluc*, 632.

silenciosas”⁸ i publicats l’any 1975 a la revista Destino. I compara les idees expressades en els seus articles sobre la novel·la de Cervantes amb una breu declaració de l’autor mallorquí en una carta dirigida a Salvador Espriu. En els seus assajos sobre la novel·la Villalonga sembla no declarar un excessiva admiració per l’obra de Cervantes, en comparació a l’entusiasme generalitzat que desperta l’autor castellà en molts estudiosos. Però en realitat Villalonga no deixa de posar en valor l’obra de Cervantes. Així, podem llegir a “Las tardes silenciosas”:

la novela de Cervantes, como buena sátira, presenta en primer término el aspecto destructivo del asunto: acabar con las primitivas narraciones de magia y aventuras. Los cervantistas [...] quisieron ver mucho más y fantasearon a su antojo [...] Con ello no quiero desvalorizar al Manco de Lepanto [...] Que Don Quijote es una obra más bien demoledora, resulta evidente, pero destruir lo caduco es a menudo importante (Porcel 85-86)

Llegint l’article, però, observem que els arguments d’anàlisi de Villalonga , que poden sorprendre en part pel fet de no mostrar una total i absoluta admiració per la considerada com primera novel·la moderna de la història de la literatura , apunten a dos elements de l’obra, com la configuració de la psicologia del personatges i de la trama, que Villalonga considera més evolucionada, o moderna, en una obra posterior a la de Cervantes com és *La princesa de Clèves* de Madame La Fayette. D’aquesta manera, l’autor es destaca com a assagista literari en reivindicar una obra no tan popular però

⁸Baltasar Porcel recull aquests i altres escrits de Villalonga i del mateix Porcel a *Els meus inèdits de L. V.* (1987)

important en el desenvolupament històric del gènere novel·lesc, ja que inaugura històricament la novel·la d'anàlisi.

Al mateix temps, Villalonga expressa la seva predilecció per les novel·les de trames més psicològiques, en què l'argument i la seva acció no són l'element nuclear de l'obra, i en les quals sovint sembla que no passa res, a diferència de la trama de *Don Quijote*, que es basa en un seguit d'esdeveniments i peripècies.

No obstant això, Villalonga no s'està de reconèixer en més d'una ocasió al llarg dels articles que escriví sobre el gènere novel·lesc les bondats del *Quijote*, valorant l'obra de Cervantes com a necessària en la història de la literatura per la crítica que fa de les novel·les de cavalleries que havien arribat a l'època de Cervantes a un punt de sobrecodificació excessiva. D'altra banda, si ens fixem en el capítol XV de *Mort de Dama* hi trobem una referència al *Quixot*, i també a la Bíblia i a Shakespeare al mateix temps, en què el narrador parla del tarannà dels dirigents de les dues entitats culturals de Ciutat -transsumpte de Palma- que apareixen en *Mort de Dama*:

Les dues entitats donaven conferències retòriques, que ningú no escoltava [...]. Aquells senyors vivien de llançar-se a la cara adjectius desplaçats i noms insuportables - Shakespeare, el Dant, la Bíblia- solament la pronúncia dels quals ja és una doble ofensa al tacte i al bon gust. Parlaven molt de Grècia i de Roma, però alguns d'ells tenien ventre i els seus esperits eren de plom. Com que no sabien res per experiència directa, suposaven que un nom prestigiós fa quatre segles ha de seguir ocupant l'atenció dels lectors mitjans d'avui. I així, en recomanar als joves que llegissin el Quixot o la Bíblia, els feien avorrir per sempre la literatura. (*Mort de Dama* 80)

En aquesta al·lusió al *Quijote* no s'hi observa cap sentit negatiu, al contrari, en parla com d'una de les grans obres de la història literària, que s'han convertit en icones, i irònicament hi ha una crítica als intel·lectuals de les entitats culturals de l'obra, l'actitud de les quals és exemple d'aquells qui es refereixen a les grans obres de la literatura pel seu caràcter il·lustre o d'autoritat sense realment conèixer-les.

En la carta dirigida a Espriu de l'any 1974 Villalonga li fa a aquest un breu comentari sobre les lectures –relectures- que en aquell moment feia , quan l'escriptor a penes sortia de casa a causa de la malaltia que va patir els últims anys de la seva vida. El comentari de Villalonga diu : “Por si le divierte mis novel·les son el Quijote (muy por encima y a mucha distancia de todas las demás)”⁹, i continua exposant la llista de les seves obres predilectes en aquell moment. Pot sorprendre relativament que l'autor posi el Quixot com a obra predilecta de lectura en aquell moment, segons sembla, per damunt de la resta de grans obres de la història, però no sembla una gran contradicció. I no ens sembla que l'una i l'altra referència al Quixot puguin ser comparades i valorades al mateix nivell. Com tampoc es pot deduir que Villalonga “detesti” el Quixot en cap de les al·lusions que va fer.

Un altre exemple que Simbor posa de les suposades contradiccions de Villalonga, fa referència a uns articles publicats l'any 1923 al diari *El Dia* , en els quals va mantenir un debat amb Ernesto Maria Dethorey. En aquests articles Villalonga -o Dhey, com signava aleshores- defensava la idea de mantenir un cert equilibri en l'aspiració humana a la racionalització , una certa moderació en l'extrapolació a totes les àrees de l'activitat

⁹ El fragment d'aquesta carta és esmentat per Jaume Pomar a la seva biografia sobre l'autor mallorquí *La raó i el meu dret* (401), citat per Simbor (1990 17).

humana del model de la ciència mèdica i les ciències positives i empiristes. Així, Villalonga parla de cercar un contrapunt a l'ideal de racionalitat i parla d'un necessari component "inefable" -d'allò que no es pot explicar amb paraules, i que podríem traduir per subjectiu- en certes activitats humanes, com per exemple en l'art. En el darrer article sobre aquesta qüestió, que titula "Razonable e inefable", Villalonga conclou dient:

¿Hemos defendido en "Lo inefable" lo contrario de lo que propugnábamos en "Lo razonable"? Ignoramos si pudiera parecerlo. En realidad, nosotros sabemos que no hemos defendido nada. Mejor que juzgar hemos tratado de comprender y de explicar [...] Tanto como una María Antonieta nos interesa un Robespierre. Cada figura posee una misión propia y complementaria de su opuesta¹⁰.

Podem apreciar en l'argumentació de Villalonga en aquest article la idea d'una necessària combinació, en l'ésser humà, de racionalitat i de certa dosi d'irracionalitat, una idea que Villalonga expressarà de manera recurrent en les seves obres al llarg de la seva trajectòria. Però la retòrica amb què s'expressa l'autor, podia resultar provocadora, com ho era també la idea defensada per Villalonga, complexa i avançada al seu temps. Caldria tenir en compte també el context, tant pel que fa al mitjà de difusió -un diari de divulgació general-, com a l'època.

¹⁰ En total el debat entre Dethorey i Villalonga consta de quatre articles, comptant un article de Dethorey, "Razonar no razonando", en resposta a l'article inicial de Villalonga titulat "Lo razonable". Els altres articles de Villalonga són "Lo inefable" i l'article final, de síntesi, que fa Villalonga i que titula "Razonable e inefable". Tots els articles van ser publicats al diari *El Día* entre maig i juliol de 1923. Simbor esmenta aquests articles i els posa com exemple de les contradiccions i canvis de postura que creu que són el tret característic de l'autor i del conjunt de la seva obra. (Simbor Roig, *A la recerca de la novel·la inefable*, 1999: 18).

En les seves obres de ficció, trobem idees equivalents a les expressades en els articles sobre la relació de no oposició radical entre allò racional i l'irracional, o entre la veritat i la mentida, i la ficció i la realitat, en la veu de personatges o del narrador extern al relat, formulades irònicament per mitjà de paradoxes

Simbor Roig, en la redacció de l'apartat dedicat a Llorenç Villalonga a la nova, i darrerament apareguda, *Història de la Literatura Catalana* reitera els mateixos eixos per a la definició de l'autor i de la seva l'escriptura. I utilitza uns termes semblants al del seu estudi de 1999 per qualificar-lo. Així, defineix Villalonga com a “personatge essencialment proteic, esmunyedís i canviant” (Simbor 601). Aquests qualificatius apareixen en la presentació inicial de l'autor del capítol dedicat a ell, junt amb un seguit de dades biogràfiques escollides, el bagatge intel·lectual de l'escriptor i la seva relació amb la literatura francesa, també destaca la militància temporal de l'escriptor a Falange. Ara, el 2021, no parla de desconcert, ni de ràbia erudita, però el retrat de l'autor i la definició de la seva escriptura són bàsicament els mateixos del seu l'estudi de 1999, tot i que decideix titular aquest apartat inicial “Llorenç Villalonga: la singularitat”, de manera que sembla matisar o donar un altre to al qualificatiu amb què presenta l'autor en el capítol introductori del seu estudi de 1999, titulat “Llorenç Villalonga, esmunyedís”. Però novament, el 2021, destaca per sobre de tot, les sorprenents, al seu parer, contradiccions i la variabilitat de criteri en aspectes tan diversos com la política o les valoracions literàries en assajos crítics, i per tant li sembla aquest tret un element de la seva personalitat i un fet generalitzat de l'autor mallorquí. Un tret que sembla ser per al professor valencià el més destacable de la seva escriptura i amb el qual comença les seves

anàlisi, tant del capítol dedicat a ell a la nova *Història de la Literatura Catalana* com de l'estudi de 1999.

Al respecte del que diem, és significatiu que al pròleg del citat estudi de 1999 parli del desconcert que diu que sentí Simbor en conèixer, amb posterioritat a la lectura de les primeres lectures que va fer de l'autor –*Mort de Dama i Bearn...*–, en la trajectòria personal de l'autor, la militància política durant uns anys al partit feixista Falange. També, li sorprèn l'atipicitat de Villalonga en adonar-se que escrivís en català la seva primera obra, així com tota la seva obra de ficció de maduresa centrada en la novel·lística, però estigués alhora mancat de “compromís nacionalista ” (1999 11)

Simbor sap que es tracta de qüestions que foren passatgeres en la vida de Villalonga. I no en treu cap conclusió directa o clarament relacionable d'aquest fet amb la literatura de l'autor. Però pren nota com un dels canvis d'opinió i de les contradiccions que creu que són característiques de l'autor.

És aquest un element que considerem simptomàtic a l'hora de valorar les interpretacions crítiques de l'obra de Llorenç Villalonga que han fet els seus estudiosos, ja que posen l'accent i el centre del seu interès en la vida de l'autor, en la biografia i la ideologia, com a element d'anàlisi de les seves obres. Ens sembla que hi ha altres vies d'anàlisi i lectura de l'escriptura villalonguiana a partir de l'anàlisi textual que no han estat explorades.

Val a dir que no tots els crítics que s'han ocupat de la seva obra expressen amb tanta vehemència com en el cas de Simbor Roig, aquest suposat desconcert, o sorpresa, però sí parlen de contradiccions o canvis sorprenents d'opinió de Villalonga. Però amb massa freqüència els crítics de Villalonga reproduïen qualificatius ja utilitzats per altres

sense aprofundir o definir amb precisió aquests qualificatius i no abordant aquests conceptes o qualificatius des d'una anàlisi textual o del discurs, i així contribueixen a generar un discurs crític que funciona com una doxa.

Així, Simbor Roig, en l'estudi citat de 1999, insisteix en la seva visió sobre l'autor com a canviant i contradictori. I ho fa citant afirmacions semblants d'altres estudiosos que utilitzen qualificatius semblants, encara que no tots els qualificatius són reiterats, ni s'especifica a què es refereix amb exactitud. Per exemple, Simbor cita Manuela Alcover, qui en la introducció del seu estudi sobre l'autor, *Llorenç Villalonga i les belles arts*, afirma que Villalonga és “contradictori, ambivalent i ambigu” (17). Simbor també cita M. Carme Bosch, qui en el pròleg a l'estudi de Manuela Alcover afirma que Villalonga “ens embulla a tots”(Alcover 18)

Podem observar així com Simbor Roig tracta de justificar la seva anàlisi literària citant a altres crítics que han fet servir uns qualificatius semblants, però massa amplis i vagues, i sovint sense especificar amb quins sentits són usats. Per exemple, Simbor Roig hem comprovat com cita Manuela Alcover que defineix Villalonga com contradictori i alhora ambigu. Simbor per la seva banda, en el citat estudi de 1999, insisteix en el significants de contradictori, hi afegeix variable, però també hi associa el qualificatiu d'ambigu en al·ludir a les per a ell sorprenents “variacions de criteri, d'ambigüitats i contradiccions” (1999: 19) de l'autor mallorquí en les seves observacions i opinions expressades en articles i assaigs sobre literatura. Sembla que Simbor es faci ressò del qualificatiu d'ambigu a partir de citar Manuela Alcover, i l'usa com a tret característic de la persona, de l'escriptor. Tot i que no diu res d'un qualificatiu que l'estudiosa mallorquina, Manuela Alcover, fa servir -i que ja hem vist que altres estudiosos han

utilitzat- junt a les contradiccions i ambigüitats suposades de l'autor. Es tracta del concepte d' ambivalència, però Alcover no especifica què entén pel concepte i sembla associar-lo a ambigüitat.

Aquesta enumeració recurrent que fan els crítics d'un seguit de qualificatius propers pel seu sentit, a priori, junt amb la incorporació d'alguns de nous, semblant, que sembla una petita innovació o aprofundiment en la definició de l'autor, en realitat suggereix que tots aquests qualificatius estarien relacionats entre si. En cada cas, un crític incideix més en uns o en altres qualificatius però els usen com a sinònims sovint. I cal advertir que no ho són, i resulten així finalment confusos. Caldria aclarir què s'entén per cada un d'aquests qualificatius i com afecta a la composició del text de ficció.

3. Llorenç Villalonga, psiquiatre i escriptor

Més enllà dels qualificatius recurrents que solen aplicar els crítics en parlar de Villalonga i de les seves obres, com a persona d'idees conservadores i abocat a la nostàlgia en la seva literatura com a refugi, o de l'ambigüitat com un tret generalitzat de la seva personalitat com la causa d'una escriptura marcada pels jocs d'ocultació i les pistes falses sobre si mateix en una literatura marcada entenen per una voluntat memorialística, es pot advertir un altre Villalonga.

Destaca la seva formació en part autodidacta en part, i ja des de petit s'havia iniciat com a gran lector en les grans obres de la literatura universal, destacant especialment la seva atracció per la literatura francesa. Aquest fet podria estar relacionat amb l'interès de la mare, menorquina de naixement -illa en què la influència de la cultura francesa és major per raons històriques-, perquè aprenguessin francès els seus fills. També la biblioteca que el seu germà gran, Guillem, va anar confeccionat comptava majorment amb obres d'autors francesos i contribuï a la formació autodidacta dels tres germans, incloent Miguel, que també serà escriptor. Fossin o no aquests fets realment determinant, o simplement pel prestigi de què gaudia la cultura francesa a l'època, l'atracció per la literatura francesa es va convertir en un tret destacable i definidor de la seva escriptura que l'acompanyarà durant tota la seva trajectòria.

Així ho podem comprovar en els jocs intertextuals més intensos i particulars que la seva escriptura construeix amb escriptors francesos, que constitueixen uns diàlegs continus amb Proust, Voltaire i George Sand.

Però els jocs intertextuals destaquen sempre en els seves obres, de vegades com a simples al·lusions i cites puntuals, però sempre tractats amb ironia com a formant part del discurs irònic de les seves obres. Una ironia que també es percep en el tractament formal que en fa de la cites i al·lusions, una manera de procedir que mereix el comentari de Josep Antoni Grimalt en la Justificació introductòria del volum 3 de les *Obres Completes* de l'autor, en què diu, que aquestes “no solen ser gaire explícites, sovint son imprecises i vagues, i qualque vegada inexactes” (5). Un exemple paradigmàtic d'aquesta manera de citar la trobem a *Falses memòries*:

«Però tenir compassió per tot el que et fan -a tu o als teus- seria massa crueltat per tu mateix, pobre amic». Em sembla que és Nietzsche qui ho ha dit, i si no és ell, ho podríem atribuir a Schopenhauer. Ho he llegit en alguna part. (34)

En realitat aquest tractament de l'acte de citar es pot considerar com un exercici autoreflexiu de renovació del llenguatge literari, en produir un efecte d'estranyament i, així, un desvetllament dels elements de la construcció del text per l'alteració de la convenció formal – com en el cas de la seva manera de citar-, i així suposa una presa de consciència del grau de convencionalitat -o d'artifici- de l'art de què parlava Shklovski al seu escrit “L'art com artífici” (Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*). Aquest tipus d'exercicis, fan que el lector prengui consciència i percebi de manera renovada el sentit que la convenció sovint oculta, en ser només reconeguda, perquè el lector ja hi està habituat. En el cas de la cita, usada històricament com a cita d'autoritat o exemple, Villalonga opera un treball d'alteració de la convenció, com en l'exemple citat

de *Falses memòries*, en què el narrador altera la precisió sobre l'autor del fragment citat. És aquest un aspecte que el destaca com a autor modern, que renova el llenguatge literari.

El narrador villalonguà, amb intrusions en el marc de la ficció, també desvetlla altres elements de la construcció del text. Així, encara que hi hagi un narrador aparentment omniscient, d'aparença convencional, sovint es converteix en un narrador autoconscient, conscient del paper del narrador de ficcions en la literatura contemporània, i sobretot en el segle XX, ja que el lector ara desconfia -o "sospita"- del personatge de novel·la si no hi veu darrere d'alguna manera la mà de l'autor (Sarraute, *L'ère du soupçon*)¹¹, com succeïa amb el narrador omniscient tradicional. En el cas de Villalonga mitjançant intrusions d'autor recurrents que van més enllà d'intrusions d'autor convencionals i trenquen el marc de la ficció i suspenen temporalment l'efecte de realitat. Aquest fet qüestionaria o invalidaria les lectures crítiques de la seva obra, especialment les fetes des d'instàncies canòniques, que limiten la modernitat de la seva escriptura pel manteniment d'un narrador en tercera persona, o pel quasi inexistent ús de tècniques narratives innovadores com el monòleg interior.

La seva inclinació per l'escriptura també començà aviat. Va començar publicant articles amb regularitat a la premsa diària cap als anys 20, una activitat que mantindrà tota la vida. En l'escriptura d'aquests articles d'opinió de joventut mostrava ja el seu ampli bagatge intel·lectual i literari, escrivint sobre història, art o filosofia, un dels trets que caracteritza el discurs narratiu de les seves obres de ficció. En aquests articles de joventut escrivia sobre petites polèmiques socials del moment, intervenint així en els debats

¹¹ Nathalie Sarraute amb els seus assaigs sobre la novel·la escrits durant els anys 50 i 60 i recollits a *L'Ère du soupçon* (1983) constitueix la primera manifestació teòrica de l'escola del *Nouveau Roman*.

públics, de manera que ja s'implicava en polèmiques, un altre dels trets que caracteritzen la seva escriptura i el signifiquen com a autor ironista.

És important destacar aquest aspecte de la seva escriptura, ja que el seu discurs irònic es caracteritza per l'habilitat per no deixar entreveure les idees del subjecte enunciadador, i és impossible saber realment què pensa sobre els temes que exposa i que sovint són generadores de controvèrsia i debats irresolubles, com la relació entre realitat i la ficció, el bé i el mal, etc. Així, no és d'estranyar que intentar conèixer les autèntiques idees d'un escriptor com Villalonga, i per tant anar a la cerca de la seva ideologia i el seu pensament -polític, religiós, moral- com s'ha fet i es fa recurrentment, generi fonamentalment frustració per la impossibilitat d'aquesta empresa investigadora.

Villalonga també es va fer càrrec i va dirigir la revista *Brisas* entre 1934 i 1936, la publicació de la qual quedà interrompuda per la Guerra Civil. En aquesta revista va publicar per capítols les seves primeres novel·les i obres de teatre -*Mort de Dama*, *Sílvia Ocampo*, *Miss Dillon*- o *Miss Giacomini* del seu germà Miquel, i també publicava les seves crítiques literàries. Però també hi havia articles d'altres escriptors i intel·lectuals com Aldous Huxley, i complementat amb petits articles sobre qüestions morals, consells o didàctiques sobre la vida quotidiana des de la psicoanàlisi, per exemple, o sobre arquitectura o interiorisme. La pretensió era fer una revista d'aire modern, que combinés un to lleuger i intel·lectual alhora, i que servís per a la publicació dels seus escrits i crítiques literàries.

La seva dedicació a la crítica i l'assaig literaris va més enllà de la revista *Brisas*, i és dels inicis un fet recurrent de la seva trajectòria. Alguns dels seus assaigs sobre el

gènere novel·lístic no són gens menyspreables. Destaquen dues sèries d'articles, “Breve ideario esotérico. La madeleine trempée”¹², i la sèrie d'articles dedicats a la novel·la, “Las tardes silenciosas”¹³. Aquest vessant com a assagista sobre literatura és important en la seva trajectòria, i també trobarem reflexions sobre literatura en les seves obres de ficció. Sovint algunes d'aquestes reflexions o idees puntualment apareixen en novel·les o relats, inserint-se en el mateix discurs, com formant part d'un continuïum.

Villalonga podria ser considerat com a escriptor polígraf, ja que va practicar gairebé tots els grans gèneres i modes literaris, inclosos la crítica i l'assaig literaris, com hem assenyalat. També utilitzà elements de subgèneres com el sainet als seus *Disbarats*, o elements costumistes que observem a *Mort de Dama*, per exemple. Fins i tot va arribar a experimentar amb la poesia - *Proses rimades*¹⁴- i amb el gènere epistolar de ficció - *Epistolario íntimo de Madame Erard*¹⁵. S'adverteix, en tots els casos, un tractament poc ortodox dels diversos gèneres que practicà.

Destaquen de la seva producció, en quantitat i qualitat, a banda de la novel·lística, gènere al qual més es dedicà i pel qual és essencialment reconegut, els relats, i també les obres de teatre. Molts d'aquests textos, peces teatrals i relats, estan vinculats temàticament o fins amb recurrència de personatges a algunes de les obres novel·lístiques.

¹² Publicats al diari *El Día* entre juliol i agost de 1930 en castellà. I posteriorment publicats en català a la revista *Lluc*, núm. 3, 1973.

¹³ Es tracta d'una sèrie de 10 articles publicats inicialment a la revista *Destino* entre juny i setembre de 1975, i que Baltasar Porcel publicà agrupats a *Els meus inèdits de Llorenç Villalonga* (1987).

¹⁴ Tampoc no van ser publicades per l'autor, i ha estat Carme Bosch qui les ha recollit i publicat pòstumament (Llorenç Villalonga, *Proses rimades*. Eliseu Climent, 1995).

¹⁵ Tot i que aquesta novel·la epistolar no va ser publicada en vida de l'autor, sí ha estat publicada pòstumament en llibre les seves proses rimades i un epistolari per M. Carme Bosch (1997). L'*Epistolari íntim de Madame Erard* va ser un projecte ideat junt amb la destinatària i també escriptora Maria Alfaro, les cartes de la qual no han estat trobades, i ha estat publicat per Bosch només amb les cartes escrites per Villalonga.

De la producció teatral trobem els seus característics i personals *Desbarats*, que Vidal Alcover que els va publicar recopilats decidí anomenar així, amb el consentiment de l'autor¹⁶. Es tracta d'una de petites peces teatrals en un acte que versaven sobre qüestions quotidianes, pensades per ser representades en la intimitat, amb un tractament i una utilització irònica del subgèneres del sainet i el costumista. També compta en la seva producció dramàtica, poc coneguda pel públic, amb altres peces més convencionals en forma que els *Desbarats*. Són obres en cinc actes. Algunes d'aquestes es relacionen amb les seves novel·les temàtica i argumentalment, com és el cas de la peça *Faust* i la novel·la *Bearn o la sala de les nines*, o *Silvia Ocampo* i *Un estiu a Mallorca*. Però trobem almenys una amb menys connexions estructurals amb les seves novel·les, com és el cas de *d'Aquil·les o l'impossible*.

Mai donava una obra per enllestida, com podem comprovar per les moltes edicions -i versions, amb diferències notables- que han tingut la major part de les seves obres, que suposen un cas notable de reescriptura. No obstant això, hi ha veus crítiques amb aquesta actitud, com Josep Antoni Grimalt, el filòleg i estudiós villalonguà, que a la “Justificació” primer de les seves *Obres Completes* de l'any 1984, titlla l'autor de poc responsable i d’“irrespectuós amb l'obra pròpia”(8), per haver deixat que en certs moments circulessin publicades diverses edicions –amb variants significatives- de la mateixa obra.

¹⁶ En el pròleg de la 1ª edició, a cura de Vidal Alcover, dels *Desbarats*, aquest explica com va prendre la decisió del nom de desbarats per a les petites peces teatrals i l'escriptor l'acceptà. (Llorenç Villalonga, *Desbarats*. Daedalus, 1965).

Aquest fet, en què nosaltres veiem un procés de reelaboració i de reescriptura continu de les pròpies obres, que és una constant en la seva producció escrita, ha servit a molts crítics fent lectures genetistes per parlar d'una mateixa obra amb diferents edicions, tot i haver canviat el nom i haver-hi afegit capítols a més d'altres variants. Però caldria parlar més aviat de versions. I cal afegir que aquest és un tret característic dels grans autors europeus de la primera meitat del segle XX almenys, com Proust, Joyce o Woolf, darrerament anomenats en l'àmbit anglosaxó *modernists*.

Els seus relats, no massa coneguts pel gran públic, continuen sent considerats menors dintre de la seva producció. Però sí han estat objecte d'una major atenció crítica, sobretot per part d'altres crítics no relacionats amb el cànon, com Joan Oleza (1996) o José Carlos Llop (2007), qui els han valorat i comparat en qualitat a les millors de les seves obres novel·listiques. Un exemple el tenim en els anomenats "pastitxos" proustians, *Charlus a Bearn* i *Marcel Proust intenta vendre un De Dion Buton*, que en la traducció al castellà compten amb un pròleg del mateix autor on aquest confessa la seva admiració per Proust i diu esperar que no es confongui amb una caricatura la imitació i recreació de to còmica que fa del món proustià (*Dos pastiches proustianos*, 2007). Aquests dos relats serveixen com a exemple que posa de manifest un element fonamental de la seva escriptura, el fet de ser un gran lector de Marcel Proust, que és una figura d'identificació per a ell.

No obstant la relació que l'uneix a la tradició literària i cultural francesa, que té el màxim exponent els incessants diàlegs amb els autors ja esmentats, també podem trobar, encara que en menor mesura, referents de la literatura i el pensament filosòfic de la tradició cultural espanyola, amb els quals estableix diàlegs i jocs intertextuals, com per

exemple amb la filosofia i les anàlisis literàries d'Ortega i Gasset. Com també hi trobem els diàlegs que estableix amb autors de la tradició literària en català , tant del Principat com de les Illes. Així, resulta destacable el joc intertextual amb els personatges de Mercè Rodoreda. O la relació personal i literària amb el seu amic Salvador Espriu, relació que neix arran de la peça teatral *Fedra* que escrigué Villalonga en castellà, i que Espriu traduí al català i va ser publicada en el volum de la primera edició de les seves *Obres Completes* publicat l'any 1966 .

D'autors mallorquins que criden l'atenció de Villalonga, destaquen sobretot Miquel dels Sants Oliver o Llorenç Riber, dels quals podem veure cites i poesies senceres transcrites en diverses de les seves obres, com a *Flo La Vigne* o a *Un estiu a Mallorca*. De Llorenç Riber, pren una imatge poètica recurrent, que Villalonga fa seva, i que expressa per a Villalonga, en una formulació diferent -“el llumeneret blau de la tradició”- la idea proustiana dels paradisos perduts¹⁷.

Però ha cridat l'atenció dels crítics per la seva heterodòxia entre els autors de l'àmbit autòcton la seva forta filiació cultural lligada a la tradició cultural francesa, i sobretot el fet d'escriure en català i no tenir un arrelament fort en la tradició literària en català ni un compromís ideològic o intel·lectual amb la llengua catalana . Una actitud que semblen no entendre els crítics que treballen per a la confecció del cànon, i que ha portat aquests crítics, sovint, a qualificar-lo de cas “singular” (Simbor, *Història de la literatura catalana*, vol. 7: 600). Una pretesa singularitat o marginalitat o aïllament del context que llegeix la seva obra a partir de dades de la vida i la ideologia suposada de

¹⁷ També en la seva obra inacabada, i publicada pòstumament, *La bruixa i l'infant orat*, reprèn de manera focalitzada aquesta imatge de Riber.

l'autor. Aquesta singularitat és aplicada a la lectura d'altres aspectes de la seva escriptura, com el discurs narratiu o l'estil, als models literaris de l'autor i al tractament dels gèneres literaris o les tècniques narratives, en què els crítics veuen un tractament no exactament modern (Molas 1966; Gustà 1980; Simbor 1999 i 2021).

Així, la singularitat o marginalitat de què parlen els crítics canònics sobretot, referida en part a la seva situació en el context de la literatura en català, al mateix temps és utilitat per distanciar Villalonga de la modernitat literària i contemporània de la seva època, reforçant la lectura de la seva escriptura com eminentment conservadora i se l'encasella com un autor fonamentalment nostàlgic, enyorat d'un passat que idealitza i pretén mitificar perquè està a disgust amb la societat moderna, la del seu temps.

Més que parlar de singularitat o marginalitat, caldria parlar de la complexitat de la seva escriptura, una complexitat producte en gran part de la presència de l'ambivalència en la seva escriptura, i que crida l'atenció pel tractament que en fa i com juga amb l'ambivalència. I aquest aspecte no el distancia de la modernitat sinó que l'apropa a la modernitat. Però per advertir aquest punt es fa necessari esclarir el concepte d'ambivalència, que en general els crítics no han llegit de manera adequada, i sobretot no l'han llegida com Villalonga en els seus escrits ens mostra que l'entenia.

3.1 L'ambivalència en l'escriptura de Llorenç Villalonga

Encara que no acostuma a parlar-ne de manera explícita ni en dona les instruccions de lectura, Villalonga parla de l'ambivalència en els seus textos. Així ho podem constatar,

per exemple, en la sèrie de tres articles publicats l'any 1930 al diari *El Dia* de Mallorca¹⁸. En aquests articles tracta de fer una divulgació del concepte d'ambivalència i fa referència l'origen del terme, a Bleuler –creador del terme- i sobretot a Freud és qui posteriorment el recull i el desplega. Villalonga fa referència i fins orienta el lector a la lectura de *Tótem y tabú*, en què Freud desplega amb amplitud la seva obra. En els articles citats, Villalonga defineix l'ambivalència com la coexistència simultània de sentiments oposats com amor i odi, o atracció i rebuig, vers una mateixa persona o cosa, i per tant és un conflicte *latent*, sense solució, en els subjectes, sense possibilitat de síntesi, però alhora aportador de complexitat per al subjecte. Es tracta d'un component de la psique del subjecte de relativament recent ús, per tant és un concepte modern, que neix del psiquiatre suís Eugen Bleuler i que és adoptat i desenvolupat per Freud. En el diccionari de psicoanàlisi de Laplanche i Pontalis hi trobem una definició de l'ambivalència afectiva, que és el sentit que finalment pren per a Freud, i que suposa que el subjecte “ama i odia en un mismo movimiento a la misma persona”. Amb aquest sentit l'ambivalència apareix de manera explícita en algunes ocasions a les seves obres de ficció de Villalonga, per exemple a *L'hereva de dona Obdúlia* (1974) dona nom a un dels capítols. En aquest text l'ambivalència és un tret de la caracterització dels personatges. També apareix el concepte d'ambivalència a *Falses memòries de Salvador Orlan* de manera significativa, en la caracterització de la dida Dorotea i esmenta l'origen del terme fent referència a Bleuler i a Freud.

¹⁸ “L'ambivalència dels sentiments”. *El Día*, 19 i 26 setembre 1930, 9 novembre 1930.

No obstant això, el fet que no s'esmenti amb freqüència de forma explícita el terme d'ambivalència, no vol dir que no hi sigui present en els seus textos de ficció com a element temàtic expressat en formes diverses, o figuradament com a característica dels personatges. I també podem parlar d'ambivalència per part de la de l'autor, de la seva actitud vers els personatges que ell mateix construeix. En aquest sentit, cal destacar un cas especialment interessant d'ambivalència en la seva darrera obra, *Un estiu a Mallorca* (1975), en què l'ambivalència seria el nucli estructurador de l'obra per la seva recurrència i rèpliques, en la caracterització dels personatges protagonistes, però també en la instància del mateix narrador autor narrador extern al relat, però aquí l'ambivalència és vehiculada a través de la intertextualitat, que en aquesta obra impregna és ostensiblement un element central, estructurador i organitzador.

Així, per tal d'analitzar el sentit del concepte d'ambivalència que es troba en els seus textos de ficció, i la funció que juga l'ambivalència en els textos, cal abans esclarir el concepte mateix d'ambivalència, i com l'entén Villalonga. És una qüestió que no queda aclarida en els comentaris d'aquells crítics i estudiosos que parlen de la presència d'ambivalència en la seves obres, o respecte de la seva mateixa persona. El que podem observar és que els crítics utilitzen el terme d'ambivalència assimilant-lo fonamentalment al d'ambigüitat. I en tot cas no solen especificar què entén per tal concepte. Una situació de confusió a la qual no ajuden a esclarir gaire els diccionaris generalistes.

3.2 El terme d'ambivalència en els diccionaris

Les definicions que podem trobar del terme ambivalència als diccionaris normatius de les llengües catalana i castellana, i de la francesa, contenen definicions en

alguns casos no del tot precisos, i en d'altres inexactes, i les contradiccions entre els diferents diccionaris són evidents.

Aquesta situació podria ser en part responsable, o si més no, col·laboradora de les contradiccions que es donen al respecte del terme d'ambivalència entre els crítics. Però això no seria del tot justificable ja que consultant els diccionaris de psicologia la qüestió queda més aclarida. Aquests, els diccionaris de psicologia, acaben remetent a la psicoanàlisi que és la disciplina que més l'ha tractada. Per això finalment ens remetrem als diccionaris de psicoanàlisi de Laplanche i Pontalis i al d'Élisabeth Roudinesco. I a alguns textos de Freud mateix, com *Tótem y tabú*, que el mateix Villalonga en la sèrie de tres articles esmenta sobre l'ambivalència escrigué als anys 30, i remet el lector a aquesta obra de Freud.

Podríem considerar que estem davant d'un mot i d'un fenomen que en aparença no ofereix dubtes sobre el seu sentit i així en podem observar de tant en tant un ús del terme, però que en la pràctica podem comprovar més aviat tot el contrari, ja que es fa una mixtura entre l'ambivalència afectiva, o de sentiments, i el terme ambivalència aplicat a altres qüestions i conceptes sobretot en els àmbits acadèmics o científics, accepció que es sol trobar en diccionaris com a entrada diferenciada. El resultat però és una mena de variabilitat i mixtura en l'ús del terme, que el converteixen en un concepte bastant complex i més problemàtic d'identificar amb claredat del que sembla.

El DIEC, el diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, és el que presenta major confusió. Amb una sola entrada vol condensar o sintetitzar els diferents usos que es donen en la realitat:

f. [LC] [PS] Existència simultània de dos valors diferents, de dues significacions oposades, d'emocions o sentiments contradictoris.

En una definició curta i excessivament sintètica, i sense posar-hi cap exemple, parla de simultaneïtat però posa al mateix nivell tant si es tracta de valors o significacions i de sentiments. A més, usa l'expressió sentiments “contradictoris” que dona a entendre una confusió de sentiments. I no és el mateix que l'ambivalència. Així, no s'allunyaria gaire del concepte que l'ambigüitat trobem al mateix diccionari:

Ambigüitat : Que ofereix diferents sentits, que admet diferents interpretacions.

Per exemple, un relat, una escena, una situació pot tenir més d'un sentit , o per exemple dues interpretacions diferents. Si són, aquestes interpretacions, contraposades o contradictòries entre sí, ¿podríem parlar d'ambivalència? Creiem que no.

El GDEC també parla de simultaneïtat en les dues entrades que recull d'ambivalència, que les separa segons es tracti de sentiments –entrada que situa en primer lloc i com a específica del camp de la psicologia- o valors (o significacions). És a dir, també parla de simultaneïtat en la segona entrada referida a valors o significacions.

Parla encertadament d'oposició dels termes –i no sols de diferència, com fa el DIEC- però no especifica , tot i que es pot deduir, que es refereixi a dos –podrien ser múltiples diferents significats o valors d'un terme exemple. I no en posa cap exemple

1 psic Presència simultània de sentiments oposats envers una mateixa persona o objecte. 2 Fet de posseir simultàniament dos valors diferents, dues significacions oposades.

L'Enciclopèdia Catalana, de la mateixa editorial que el GDEC, sembla afinar més en la definició d'ambivalència, que circumscriu al camp de la psicologia i afegeix el matís d'"envers una mateixa persona o cosa": "Presència simultània de sentiments oposats envers una mateixa persona o cosa, especialment amor i odi."

També hi afegeix, l'Enciclopèdia, més dades referides a l'ambivalència com a fenomen psicològic. Diu que "és essencial en algunes neurosis i psicosis" fet que és cert en part només ja Freud en parla com d'un sentiment habitual en el subjecte. També hi afegeix que és una "característica en els nens de menys de 5 anys", dada que no es troba a cap diccionari de psicologia, ni en els diccionaris de psicoanàlisi, ni la trobem en els textos freudians amb exactitud amb aquesta precisió, tot i que Freud parli d'un grau més alt l'ambivalència en els infants que generalment disminueix en l'adulthood. En tot cas no cita la referència d'on treu la informació molt específica que dona, i semblaria que es tracta de dades assumides. En tot cas, tot i la voluntat i intenció d'especificació per part de l'Enciclopèdia centrant el concepte al camp de la psicologia, no hi ha sorprenentment cap referència a Freud o Bleuler.

LA RAE en el seu diccionari, en l'entrada 2 parla d'una ambivalència circumscribida al camp de la psicologia i parla de sentiments o emocions ambivalents, i introdueix un exemple de sentiments ambivalents, el que és de fet el cas paradigmàtic: amor i odi.

1. f. Condición de ambivalente.

Ambivalente. adj. Que presenta dos interpretaciones o dos valores, frecuentemente opuestos. *Una respuesta ambivalente. Sentimientos ambivalentes.*

2. f. Psicol. *Estado de ánimo*, transitorio o permanente, en el que coexisten dos emociones o sentimientos opuestos, como el amor y el odio.

Però, sorprenentment, podem observar una innovació que no veiem a cap altre diccionari, parla de l'ambivalència com d'un estat d'ànim, transitori o permanent, fet que no coneixem per cap diccionari o enciclopèdia de psicologia de les més conegudes ni en diccionaris de psicoanàlisi. I no parla de simultaneïtat tot i que parla de coexistència. En l'entrada número 1 remet a la "condició d'ambivalent", que defineix de manera abstracta com allò que presenta dues interpretacions o dos valors, no parla de simultaneïtat, i llavors posa com a exemple "sentiments ambivalents". Per tant, resulta confús i sembla un cas notori d'ambigüïtat que caldria resoldre, ja que segons les definicions del diccionari de la RAE ens preguntaríem si hi pot haver sentiments ambivalents segons la definició de l'entrada número 2, això és que es donin simultàniament -o coexistent, com en diu- i sentiments ambivalents que s'adeqüin a la entrada 2.

D'altra banda, com a mot compost, el prefix *ambi-* no apareix al diccionari de la RAE actual, i només apareix en una versió anterior al diccionari actual, al diccionari històric (1960-1996) que el defineix com a "elemento compositivo con valor de doble". El DIEC sí en recull l'etimologia llatina del prefix *ambi-*, i el defineix com a "Forma prefixada del mot llatí *ambo*, 'tots dos', 'dos alhora'. Ex.: *ambivalència*, *ambisexual*".

El conegut diccionari francès LAROUSSE exposa l'origen del terme provinent de l'alemany (allemand *Ambivalenz*), fet que vincula el terme ambivalència amb la psicoanàlisi de Freud i amb Bleuler, el seu creador.

1.Caractère de ce qui peut avoir deux sens, recevoir deux interprétations : *L'ambivalence des rêves*. 2. Caractère de quelqu'un qui présente ou manifeste des comportements, des goûts contradictoires, opposés. 3.Tendance à éprouver ou à manifester simultanément deux sentiments opposés à l'égard d'un même objet : amour et haine, joie et tristesse, etc.

Crida no obstant l'atenció que sigui en darrera entrada en què es parla de l'ambivalència afectiva, , fet que constata que actualment s'usa el terme ambivalència també relacionat amb àmbits no psíquics, en els quals adquireix un sentit si no del tot allunyat sí amb matisos que diferencien ambdues accepcions.

Tot i això, l'entrada 3 del diccionari Larousse francès sembla contenir, en síntesi, tots els components necessaris del concepte d'ambivalència afectiva o sentimental, i sembla així la definició més coherent al respecte. Però percebem que genera certa confusió el fet de tenir una entrada, la número 2, en què es parla de gustos i comportaments i la darrera entrada la 3 centrada en l'ambivalència de sentiments, ja que com veurem Freud en certs textos seus parla de sentiments ambivalents d'acord amb l'accepció 3 del diccionari Larousse, però a aquest mateix fenomen s'hi refereix al mateix temps com a comportament ambivalent. De fet, ens podem preguntar fins a quin punt es pot aïllar un comportament ambivalent d'un sentiment ambivalent. Un comportament ambivalent podria respondre a sentiments ambivalents? D'altra banda, també hi advertim certa confusió pel fet que utilitza l'exemple "interpretació de somnis ambivalents".

Podem comprovar si comparem tots els diccionaris esmentats que hi ha una variabilitat i mixtura en els termes en què s'expressen les definicions actuals dels

diccionaris generals que provoca confusió. No totes al·ludeixen a la simultaneïtat, per exemple, pel que fa a l'ambivalència psicològica o de sentiments. O no especifiquen que es tracta de dos sentiments, tot i esmentar el caràcter de sentiments de signe contrari, podria ser diversos sentiments diferents i al·ludir a confusió simplement.

Per exemple, en el cas del diccionari de la RAE en la primera entrada parla tant de valors –valoració, valència- com de sentiments, i alhora també conté una entrada específica del camp de la psicologia en què es parla específicament de sentiments, i diu que han de ser oposats -i no només diferents-, i posa l'exemple paradigmàtic dels sentiments d'amor i odi. La majoria ho fan en entrades diferents, i tampoc trobem sempre com a exemple el cas paradigmàtic de sentiments ambivalents: amor i odi.

Parlar d'ambivalència en l'escriptura villalonguiana com fa Johnson (2002) sense tenir en compte l'ambivalència que el mateix autor indica, aquella a què Freud fa referència en les seves obres, la de sentiments, i en tot cas sense advertir-ho, només pot portar a confusió. O si més no, abans de voler parlar d'ambivalència en els textos villalonguians enfocat a altres qüestions, innovadores si es vol, cal aclarir de quin tipus d'ambivalència es vol parlar, ja que en els diccionaris generalistes, oficials o d'ús, de les hi trobem definicions poc esclaridores.

-Diccionaris de Psicoanàlisi: Laplanche i Roudinesco:

Els diccionaris de psicologia general, tot i ser més precisos que en general ho són els generalistes, no aprofundeixen gaire més que la millor de les definicions que trobem

als diccionaris oficials, i coincideixen amb la núm. 3 del Larousse francès essencialment. I remetent emplaçant al creador del terme Bleuler, i a Freud, qui l'usà amb freqüència.

Per aprofundir-hi, doncs, cal acudir als diccionaris de psicoanàlisi. Nosaltres acudirem als d'Élisabeth Roudinesco i al de Laplanche i Pontalis. El diccionari d'aquests darrers ens en dona una definició clarificadora inicial que ens és útil de partida. Es tracta d'un terme de relativa recent creació, -o ho és la seva aplicació a l'estudi de la psique-, ja que neix amb la psiquiatria moderna i és adoptat i utilitzat fonamentalment per la psicoanàlisi. En va ser el creador el psiquiatre suís Eugen Bleuler, de qui Freud va ser col·laborador i inicialment el seu deixeble. Bleuler inicialment creà el terme en tres direccions: l'ambivalència afectiva (quan un subjecte té sentiments contraris, oposats, envers un mateix objecte o subjecte, com amor i odi); la volitiva (el subjecte vol fer i no vol una cosa al mateix temps, per exemple vol parlar i no vol), i la intel·lectual (una idea i la seva contrària emergeixen en el subjecte). Finalment Bleuler acabà per privilegiar l'ambivalència afectiva. I en aquesta direcció és com l'adopta Freud per al seu sistema, com a element constitutiu, no patològic, de les emocions del subjecte. I la defineix com l'existència simultània de sentiments contraris, com amor i odi, envers un mateix objecte o una mateixa persona¹⁹.

Comprovem no obstant pels diccionaris generals l'ús del terme ambivalència aplicat a qüestions no psíquiques, sobretot a la significacions dobles de certs conceptes o

¹⁹ Roudinesco, Élisabeth i Plom, Michel: *Diccionario de psicoanálisis* (2008). Freud tractà l'ambivalència en diversos textos al llarg de la seva trajectòria. Per primer cop a *Totem y tabú* (1913), text al qual fa referència Villalonga en la sèrie d'articles que dedicà a l'ambivalència, indicant el capítol en què en parla, capítol II. Posteriorment Freud torna a tractar l'ambivalència de manera destacada a *Moisés y la religión monoteísta* (1939).

fenòmens. En aquests casos però no intervindrien els mateixos elements o condicions que en l'ambivalència afectiva. Per exemple, un terme que tingui dos significats o dos valors, contraris, o un fenomen amb més d'una interpretació es pot qualificar d'ambivalent. En aquest cas però el condicionant de simultaneïtat no té la mateixa rellevància ni les mateixes connotacions.

El diccionari de Laplanche i Pontalis ressegueix i esmenta aquells textos de caràcter més clínic de Freud en què d'ambivalència és associada a la neurosi obsessiva. En el diccionari de Roudinesco ens dona una perspectiva més àmplia, i també històrica i personal, ja que parla també de l'ambivalència del mateix Freud per la ciutat de Viena, o per la seva cultura de naixença, la jueva, segons el seu criteri i el d'altres psicoanalistes esmentats en el seu diccionari, que alerten o valoren les actituds ambivalents en ocasions de Freud.

Podem advertir com en Freud l'ambivalència de sentiments s'origina en el subjecte des de ben petit, en la relació amb el pare, la funció primordial del qual en la societat judeocristiana és la prohibició de l'incest. I que Lacan llegeix com la llei del pare. I així ho desenvolupa extensament Freud en dos textos, *Tótem y tabú* (1913) i *Moisés y la religión monoteísta* (1926). Ja sabem que Villalonga fa referència explícita al primer. I ens interessa de manera especial recalcar-ho perquè en aquesta obra Freud relaciona l'ambivalència de sentiments amb la relació edípica, l'explicació freudiana de la universalitat de la prohibició de l'incest, i la funció en aquesta del pare. Veurem com Villalonga a *Falses memòries*, parla de l'ambivalència, i també tot i que no ho esmenta directament, parla de la relació amb seu pare en termes que podem qualificar

d'ambivalents. I parla d'una escena -real o somiada- d'adulteri per part del pare, fet que fa néixer l'odi pel pare. Veiem així un joc intertextual de cites implícites en *Faltes memòries* amb els textos de Freud.

3.3 L'ambivalència segons Villalonga: articles (1930)

Pel que fa a la presència del terme d'ambivalència en textos de Villalonga de no ficció trobem la sèrie de tres articles publicats l'any 1930 al diari *El Día* sota el títol de "L'ambivalència dels sentiments I, II i III".

Maria Carme Bosch ha analitzat la producció periodística de Villalonga, que comença a ser molt fructífera a partir de l'any 1924, lligada sobretot al diari *El Día* i la continuarà al llarg de tota la vida. Bosch diu que "la temàtica allí tractada és la que desenvoluparà al llarg dels anys", i afegeix que "ell crea un microcosmos on hi ha uns pocs eixos sobre les quals giravolta tota la seva literatura" ("El periodisme de Llorenç i Miquel Villalonga", 112). Un d'aquests eixos és George Sand, segons Bosch. L'ambivalència, tractada de manera menys explícita per l'autor, podria ser un d'aquests elements recurrents, i marca la relació amb Sand. Bosch no esmenta l'ambivalència com un dels temes recurrents en l'escriptura villalonguiana. No obstant això, si repassem l'estudi de Bosch sobre els articles que dedicà a George Sand, es curiós com podem comprovar una actitud ambivalent, per part de Villalonga vers l'escriptora francesa al llarg dels anys, ja que unes vegades en parla positivament i altres amb to més aviat despectiu. Bosch, tot i constatar aquests canvis no arriba a expressar aquesta deducció nostra.

En la sèrie de tres articles de 1930-31 dedicats a l'ambivalència, Villalonga en parla d'aquesta com un component fonamental del psiquisme , i esmenta el seu creador Bleuler i el posterior desenvolupador, Freud, i també esmenta i emplaça el lector que vulgui obtenir més informació al text de Freud *Tótem y tabú*. En el primer dels articles, titulat justament “L'ambivalència de sentiments”, en dona una definició coincident amb la definició fonamental d'ambivalència afectiva, o de sentiments -com Villalonga mateix l'anomena-, coincident amb la que trobem al diccionari de Laplanche. I aportacions personals, com el fet de fer extensiva l'ambivalència a tota relació humana afectiva. Així, en l'article I diu:

Per Freud tots els sentiments són ambivalents. Els afectes humans es componen normalment d'atraccions i repulsions. Una d'aquestes forces és conscient i l'altra inconscient, com en el neuròtic. La psicoanàlisi ens ensenya que no pot existir amor sense que, al mateix temps, existeixi odi.

En l'article Villalonga aportacions divulgatives interessants que ajuden a l'enteniment de l'ambivalència, com quan diu: “En les relacions vulgars de la vida, quan la simpatia que experimentem per algú és d'una intensitat escassa, l'odi subjacent serà també escàs.”

En els articles II i III, titulats “La douceur de vivre” i “La bondat”, el to és divulgatiu, educatiu i moralista, i associa ambivalència a complexitat, i aportador d'atractiu personal en l'individu, per tant es tractaria d'una complexitat que és font de riquesa, i continua associant-la a tensió o conflicte inconscient. Són interessants en aquest

sentit les analogies que estableix entre l'ambivalència en les relacions humanes i l'ambivalència en altres activitats, com la lectura, en què també intervenen els afectes, els gustos o les afinitats, i per tant la projecció dels sentiments d'atracció i rebuig simultàniament que caracteritzen l'ambivalència afectiva. Així, per exemple, parla de l'atractiu de les obres literàries “pesants”, això és dificultoses i aparentment avorrides, i posa com exemple l'obra de Proust. Aquest tipus d'obres, ens diu Villalonga, causen plaer i desplaer al mateix temps, i diu que la “summa d'aquests dos oposats dins l'esperit humà, és sempre una constant”. I és per això que requereix fer un esforç per apreciar-les les obres com aquestes. D'aquí la complexitat com a font de riquesa.

Conseqüentment, per a Villalonga es tracta d'un component essencial de la psique del subjecte, d'una font de riquesa i alhora un conflicte latent irresoluble contra el qual no es pot lluitar. I cal acceptar-ho com un condicionament vital, i afrontar-lo amb serenitat i no deixar-se emportar per les passions desaforades, com ara els casos de devoció religiosa extremes. A l'article II arriba a afirmar que “la teoria de l'ambivalència sentimental s'enllaça amb la Moral i amb l'Esthétique. Qualsevol abús, segons ella, ocasionaria un desequilibri”.

3.4 L'ambivalència en els textos de Villalonga

Hem vist com la concepció de l'ambivalència que té Villalonga és influïda probablement pel fet de ser psiquiatre de professió, i sobretot per ser lector de Freud, a qui menciona en la sèrie d'articles que dedica l'ambivalència, fent al·lusió al text freudià

Tótem y tabú. En algunes poques ocasions tornarà a mencionar Freud i l'ambivalència en algunes obres de ficció, encara que no massa sovint.

Primer mostrarem un d'aquests casos, que són poc usuals en la seva trajectòria, en què hi comprovem expressat explícitament el terme d'ambivalència, la qual cosa no vol dir que no hi hagi ambivalència en altres textos seus, però no és explícit al respecte. Tot i això, aquests casos poden orientar sobre el concepte que Villalonga té d'ambivalència, que no coincidiria amb l'ús que habitualment fan els crítics quan parlen de les seves obres.

L'al·lusió explícita al concepte d'ambivalència més notòria pel que fa a textos de ficció la trobem a *Falses memòries de Salvador Orlan*, la seva obra de caràcter (pseudo)autobiogràfic, en què tot i aparèixer en una escena que sembla anecdòtica, ja que és associada al comportament d'una dida que convisqué uns anys amb la família i que tenia cura dels germans petits de Llorenç Villalonga, dona al lector les claus de lectura sobre l'ambivalència, com Villalonga la concep.

Al capítol 2 de *Falses memòries*, el narrador relata algunes escenes de la seva infantesa, escenes soltes que tenen com a protagonistes els diversos membres de la família. En un d'aquests passatges el narrador parla breument de la criada mallorquina que durant alguns anys tingué la família per tenir cura del germà petit, Bielet. Es tracta de Dorotea. El narrador s'hi refereix també com la "neuròtica Dorotea".

El passatge en què parla de la Dorotea comença amb aquestes paraules: "Hauré de parlar de na Dorotea, la teta d'en Bielet, que ocupà algun espai en el nostre *entourage*" (*Falses memòries* 29). A continuació el narrador en fa una breu descripció i

explica sintèticament les seves circumstàncies vitals i la seva història personal, que insinuen que haurien incidit en la seva manera de ser, perquè són relatades a la manera d'una presentació convencional de personatges en relats de ficció. Al mateix temps fa una presentació sintètica del seu caràcter : "Na Dorotea era expòsita (altrament supòs que no li haurien posat Dorotea), apassionada, fidel i loquena"(29).

Per caracteritzar el personatge també explica breument una escena viscuda, anecdòtica i aparentment gens transcendental, però que narrada amb to irònic i còmic , juntament amb petites reflexions o al·lusions de caràcter més transcendent, el narrador converteix en anècdota emblemàtica que reiterarà i així convertirà en categoria i representativa de la conclusió a la qual arribarà finalment. L'anècdota diu:

Un dia que ma mare va entrar a la cuina perquè el berenar d'en Bielet no arribava, li tirà sobtadament [Dorotea] una ceba pel cap, si bé, va dir que li havia caigut: havia caigut cap amunt, com hauria pogut sostenir Galileu. Ens estimava follament a tots, excepció feta de la meva germana, a qui detestava pel delictes d'haver nascut nina (29-30)

També afegeix per descriure el tarannà de Dorotea anotacions de caràcter psiquiàtric, fent així al·lusió als seus estudis i la seva feina com a psiquiatre. Així, la caracteritza com un cas de neuròtica, gairebé podríem dir que prototípica o amb trets arquetípics de personalitats neuròtiques:

En el curs de la meua carrera psiquiàtrica he conegut més d'una neuròtica que retreu a la Creació el mateix que na Dorotea: l'avarícia que ha fet que dues funcions tan diferents com la libidinosa i la urinària s'hagin de valer d'un mateix

dispositiu. Vet aquí com una analfabeta coincidia amb les lucubracions d'un jueu genial que des de Viena començava a trastornar el món”(29-30)

Finalment acaba dient el narrador:

No sé si em convindrà tornar a parlar de la neuròtica Dorotea. Per si de cas, avançaré que després de servir-nos durant anys amb *devoció* - sempre abstracció fet de la ceba- i desinterès [...] no escatimà ocasió de dir de nosaltres *maldats*”. I al final del paràgraf després de citar una frase que la criada havia dit a la seva mare, a qui va fer cridar per demanar-li perdójust.... abans de morir: “He xerrat malament de tots, digué, perquè els estimava massa”. I afegeix: “També en això, a més de Freud, coincidia amb Bleuler, el de l’ambivalència”.(30)

Veiem així com el narrador relaciona el tarannà que qualifica de neuròtic de Dorotea amb els seus sentiments ambivalents, i per tant l’ambivalència exemplificada en el caràcter de Dorotea és representada en associació amb la neurosi, una relació que ja Freud en els seus escrits estableix . Semblaria així que Villalonga, tot i tractar-se el seu d’un text pseudoautobiogràfic, introdueix intertextualment elements de les obres de Freud.

Hem al·ludit al fet que Villalonga no assumeix directament l’ambivalència com un tret personal seu. D’altra banda , això seria molt estrany. Tampoc Freud ho fa, i en canvi altres psicoanalistes amb qui es relacionava, parlen de la seva ambivalència per

Viena la seva ciutat natal o pel judaisme. A *Falses memòries*, és de destacar com en el mateix capítol en què parla d'ambivalència el narrador també parla de la relació del narrador amb el seu pare, pel qual diu sentir respecte i distanciament, i fins en un moment del capítol arriba a parlar d'odi. Però també explica el distanciament perquè són massa semblants, i fins arriba a afirmar admirar-lo en algun moment. En definitiva una relació que no es pot qualificar sinó d'ambivalent, tot i que no qualifiqui expressament la relació com a tal.

A *L'Hereva de dona Obdúlia o les Temptacions* trobem explicitada el tret d'ambivalència per caracteritzar els personatges. A *L'hereva* (1970), dues històries transcorren paral·lelament sense creuar-se argumentalment. Les protagonistes de totes dues històries són dones, i un dels capítols es titula, explícitament, "Ambivalències".

El capítol fou incorporat a partir de la publicació el 1964 de *L'hereva de dona Obdúlia*. Els crítics parlen d'aquesta publicació com de la segona edició ja que consideren que es tracta del mateix text que *Mme Dillon* de 1937 ampliat. El relat de 1937 els semblaria el mateix relat que els textos de les posteriors edicions de *L'hereva* -n'hi hagué quatre edicions fins el 1970- a manera de simples ampliacions. És aquesta una dinàmica força recurrent en l'escriptor mallorquí. Però la visió dels crítics peca d'una anàlisi genètica dels textos, i també podríem parlar de versions. L'escriptor en el pròleg a la 3a edició en parla al respecte, però, no diu com s'ha de considerar i deixa que el lector esculli.

En tot cas, en *L'hereva* hi ha la història de *Mme Dillon* amb la incorporació d'altres capítols, i sobretot s'hi incorpora la història d'un altre personatge femení també protagonista, Francisca Pérez, la història de la qual corre en paral·lel a la història d'Àlicia

Dillon. Es tracta així d'un text amb dos personatges protagonistes cadascuna amb la seva història respectiva, que recorren en paral·lel amb un nexe o analogia, de tipus simbòlic: el desig, la temptació, que totes dues senten per un home i en tots dos casos aquesta relació és impossible, encara que per motius diferents. Això ho explica Villalonga al pròleg, i explica per què l'edició que apareix a la primera edició de les seves *Obres Completes* (1966) el títol que decidí posar-hi l'autor fos simplement *Les Tentacions*.

Es parli d'edició o de versió, de reescriptura, ens interessa remarcar les dates de publicacions, ja que en totes elles es conserva el capítol anomenat "Ambivalències" a partir de 1964, i per tant mostra explícitament el mot ambivalència i la seva presència al llarg de la trajectòria de l'escriptor mallorquí, a pesar que en parli poc de manera directa i explícita. En parlà als articles dels anys 30 publicats al diari *El Día*, i segons la nostra tesi al final de la seva trajectòria a *Un estiu a Mallorca* hi ha una ambivalència textual destacada, encara que no se'n parli de manera explícita.

A *L'hereva* cadascuna de les protagonistes tenen sentiments ambivalents, d'atracció i rebuig, per un home. Una d'elles, Francisca Pérez, la neboda de dona Obdúlia del títol, es debat internament a causa del desig irracional que sent per un home de categoria social baixa. Una atracció -"temptació"- contra la qual intenta lluitar però que no pot evitar tot . I sobretot la relació amb aquest home contravé les convencions de la nova classe social en la qual vol integrar-se en rebre l'herència a la mort de la seva tia, dona Obdúlia. El desig de ser admesa en aquesta classe social alta, un món nou per a ella, ja que no hi pertanyia, però de la qual pot entrar a formar part a partir del moment que

rep l'herència i el títol nobiliari de la seva tia, no pot erradicar el desig per l'home, gairebé un delinqüent, encara que intenti lluitar contra aquest desig.

Pel que fa al capítol anomenat "Ambivalències", s'emmarca en la història de l'altre personatge femení, Àlicia Dillon. I hi ha diverses figuracions de sentiments ambivalents en diversos personatges que hi apareixen al capítol. Per exemple els sentiments de l'artista avantguardista Clawdia envers Àlicia Dillon, senyora d'edat madura, aristòcrata, rica i intel·lectual, que no pertany al nucli d'artistes avantguardistes de Clawdia, tot i ser estrangera com ells. A Àlicia Dillon l'envolta un aura de prestigi entre els locals, és d'alguna manera un objecte de desig per a ells per la seva llunyania d'aristòcrata. En el capítol llegim per la veu del narrador:

No era sola na Matilde Llovet que desitjava fer-se presentar a la senyora Dillon. Entre dues elucubracions metafísiques, els ulls projectats en l'espai, Clawdia no havia deixat d'empatxar-se d'Àlicia, a qui fingia desdenyar (150).

Els sentiments de Clawdia per Àlicia són ambivalents, parla d'ella despectivament o menystenint-la, en canvi es deixa veure en el capítol al mateix temps com sent una atracció, o fixació per ella, que no gosa confessar-se a si mateixa .

I també en el mateix capítol podem observar els sentiments ambivalents d'Àlicia Dillon envers el seu amant, l'atractiu noi jove de la societat local, el mallorquí Xim Puigdesaura :

Àlicia Dillon abandonà Florència [mentalment] per mirar-se el seu amant. Evidentment no existia punt de contacte amb el filòsof de Königsberg [Kant]. El Perseu de Cellini, el de la bella cabellera, hauria estat una comparança més

encertada si en Xim no hagués tingut el mal costum de planxar-se els cabells que sense el fixador formaven els mateixos rulls dels herois antics o renaixentistes. (154)

I més endavant llegim :

Alicia Dillon, sense comprendre res interrogà el seu amic. El va veure seriós, amb el front arrugat. Per primera vegada notà que el perfil dels Bearn no era clàssic, sinó més aviat de xot. Quelcom d'oriental, d'híbrid i inquietant s'havia mesclat a la correcció acadèmica. [...] Acabava de descobrir que el seu amic no s'assemblava al Perseu ni al David de la Senyoria, sinó a un monstre de la mateixa plaça florentina: el Marzocco de Donatello. (156)

Comprovem com el personatge d'Alicia té sentiments i imatges contràries dels eu amant, de qui en ocasions li sembla que té una bellesa clàssica i en d'altres el veu com un animal.

A *Un estiu a Mallorca* (1975), darrera obra publicada en vida de l'autor , de manera no explícita , l'ambivalència hi juga un paper molt destacat, i hi trobarem diverses rèpliques de sentiments ambivalents, tal com analitzarem en el darrer apartat d'aquesta tesi. En aquesta obra, a més de l'ambivalència figurada que caracteritza molts dels personatges, com el de la protagonista Sílvia Ocampo, o a la mateixa George Sand, també hi trobem una altra ambivalència, la del mateix autor narrador, per tant com a caracterització de la instància autorial . Aquí es tracta de l'ambivalència de l'autor -o autor fictici - que té com a objecte la figura de l'autora francesa George Sand i el seu text *Un hiver à Majorque* (1842). L'ambivalència de l'autor narrador s'expressa, però, no de manera directa, sinó mitjançant el mecanisme de la intertextualitat.

Així, podem observar com l'ambivalència es converteix en un element que intervé en la construcció del text, i en un element de la cosmovisió de l'autor, ja que hi veiem rèpliques de sentiments ambivalents en molts personatges locals dirigits a l'estrangera Silvia Ocampo, que en la novel·la simbolitza en part una doble de l'escriptora francesa, que visità l'illa l'hivern del 1838-1839. Villalonga escenifica així la trobada dels illencs amb la francesa de manera semblant a com reben la poetessa Sílvia Ocampo, amb sentiments ambivalents. No sabem si va ser la realitat del que succeí, però és la visió de Villalonga, ficcionalitzada, de l'estada de l'autora francesa a l'illa de Mallorca, i sobretot de la seva trobada entre ella i els mallorquins.

4. Ambivalència en els gèneres literaris i en les tècniques narratives

Els arguments amb què la crítica tracta de fonamentar la lectura que fa dels textos de l'autor, amb la novel·la *Bearn o la sala de les nines* com a centre de la seva producció literària, per qualificar l'autor com a nostàlgic i tradicional, i per tant poc modern, són conseqüència d'una d'anàlisi de tipus referencialista com es comenta a l'estudi *Ordre i canón a la literatura catalana*, que interpreta l'obra a partir de la vida de la persona de l'escriptor. Un tipus de lectura crítica de què també ha estat objecte l'obra, per exemple, de Josep Pla, com exposa Xavier Pla (1997) en el seu estudi dedicat a l'obra de l'autor.

Junt amb això, aquesta crítica acadèmica, fa una interpretació de les seves novel·les en clau genètica i cercant les suposades fonts referencials que connectarien escenes, espais i personatges a la vida de l'autor, amb la qual cosa llencen la tesi que la intenció o vocació de l'autor és fonamentalment fer textos memorialístic o autobiogràfics, però de manera emmascarada. I d'aquí sorgeix un dels qualificatius habituals en les darreres dècades que li han aplicat a l'autor, esmunyedís (Marina Gustà 1980; Simbor 2021) associat al qualificatiu de l'autor com ambigu.

La lectura feta de l'obra *Bearn* pels crítics, pressuposa o interpreta que obre l'etapa vers el convencionalisme i la tradició que resultaria ser la definitiva aspiració de Vilallonga, com a ideal total de l'autor, tant temàticament com en els formes literàries. I una etapa que consolidaria en la trajectòria de l'autor una evolució coincidint amb la maduresa, després d'una etapa inicial de tipus més transgressor de les convencions literàries, i fins proper a la narrativa avantguardista d'alguns autors del context espanyol de l'època. Aquesta etapa dels seus inicis en la literatura i que acaba amb la publicació de

la seva primera novel·la *Mort de Dama* (1931). Li atribueixen així una trajectòria evolutiva que es pot qualificar de convencional, que aniria de formes més transgressores de joventut a la moderació i fins el convencionalisme en la maduresa, que creuen el seu vertader i autèntic ideal, tant social i filosòfic com literari.

El suposat conservadorisme, no només es limitaria a la ideologia o al contingut dels enunciatns narratius o els temes de l'obra, sinó que abraçaria també les formes del mateix llenguatge literari que adopta la seva escriptura, incloent el tractament que fa dels gèneres literaris i les tècniques narratives que adopta, ja que l'autor estaria inspirat segons els crítics per uns models literaris tradicionals i convencionals.

Pensem que no és encertada aquesta anàlisi, i sota el tòpic d'autor conservador s'han amagat, des de la crítica sobretot canònica, tant l'ús transgressor i modern que fa de les tècniques narratives com les transgressions de les convencions dels gèneres literaris. Unes transgressions que podem observar al llarg de tota la seva trajectòria i que invalidarien el relat sobre la seva evolució vers formes més convencionals en una etapa de maduresa. En l'abordament crític d'aquests acadèmics i estudiosos generadors d'aquests tòpics, els que el van canonitzar i els que posteriorment han continuat perpetuant aquesta lectura fins als nostres dies, advertim sempre una resistència a acceptar la modernitat de la seva escriptura, i fins un afany insistent per allunyar la seva figura i la seva obra de la modernitat literària. Així, el conjunt de la seva obra, la seva escriptura, el seu estil, els gèneres que aborda (novel·la, autobiografia, memòries) tot i reconèixer-li certes originalitats, ha estat qualificada per la historiografia literària -amb breus

excepcions- de tradicional, o de convencional, que mira amb enyor al passat i s'orienta a la recreació mitificada del passat en els seus textos.

El relat crític construït entorn de l'obra de Llorenç Villalonga, sobretot pel que fa als crítics canònics, presenta contradiccions significatives, i una manca d'acord especialment sobre la modernitat de l'obra de Villalonga. Aquesta situació ens porta a preguntar-nos per les causes d'aquestes divergències crítiques, i remet a la qüestió sobre la relació específica que estableix l'escriptura de Villalonga tant amb la modernitat literària com amb la tradició anterior. Una relació paradoxal en ocasions, ja que podem observar una convivència en la seva escriptura, d'una manera sovint xocant, d'elements convencionals i transgressors de les convencions literàries, que es relacionen amb el tractament del gènere de les seves obres i les tècniques narratives utilitzades per l'autor. Parlem de convivència o coexistència de formes convencionals i innovadores perquè l'autor no sembla cercar una fórmula intermèdia o de síntesi, i ens porta a qualificar la relació de l'escriptura de Villalonga amb les convencions formals narratives d'ambivalent. Aquesta ambivalència, no advertida amb claredat per la crítica, provoca que alguns crítics el valorin com un autor tradicional, o convencional, i altres com a més modern.

El narrador de moltes de les seves obres adopta inicialment la forma d'un narrador extern al relat, i sovint convencional, a la manera d'un narrador omniscient tradicional, o un narrador neutre que permet l'ús de l'estil indirecte lliure per focalitzar-se en els personatges . Però la irrupció puntual d'una veu narrativa autorial que trenca el marc narratiu del relat, que en algunes obres sovinteja més que en altres, problematitza i

qüestiona la coherència del punt de vista narratiu i l'ortodòxia en l'ús de les convencions narratives fins i tot de la novel·la moderna . I és que aquesta veu autorial o en primera persona tant bon punt apareix com desapareix i deixa pas de nou a un narrador omniscient. Així, variació en el tipus del narrador sense justificació narrativa que trobem en un mateix relat és un fet que es dona de manera simultània i no una evolució en el relat. Tampoc és un fet que es produeixi en les primeres obres exclusivament i per tant no es tracta d'un procés evolutiu al llarg de la seva trajectòria. En no poder parlar d'una solució de síntesi, o alguna mena de coherència en la forma que adopta la veu narrativa, proposem parlar d'ambivalència. L'aparició, la irrupció, i la desaparició de la veu autorial en el món del relat és una constant en Villalonga. I aquest fet incideix en la consideració sobre la modernitat de les seves obres. Mentre uns crítics com hem vist cataloguen un autor i un narrador tradicional, altres veuen un de modern. Però la manca de coherència en l'adopció d'un punt de vista narratiu coherent no pot ser considerat si no com una transgressió de les convencions narratives.

Podem afirmar que gairebé en cap de les seves obres , ni pel que fa a les novel·les ni a les obres de properes a gèneres memorialístics o autobiogràfics, o de les escriptures del jo, hi ha un gènere pur, i la hibridació de gèneres, quelcom habitual en la literatura del segle XX contemporània de l'autor, i en l'actualitat, és una constant en les obres de Llorenç Villalonga.

Però no segueix uns models estàndards. Així, moltes de les seves novel·les, amb un narrador extern al relat, contenen elements relacionables amb la vida de l'escriptor que semblarien apuntar a una voluntat memorialística, com *Mort de Dama* o *Bearn o la sala*

de les nines. D'altra banda, obres com *La novel·la de Palmira*, *Les Fures*, *El misantrop* o *Flo La Vigne*, amb un narrador en primera persona i amb trets que són associables als gèneres memorialístic o autobiogràfics, ja que contenen aspectes relacionables amb la vida de l'escriptor, tenen massa elements ficcionals per ser considerades com autobiogràfiques segons les convencions del gènere. Però tampoc segueix un model estàndard d'abordament modern dels gèneres. Per exemple, *La novel·la de Palmira* o *Flo La Vigne* contenen només alguns elements que les apropen a un mena d'autoficció. S'adverteix així, una atracció i rebuig alhora per l'adopció del jo com a enunciació del discurs. Un jo que apareix i desapareix i que condiciona la consideració de l'estatus genèric de les seves obres.

Així, l'ambivalència pot llegir-se en la convivència en la seva escriptura de formes narratives més convencionals junt amb transgressions d'aquestes convencions, i sembla remetre a una atracció i alhora un rebuig per una escriptura moderna, això és, una aposta per la modernitat i una certa negació al mateix temps. Aquest fet afecta a l'ús, limitat, de certes tècniques narratives innovadores, com el monòleg interior, i els crítics interpreten aquest limitat ús de tècniques narratives més innovadores com un senyal de la limitació de la seva escriptura.

4.1 Bearn i les convencions novel·listiques: una nova lectura

No podem menysprear el context de la crítica de la literatura catalana contemporània de l'època, una crítica i amb un afany de connectar la literatura en català amb les tendències que els semblaven més innovadores o modernes, però amb un

concepte de literatura moderna reduït o centrat en la forma. Així, la crítica literària contemporània catalana amb aquest cert biaix marxista, que exercí des dels anys 60 també d'activistes i promocionaren un tipus de novel·la que s'adeqüés al model del corrent objectivista o *behaviorista*, propera al realisme social, un dels corrents d'expressió de la novel·la de la segona meitat del XX. Però van ser massa estrictes i deixaren fora, d'una o altra manera, les novel·les que no encaixaven en l'estil. Això explicaria que el tipus de novel·la de Llorenç Villalonga quedés exclosa, sota el seu argumentari, de la modernitat literària. I en no encaixar en aquest model que pretenien promocionar per a la literatura en català, les seves obres i el seu estil van passar a ser qualificades com un cas personal, i la presència del passat en les seves obres va ser llegit com una creació mítica, que troba en *Bearn o la sala de les nines* el terreny abonat per a dur a terme aquesta lectura.

Joaquim Molas fou l'artífex entre les crítiques de l'entrada al cànon de Llorenç Villalonga, i la seva lectura en clau de nostàlgia, basant-se fonamentalment en la localització del relat en el passat i el fet de presentar-lo en espais relacionats amb la vida de l'autor era l'argument dels crítics que parlaven de la nostàlgia personal de l'autor i la tendència a la idealització del passat. Així, Molas considera que Villalonga fa una representació idealitzada d'una època, especialment a l'obra *Bearn* que representa un món ideal personal de l'autor. I fins parla de l'estil "tradicional" de Villalonga. Molas interpreta la referència en l'obra de Villalonga, i especialment en *Bearn*, a autors francesos dels segles XVII i XVIII, sobretot a Voltaire, no només com a referents i ideals morals, sinó també estilístics. I operarien en l'escriptura de l'autor a la manera d'un ideal vital i filosòfic i també com a model literari, que l'autor voldria imitar. Es refereix als ideals d'harmonia i de racionalitat del segle XVII i XVIII dels literats francesos, els quals

l'autor suposadament transvasaria als seus textos, i aquest fet explicaria la presència de trets literaris convencionals o tradicionals, i d'aquí el seu suposat poc interès per les més innovadores tècniques narratives. També el professor balear J. A. Grimalt (2003) , diu que Villalonga té poc interès per les tècniques narratives més modernes, tot i valorar la complexitat de la tècnica narrativa.

En la novel·la, aquests ideals es veuen encarnats en el pensament del protagonista, don Toni, en qui la crítica veu un *alter ego* de l'autor. Però aquestes són les idees o els enunciats , el contingut del discurs, expressat pel personatge de don Toni.

Les referències a la cultura francesa del XVIII són certes, es poden veure en les obres de l'autor mallorquí en formes diverses, evidenciades explícitament en els seus textos mitjançant cites i tot tipus d'al·lusions, procediment recurrent en la seva escriptura . Un d'aquests referents de Villalonga és Voltaire, que de fet és per a l'autor mallorquí no una simple influència sinó una figura d'identificació, que sobretot podem comprovar en l'ús de la ironia.

Nathalie Sarraute a *L'ère du soupçon* (1956) parla, a l'assaig “Conversación y subconversación”, de la novel·lista anglesa Ivy-Compte, les obres de la qual s'emmarquen sempre en un passat lleugerament anterior al del moment de la narració, i que no usen tècniques narratives innovadores , com el monòleg interior o el flux de consciència, sinó que estan construïdes amb unes eines tradicionals, ja que són una llarga sèrie de monòlegs formalment expressats de la forma més tradicional. Però tot i això, altres elements de les seves novel·les, com les converses dels seus personatges, exposades

de forma força convencional, resulten sorprenentment modernes , ja que no recorden cap tipus de conversa anterior , i no resulten falses.

Grimalt (2003) analitza, des de certs posicionaments de la narratologia (Tacca 1978) i de la semiòtica d'Umberto Eco, la complexitat de les tècniques narratives de *Bearn*. És un exemple d'estudis alternatius a les lectures referencialistes que incideixen en conèixer la vida i la ideologia de Villalonga per explicar la seva obra.

Grimalt no qüestiona “el mite de Bearn”, però no creu que *Bearn* simbolitzi o representi un testimoni de la noblesa rural mallorquina ni tan sols de l'època en què se situa la novel·la, com va dir Molas, ja que no li semblen gens típics els personatges. I posa com a exemple la caracterització del personatge de don Toni a *Bearn*:

Jo no sé veure *Bearn* com un testimoni de res. En tot cas, sense voler dir que don Toni i don Joan Mayol són inversemblants, no em semblen personatges gens típics, com ho hauria exigint una obra que pretengués ésser testimonial. Si a la Mallorca del segle XIX haguéssim trobat un senyor rural vestit amb hàbit franciscà i perruca divuitesca, il·lustradíssim, lector de clàssics llatins i francesos en les respectives llengües originals, etc., en tot cas l'hauríem considerat un exemplar d'excepció, únic en tota l'illa” (Grimalt 2003 87)

Tot i això, Grimalt afegeix que no vol dir que els personatges de l'obra siguin inversemblants ja que la seva coherència interna els faria creïbles a ulls del lector.

Però tot i la composició més convencional de l'obra, en què no observem transgressions del marc narratiu , habituals en Villalonga, per intrusions de l'autor, és curiós que aquesta convencionalitat es contraposi amb la creació d'un personatge, com don Toni de Bearn, absolutament heterodox, la caracterització del qual es troba en el límit

de la versemblança mimètica. Només cal pensar en la seva vestimenta a la manera de Voltaire i el seu tarannà d'intel·lectual i filòsof, però situat en un entorn rural de la Mallorca del mitjan segle XIX. L'heterodòxia d'aquest personatge és contrarestada amb els altres elements de l'obra que juguen un paper d'un major efecte mimètic, o contraposats, forçant així l'efecte de realitat en l'obra.

A aquest respecte, és simptomàtica la lectura que ja feia sobre *Bearn* Josep Maria Llompart a *La literatura moderna a les Illes Balears* l'any 1964, en què advertia de les paradoxes existents en l'obra. Així, qualificava la parella de personatges protagonistes com a “estranya parella” (1964 163), fet que sense qüestionar directament la versemblança dels personatges, don Toni i dona Maria Antònia, sí estén una sospita que qüestionaria la visió de Molas i de la resta de crítics que veu en aquests personatges una caracterització idealitzada i conseqüentment un element configurador del mite de Bearn. A Llompart el personatge de don Toni també li sembla “paradoxal”, no només perquè es veu obligat a escollir entre dos tipus d'amor contraris, el del personatge de Xima i el de Maria Antonia, sinó perquè don Toni presenta altres subtils paradoxes, com el fet que “fa burla del marquès de Collera i l'enveja en secret” (1964 163).

Un altre element encara que Josep Maria Llompart també qualifica de paradoxal a *Bearn* és el fet que les descripcions poètiques del paisatge recordin l'estil de l' “Escola mallorquina”, ja que a *Mort de Dama*, hi ha un retrat irònic i còmic de la tradició dels escriptors mallorquins que feien un semblant tipus de descripcions de l'illa (*La literatura contemporània a les Illes Balears* 163). És interessant l'apreciació de Llompart, que intueix el que podem considerar un subtil joc intertextual i una possible ambivalència.

També ens sembla rellevant el fet que el crític mallorquí, en qualificar el món de *Bearn* com una elegia, no posi èmfasi en la nostàlgia com a tret característic de l'escriptor, que Molas li pressuposa a Villalonga, ni parli del món de *Bearn* com d'un univers mitificat ni idealitzat, sinó que el defineix el món de l'obra com "un món novel·lístic personalíssim, fet de reminiscències proustianes, enyorós de la subtilitat i la finor d'altre temps" (*La literatura contemporània a les Illes Balears* : 162). I considera *Bearn* un contrapunt de *Mort de Dama*, obra en què amb to de sàtira, o caricatura, és contemplat un mateix ambient, el de la societat mallorquina del segle XIX.

Moltes de les paradoxes que Llompart adverteix en l'obra de Villalonga són mostres d'ambivalència. Com la descripció del paisatge a *Bearn* emulant l'estil dels autors de l'escola mallorquina que a *Mort de Dama* són irònicament ridiculitzats. Es tracta d'un joc intertextual complex en què intervé l'ambivalència, l'admiració i el rebuig, per aquestes descripcions poètiques del paisatge.

D'altra banda, un dels trets més rellevants de *Bearn* és el discurs irònic que destaca Pere Ballart al seu estudi *Eironeia. La figuración irònica en el discurso literario moderno*, i posa com a exemple aquesta obra de Villalonga, sobre la ironia com a configuració del discurs narratiu d'algunes obres, com la construcció d'un com a artefacte literari, i allunya així lectures de la novel·la en clau referencialista, o com a novel·la ideològica (Vidal Alcover 1980; Simbor 1999 i 2021).

La novel·la exemplifica la lluita entre el coneixement fonamentat en la raó i el component irracional que podem observar en altres manifestacions humanes, com en la religió, que queda representada en el relat pel narrador, capellà de la família. La solució que dona al debat en la novel·la és la representació del protagonista que practica un

determinat relativisme filosòfic, escèptic, però aquesta qüestió al narrador de la novel·la, el capellà Joan Mayol, li planteja un profund i existencial debat pel seu posicionament religiós, tot i l'admiració i el respecte que té pel seu senyor. El debat queda sense resoldre en la novel·la, narrativament exemplificat pel misteri en què acaba la novel·la en cremar el narrador personatge del capellà l'arxiu personal que don Toni té en una de les dependències de la seva propietat, a la "sala de les nines". La por que es descobreixi la veritat que podria posar en entredit la figura del seu admirat protector don Toni, ja que se sospita que don Toni podria pertànyer a l'ordre de la Rosa Creu i aquest fet suposaria un qüestionament de la seva imatge pública, i simbòlicament el qüestionament del seu pensament a ulls del narrador.

D'aquesta manera, no podem saber tota la seva veritat sobre el personatge de don Toni que és presentat d'entrada com un ser en part admirable, i sobretot profundament admirat pel seu protegit, el capellà Joan Mayol, narrador principal de l'obra, per la seva aspiració al coneixement i la seva erudició, cultivador del pensament racional, un racionalisme relativista i alhora heterodox. El contrapunt al pensament del personatge de don Toni té en el narrador Joan Mayol, per a qui el pensament racional i poc procliu a creure en Déu de don Toni, suposa un compromís moral i un dilema intern a pesar de la qual cosa emprèn la seva defensa en la llarga carta a un superior eclesiàstic que constitueix la novel·la.

No es pot afirmar que la novel·la aposti per la raó com a ideal filosòfic i vital sense matisos, com fa Molas i com interpreten habitualment els crítics, i que seria una representació dels ideals de l'autor. El que es desprèn de l'obra és que això és una utopia,

un ideal, però que no ha arribat a materialitzar-se mai. Així, l'obra exemplifica la preocupació epistemològica sobre la impossibilitat de conèixer la veritat, en part per l'existència de punts de vista diferents i irreconciliables, com els del pensament racionalista i la teologia, que representen els dos personatges de Toni de Bearn i Joan Mayol. Al final, el llegat, les memòries de don Toni, el seu saber i coneixements desapareixen, exemplificat en la crema de la sala de les nines, i desapareix la possibilitat que es conegui la veritat i el pensament de don Toni. Pot simbolitzar així, aquest final, i en general l'obra, una preocupació epistemològica sobre la possibilitat o els límits del individu per conèixer la veritat o aprehendre el món.

Aquesta preocupació epistemològica, que destaca en *Bearn*, és una problemàtica que Brian McHale, a la seva influent obra *Postmodernist fiction*, exposa com la principal característica de la literatura de la primera meitat del segle XX, el que acostumem a anomenar literatura moderna, o també s'anomena en l'àmbit anglosaxó com *modernism*.

4.2 Llorenç Villalonga, polèmic o polemista?

Tot i que el discurs irònic de *Bearn* és de to més asserenat, un dels qualificatius que al llarg de la història crítica han perseguit la producció literària i la figura de Llorenç Villalonga és el d'autor polèmic i controvertit. Ja amb la seva primera obra, *Mort de Dama*, se li va retreure el que s'interpretà com un retrat social excessivament crític, i fins despietat, una sàtira àcida i ridiculitzadora, dirigit contra uns personatges que s'inspiren en la societat local del moment. La tendència a fer lectures referencialistes també és la causa d'aquesta interpretació de *Mort de Dama*. De nou no adverteixen la ironia.

El joc irònic practicat per Villalonga en aquesta obra, *Mort de Dama*, desplega la seva ironia de vegades crítica contra personatges de tots dos grups socials, tant els que formen part del grup de la burgesia i l'aristocràcia locals, com els del grup dels nouvinguts, artistes, intel·lectuals i aristòcrates moderns i esnobs. Tot i que *Mort de Dama* es centra en els personatges locals, ja pareixen els dos mons. Aquesta dualitat de grups humans representarien a priori dos mons oposats, que simbòlicament xoquen en entrar en contacte, són el Vell i el Nou, el de la vella societat local, immobiliista i tradicional, i els forans, turistes estrangers que visiten l'illa i que representen la novetat, la societat la moderna tot just naixent.

Aquest esquematisme inicial és un joc irònic que pot ser considerat com el tipus de qüestions amb què juga un ironista, com apunta Pere Ballart (1994). Així, després de llegir l'obra no podem arribar a la conclusió que el narrador arremeti críticament només contra els personatges locals, sinó que s'exposen les contradiccions de tots grups. I els personatges de la societat local, com la protagonista Obdúlia Montcada, o Aina Cohen, són dibuixats de manera burlesca o ridícula però al mateix temps amb grandesa i vivacitat.

D'altra banda, la polèmica provocada per la publicació de *Mort de Dama* entre els lectors i crítics coetanis locals podria entendre's si pensem en la societat de l'època i en la seva la mentalitat. El que crida l'atenció és que aquesta polèmica s'hagi traslladat a les anàlisis crítiques. Així la crítica canònica contemporània -i aquella que es fa ressò dels seus dictàmens- fins i tot recentment, no només parla de sàtira despietada, sinó d'exageració injusta, d'obra massa costumista (Gustà 1980) i fins d'una obra constructivament desequilibrada (Simbor 1999). I un cop més, qüestions extraliteràries,

com la polèmica provocada en al societat per la publicació de l'obra, desvien les anàlisis del estudiosos, que no valoren les qualitats literàries de l'obra i els mecanismes de la construcció del text , que conté transgressions de les convencions novel·lístiques i la situen com una obra moderna.

Admetent que el to irònic de l'escriptura villalonguiana és elevat i que posa en joc una crítica de certs personatges i dinàmiques socials que podien resultar provocadores perquè s'hi podien veure identificats els lectors de l'època, com el localisme o provincianisme , creiem que la crítica ha caigut en el parany de fer lectures referencialistes. Una insistència en què encara actualment certa crítica, sobretot des d'instàncies canòniques, persisteix , i que menysté o rebaixa les qualitats literàries de l'obra, que qualifiquen de desmesurada, desequilibrada i costumista

També hi ha en el discurs de les novel·les de Villalonga ironia crítica dirigida a la dinàmica de les societat moderna. Això ha estat utilitzat per la crítica per afirmar que a l'autor no li agradava la seva època i enyorava èpoques passades. Però la crítica a certes dinàmiques de les societats modernes, la presa de consciència de les contradiccions que aquestes societats generen, no és cap novetat ni és exclusiu de l'autor mallorquí, i la trobem en multitud d'autors des dels inicis de la modernitat, amb Baudelaire o Flaubert (Compagnon). Villalonga, adverteix aquestes contradiccions i de vegades cita pensadors de l'època que ja les anunciaven aleshores, com és el cas del filòsof espanyol Ortega y Gasset (*La rebelión de las masas*) o d'Oswald Spengler (*La decadencia de Occidente*). No obstant això, les al·lusions a aquests pensadors i les seves idees no són tan nombrosos ni determinants com pugui semblar pel discurs dels crítics, que semblen fer-hi referencia

cara a la definició de la ideologia i el pensament de l'autor. Les referències que hi trobem en les obres de Villalonga s'inclouen sempre en un discurs irònic.

Com a bon ironista, i conscient de la repercussió del discurs crític de les seves obres, creiem que es podria afirmar que Villalonga en certa mesura creà un personatge de la seva figura pública, com sovint ha succeït al llarg de la història amb molts autors. Sense anar més lluny pesem en el cas d'un coetani seu com és Josep Pla. Caldria tenir això en compte a l'hora d'interpretar les declaracions que, sobre els textos propis o sobre la seva ideologia, va fer el mateix autor. Declaracions que no sempre podem prendre per versemblants ni com a element d'anàlisi i interpretació dels textos com ha fet de manera massa recurrent la crítica de les seves obres. Tenim un exemple a *Falses memòries*, en què el narrador d'aquest text "pseudoautobiogràfic" diu haver-se penedit d'escriure *Mort de Dama* per considerar-la una obra de joventut massa extravagant. No obstant això, aquestes declaracions quedarien desmentides si tenim en compte les nombroses edicions, amb ampliacions i canvis, que de l'obra que va fer al llarg de la seva vida, que no corregien la suposada irreverència de l'obra²⁰. Unes altres afirmacions de l'autor, en aquest cas sobre *Bearn*, en què diu que amb aquesta obra va voler fer el seu poema de Mallorca, són utilitzades també per la crítica per recolzar l'argument que qualifica el conjunt de la seva obra girant al voltant de *Bearn* amb una mirada nostàlgica al passat, després d'una inicial etapa més transgressora o avantguardista que aquesta crítica qualifica de "flirteig", de passatgera .

²⁰ Així mateix ho analitza Jordi Larios (2007) en el seu estudi de *Mort de Dama*.

4.3 *Mort de Dama*: transgressions del marc narratiu

En la primera obra publicada per l'autor, *Mort de Dama* (1931) les convencions formals del gènere novel·lesc són transgredides, i el marc de la ficció és sovint trencat, a diferència de la més convencional *Bearn o la sal de les nines* (1962). Però *Mort de Dama* no serà l'única obra de l'autor que trobem transgressions del gènere novel·lesc, i per tant no s'acompleix la línia evolutiva traçada en al trajectòria de l'autor, de l'experimentació o transgressió al convencionalisme de la tradició.

Tot i que l'obra inicialment està narrada en tercera persona amb un narrador extern, com moltes altres obres de l'autor, aquest no és un element que reforci la suposada convencionalitat o tradicionalisme de l'autor. Si bé en la literatura moderna prolifera el narrador en primera persona, no és l'única tendència en la novel·lística contemporània. Per exemple, Thomas Mann no abandona el narrador en tercera persona i no ha estat titllat d'autor poc modern per aquest fet. Perquè com diu Nathalie Sarraute a *L'ère du soupçon* el que caracteritza la literatura moderna és la sospita del lector sobre el narrador omniscient de les novel·les de la poètica realista del segle XIX, artífex en l'ombra de la construcció d'uns textos que potenciaven al màxim la il·lusió mimètica. Per això en la literatura moderna prolifera el narrador en primera persona, que potencia la versemblança mimètica amb la realitat per l'adopció d'un punt de vista més humà. Però també hi ha l'opció d'un narrador en tercera persona amb incursions d'autor que trenqui en alguna mesura les convencions de l'estètica realista potenciadores de l'efecte del realitat. Villalonga, que en poques ocasions utilitza la primera persona de manera generalitzada en els seus textos, es pot incloure en la segona de les opcions que Sarraute esmenta.

Però un cop l'autor mallorquí va ser desbancat canònicament de la modernitat literària, la crítica que ha seguit a la que el va canonitzar, ha seguit amb massa fidelitat el relat crític canònic, i no ha valorat trets destacables de l'escriptura villalonguiana que denoten una clara assumpció de propostes literàries de la modernitat. I fins i tot alguns d'aquests crítics arriben al punt de qüestionar la influència, en l'escriptura villalonguiana, d'autors que són representants de la més absoluta modernitat, com és el cas de Proust (Vidal Alcover 1980; Gustà 1984) . Però en canvi altres, pensen contràriament que és figura de referència que té un pes vital en el projecte d'escriptura de Villalonga (Bosch "Proust, Lampedusa i Villalonga")

També la insistència a perpetuar al llarg del temps aquest perfil tan monolític de l'autor pot ser explicada en part pel fet de tractar-se d'un autor canonitzat, que fa que la crítica dugui a terme una mena de domesticació i simplificació divulgadora que repel els elements més experimentals, segons Eisenstein (citat per Larios 2007) .

Ens sembla encertat aquest argument, amb un matís, ja que nosaltres preferim parlar de complexitat i no d'experimentació, ja que parlar d'experimentalitat per a qualificar l'escriptura d'un autor, com succeeix per exemple amb molts autors moderns, sovint emmascara l'operació de col·locar aquests autors, com diu Gabriel Josipovici, en un prestatge especial i apartat, defugint així intentar comprendre la seva proposta, que en el cas dels autors que representen la literatura moderna de la primera meitat del segle XX precisament s'enfronten a la qüestió epistemològica, a la dificultat i impossibilitat de comprensió per part de l'ésser humà del món que l'envolta -la qual cosa implica també la incomprensió dels mateixos éssers humans entre si- per l'escletxa del llenguatge, i així

ho posen de manifest en la seva escriptura de vegades intel·ligible. Però no intel·ligible perquè sí. En paraules de Josipovici, tot escriptor “experiments, rewrites, reorganises, finds that can’t say just what he means straight off” (Josipovici *The World and the Book* 11). La diferència seria, segons Josipovici, que aquests autors, com Proust, Joyce o Woolf, que el crític anglosaxó anomena *modernists*, no queden satisfets fàcilment i continuen tractant d’entendre.

En l’estudi *Llorenç Villalonga i la fi del món* que fa Jordi Larios de *Mort de Dama*, dona compte de la recepció d’aquesta obra al llarg del temps des de la seva publicació i hi podem comprovar com hi hagué crítiques positives i fins entusiastes que relacionaven l’obra amb les tendències literàries més innovadores a Europa en aquell moment (Larios 11-19). Curiosament les crítiques positives venien de crítics contemporanis al moment de publicació i bàsicament eren crítics no locals que residien a Mallorca aquells anys.

Per tant, davant de les contradiccions entre la crítica amb lectures i interpretacions tant distants, i fins contradictòries, creiem que no està tot dit sobre l’obra d’un dels autors més rellevants de la literatura en català, i dels més inclassificables de la seva història.

En les seves obres sovint trobem un narrador en tercera persona -*Mort de Dama*, *L’hereva de dona Obdúlia*, o *Un estiu a Mallorca*-, considerat el tipus de narrador més convencional, però hi trobem intrusions d’autor, unes intrusions que no són, tot i l’aparença, les que trobem en els relats convencionals tradicionals en què l’autor dialoga amb el lector, sinó que apunten a un tipus de narrador que alguns anomenen autoconscient, ja que trenquen el marc narratiu de la ficció i es converteixen en un tractament metaficcional. Al mateix temps, cal destacar la variabilitat de modes que

adopta la veu narrativa en gairebé totes les seves obres -a excepció de *Bearn*-, ja sigui amb l'assumpció de la narració per un narrador en tercera persona o en primera. Així, la mateixa veu del narrador pot adoptar puntualment diversos modes narratius, des d'un narrador testimoni a un narrador totalment autorial i extern al relat. Una variabilitat que afecta la versemblança que requereix la coherència en l'adopció del punt de vista. Com a conseqüència sovint les veus dels personatges i la del narrador es confonen i fa que el lector es preguntï "Qui parle ici?", que segons diu Roland Barthes a *S/Z* és l'objecte de la bona literatura.

Les contradiccions crítiques exigeixen una sèrie de consideracions sobre el tractament que fa Villalonga dels gèneres literaris i del tractament de les tècniques narratives. Un terreny en què els crítics que l'han estudiat no es posen d'acord, alhora que li ha valgut a l'autor el qualificatiu d'ambigu o d'esmunyedís. Els crítics acadèmics establiren la línia que diu les seves novel·les són memorialístiques i fins autobiogràfiques. I de la seva única obra autobiogràfica, *Falses memòries de Salvador Orlan*, han dit que és una autobiografia convencional, tot i admetre certes peculiaritats de la proposta de Villalonga. Veurem doncs fins a quin punt transgredeix les convencions i de quina manera actualitza certes convencions dels gèneres.

Els crítics, sobretot els acadèmics o els de vocació canonitzant, neguen que Villalonga sigui un autor autènticament modern que transgredeix les convencions dels gèneres com ho fan els autors més destacats del segle XX. No admeten que sigui modern en el tractament dels gèneres. Nosaltres afirmem, que Villalonga sí opera com un autor

modern en el tractament de les convencions del gènere. Que transgredeix les convencions dels gèneres tant de la novel·la com de l'autobiografia.

Les transgressions que realitza l'autor de les convencions del gènere narratiu o del pacte ficcional són un element també recurrent al llarg de tota la trajectòria de l'escriptor mallorquí. Les digressions que hi trobem, les anticipacions i els fils argumentals poc convencionals en són alguns exemples.

Un altre dels elements més destacables de la seva escriptura que suposa una transgressió de les convencions del gènere novel·lesc té a veure amb els modes narratius, per la multiplicitat i variació de modes que adopta la veu narrativa a pesar que majoritàriament el narrador de les seves novel·les és una veu impersonal o omniscient, en tercera persona. Però que habitualment la narració es veu alterada per les irrupcions inesperades de l'autor en el marc ficcional.

Són aquests trets recurrents en les seves obres, amb l'excepció potser com a cas diferent de *Bearn*, però que com hem vist en l'apartat d'aquesta tesi dedicat a l'obra, no està exempta de subtils components disruptors. De fet, aquesta dinàmica renovadora de l'escriptor és una constant. En els seus articles crítica literària ja va deixar dit que el llenguatge literari havia de ser actualitzat ("La Madeleine trempée"). I caldria dir que en aquest punt l'autor no es contradiu entre les seves idees teòriques expressades i la pràctica de les seves obres de ficció, com algun crític ha comentat (Simbor 1999, 2021)

Aquesta dinàmica ja és present a *Mort de Dama* de manera destacable, i és un dels elements que fa que la crítica parli d'obra moderna, i de transgressió de les convencions novel·lístiques -o d'influència de les avantguardes històriques-, però només respecte dels

seus primers escrits ja que consideren que això desapareix a partir de la publicació de *Bearn o la sala de les nines*. Però nosaltres creiem que és una constant en les seves obres, fins a la darrera obra publicada, *Un estiu a Mallorca* (1975), obra que, per cert, manté altres elements de relació amb *Mort de Dama*. L'estructura narrativa i el desenvolupament argumental, per exemple, de *Mort de Dama* recorda la d'*Un estiu a Mallorca* (1975), la seva darrera novel·la publicada en vida.

Sovint els textos villalonguians aparenten recrear certes convencions literàries deutores de la tradició dels gèneres -o els subgèneres- novel·lescos, com per exemple succeeix amb l'ambientació costumista o vodevilesca en què es desenvolupa l'acció de *Mort de Dama*. Recordem com els crítics parlen d'una obra "massa costumista". Però de fet en aquesta obra hi ha un ús irònic del subgènere costumista que apuntaria més aviat una mena d'utilització paròdica d'aquest subgènere, fet que no invalida que n'aprofiti els certs elements: el desenvolupament de l'acció o les escenes còmiques. Tampoc el to humorístic i fins sarcàstic de *Mort de Dama* no és obstacle per a la construcció d'un discurs que conté missatges més profunds que una obra costumista. Les obres costumistes del segle XIX no contenen digressions ni trencaments del marc de la ficció.

Els crítics mallorquins, com Llompart, Vidal Alcover i Grimalt, a diferència d'altres crítics, admeten que tot i el sarcasme i la burla -que els desagraden d'entrada- hi ha una profunditat en la construcció dels personatges en *Mort de Dama* remarcable, i hi veuen homenatge i admiració per els personatges i de tota la societat, que són retratats amb sarcasme. Essent els més destacats la protagonista Obdúlia Montcada, i Aina Cohen.

En l'escriptura villalonguiana la relació amb la tradició inclou un joc de distanciament irònic que suposa un exercici autoreferencial sobre el propi llenguatge literari, constituint així un exercici metaliterari, autoreflexiu i actualitzador de les convencions narratives. Així, en desvelar certes convencions i mecanismes de la construcció del text, el text es converteix en un mitjà d'autoreflexió sobre la literatura mateixa i per tant és un acte d'autoconsciència narrativa.

El resultat mostra l'artifici que hi ha darrere de la construcció de la ficció per així fer conscient el lector de la il·lusió de realitat que crea l'acte literari mitjançant determinades convencions de les quals el lector no n'és conscient que són producte d'un acte arbitrari i d'un artifici.

A *Mort de Dama* trobem aquest tipus d'exercicis desveladors, i fins metaficcionals, com per exemple veiem amb la transgressió i el forçament de la convenció de la "intimitat de l'autor", fórmula convencional de la poètica realista que pretén fer sentir el lector que es troba present en l'escena de ficció que llegeix. Així, la intrusió de l'autor en la ficció parlant directament al lector i simulant que ell mateix no sap què passarà a continuació com si fos un lector més, crea la *il·lusió* que s'esborra la distància entre tots dos mons, el real i el de la ficció, com si poguessin ser situats al mateix nivell ontològic.

La convenció de la intimitat de l'autor, parodiada a *Mort de Dama*, és una convenció habitual en les novel·les realistes²¹ del segle XIX, i aparenta ser en principi

²¹ Com per exemple l'obra de G.Eliot: *Adam Bede* (1859), cap. 'The Rector', citat per P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, 1984 32.

una transgressió del marc de la ficció, això és, de l'autosuficiència de la diegesi del text. Patricia Waugh (*Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*) posa com exemple de novel·la realista que utilitza aquesta convenció l'obra de George Eliot *Adam Bede*, en què el narrador “destroys the illusion of Hayslope’s self-containedness” -això és, destrueix l'autonomia del món diegètic- mitjançant les intrusions autorials amb comentaris moralístics, interpretacions i apel·lacions al lector a qui li parla directament: “Let me take you into their dining room...we will enter, very softly, he will perhaps turn round by and by and in the meantime we can look at that stately old woman”(citat per Waugh 32)

En realitat aquesta transgressió del marc de la ficció per la irrupció del narrador autor només és una petita transgressió que, d'acord amb Erving Goffman (*Frame Analysis*. 32-33, citat per Waugh) el que produeix efectivament no és sinó un reforçament de la il·lusió de contigüitat entre el món real i el de la ficció, en suggerir que lectors i autor es troben al mateix nivell ontològic com si formessin part de la mateixa instància.

Contràriament, en les novel·les metaficcionals contemporànies els trencaments dels marcs narratius -*frames*- , per la intrusió de l'autor en la ficció, no potencien la il·lusió de realitat, no fan sentir en el lector que el relat vulgui simular una mena de continuïtat entre el món ficcional i el món real o exterior al text al qual pertanyen l'autor i el lector. Per exemple, a *The French Lieutenant's Woman*, exemple que posa Patricia Waugh de novel·la metaficcional postmoderna en què John Fowles utilitza el recurs de la “intimitat de l'autor” -author's intimacy- , el marc de la ficció sí resulta vertaderament transgredint en entremetre's l'autor en la ficció que és narrada en tercera persona (32). Un exemple el

tenim al final del capítol 12 i al començament del 13 , en què l'autor irromp en el relat, narrat en mode omniscient, per parlar sobre el personatge de la protagonista, Sara, amb aquests comentaris dirigint-se al lector:

Si os hubierais acercado más, habríais visto que lloraba en silencio. No estaba en la ventana esperando [...] estaba allí para arrojar al vacío. No pienso hacerla tambalearse en el alféizar; ni adelantar el cuerpo para luego desplomarse hacia atrás" [...] "¿Quién es Sara? ¿De qué sombras ha salido?" (101)

I el capítol 13 comença així: "No lo sé. Este relato es pura imaginación. Estos personajes que estoy creando nunca existieron más que en mi propio cerebro" (102). En aquest cas la transgressió del marc de la ficció és autèntica i radical, en fer-se present l'autor com artífex de la creació del món de la ficció que crea un efecte de realitat. Així, mostra el món de la ficció enfrontat al món real a què pertany l'autor, com dues instàncies diferenciades, ni que sigui momentàniament

En el capítol III de *Mort de Dama* , titulat "Trenta anys enrere" trobem un exercici de desvelació de la convenció de la intimitat de l'autor amb el lector, molt utilitzada en la poètica realista del XIX. Tot i no tractar-se del mateix tipus d'exercici metaficcional com els que podem trobar a les novel·les postmodernes, com la de Fowles, és un exercici d'autoconsciència narrativa que trenca el marc de la ficció i que revela el món ficcional com el producte d'una construcció, d'un artífex que genera efectes de realitat.

La intrusió de l'autor en la ficció en el capítol III de *Mort de Dama* recrea inicialment la fórmula de la convenció de la intimitat de l'autor amb el lector a la manera

més tradicional, fent ús del temps verbal present i dirigint-se al lector li proposa entrar en el marc de la ficció, “traslladar-lo” a l’escena narrada de la ficció que està llegint de la mà del mateix autor. Però Villalonga hi introdueix una innovació, incongruent amb la versemblança mimètica, ja que proposa al lector submergir-lo en una escena que té lloc en el passat:

La senyora que avui es mor és una jaia, però hem dit que en altres temps, trenta anys enrera, havia estat una dona opulenta, plantosíssima. ¿Vol el lector retrocedir un moment a l’any 1980?

Es tracta d’una cerimònia bastant imponent [...]. L’acte es desenrotlla en un dels salons vermells, davant un gran mirall. Una modista i dues cambreres treballen i van i venen[...]. Na Remei Huguet, paràsit obligat de tota casa bona actua de directora [...]. Diuen que no és jove ni ho ha estat mai, però pareix una nina. Té una veu dolça, llagotera. (*Mort de Dama* 69)

La innovació introduïda desactiva la convenció , ja que és impossible que el lector es traslladi al passat, com també és impossible la limitació del coneixement del que passarà a continuació per part de l’autor tal com la convenció pretén simular que se situa al nivell del lector, i així aquest podria sentir la percepció que s’introdueix en la ficció de la mà de l’autor, com si pogués ser esborrada la frontera entre el món de la realitat del lector i de l’autor i el de la ficció del text.

Així, el text de Villalonga posa en evidència que la fórmula “Vol el lector traslladar-se un moment a l’escena...” és això un fórmula que resulta familiar al lector d’entrada , però que ara percep com artificiosa mitjançant la innovació transgressió creada per Villalonga que pretén traslladar el lector al passat.

La convenció així es revela com a tal, com una de les estratègia narrativa que el lector, familiaritzat amb ella, reconeix perquè s'ha automatitzat la convenció, de manera que el lector s'hi habitua fins al punt que arriba un moment que no percep el component d'artifici de l'obra d'art, i en aquest cas no distingeix les dues instàncies, la del real lligada a la seva persona com a lector i la de la ficció, com diferenciades. Mostrar que hi ha una convenció una estratègia i per tant una construcció de la ficció suposa un acte de desautomatització -estranyament en diu Shklovski- i és una de les finalitats més rellevants de la literatura segons el formalista rus. L'objectiu de la literatura mitjançant algun tipus d'estranyament seria fer que el lector percebi, i no simplement reconegui, els objectes que li presenta la ficció.

D'aquesta manera es bloqueja parcialment o temporalment el reforçament de la il·lusió o efecte de realitat que genera la ficció, convenció que suggereix un anivellament o continuïtat entre les instàncies de la ficció i la realitat, i la no distinció entre ambdues instàncies.

Però aquest trencament de l'efecte de real, que implica un moviment de destrucció d'aquesta "convenció" de la tradició literària, mai és total. Hi ha diversos nivells de transgressió, i com hem vist el cas de la novel·la metaficcional de Fowles seria del més alt grau. Però al mateix temps, d'una altra manera l'efecte de realitat torna a la ficció, perquè és un dels seus principis. Però de manera diferent, a un altre nivell en genera un altre efecte de real, com diu Linda Huchteon al seu estudi *Narcissitic Narrative. The Metafictional Paradox*.

En el cas del text de Villalonga, diem que la transgressió o desvelament és subtil, ja que al temps que la convenció és desvelada, hi ha un moviment simultani d'absorció de la convenció, irònica i fins còmica, pel fet de voler traslladar el lector en temps real en present a una escena del passat mitjançant la convenció de la intimitat de l'autor. És impossible i inversemblant d'entrada que pugui una situació així generar un efecte de real, però els mecanismes que utilitza el narrador villalonguà, que es mostra especialment seductor, irònicament forçant l'estratègia, fa que funcioni d'alguna manera en un altre nivell el mecanisme de la intimitat de l'autor, generant en algun grau un efecte de realitat i el lector senti el plaer de la ficció.

La manera com en aquest passatge de *Mort de Dama* aborda el desvelament de la convenció no es dona per un trencament brusc del marc de la ficció com en el cas de la novel·la de Fowles, sinó que ho fa per mitjà de la ironia, el narrador força la convenció narrativa, potencia i es mostra especialment persuasiu tot i la impossibilitat de l'acte.

Per tant, tot i la inviabilitat que la convenció funcioni segons la manera convencional en *Mort de Dama*, l'autor continua jugant amb la mateixa estratègia creadora d'il·lusió, d'efecte de realitat, i podem comprovar com a lectors que continua funcionant l'efecte de realitat, encara que no en la mateixa mesura o de manera idèntica, ja que ara som conscients com a lectors de l'efecte que produeix la ficció. Això s'explicaria perquè com suspenem com a lectors parcialment la nostra incredulitat, i tendim com a lectors a llegir la ficció com si fos 'història' (Waugh 33), un efecte que és possible perquè volem gaudir de la lectura de ficció. En certa manera es pot veure en l'estratègia utilitzada per Villalonga una actualització de la convenció esmentada.

Això és possible gràcies a que el llenguatge poètic, que fa possible aquesta dualitat definida Julia Kristeva com ambivalent, en què coexisteix el que és i el que no pot ser, però que en ser escrit ja és. Impossible en la lògica de la parla, però possible en la lògica del llenguatge poètic.

Encara el forçament de la convenció es veu augmentat perquè el narrador de *Mort de Dama*, en la mateixa escena, a més, es desdobla en un nou tipus de narrador en adoptar el punt de vista d'un narrador testimoni, com si estigués present en l'escena amb els personatges, ja que la veu narrativa –omniscient, que permet la intrusió de l'autor- recull les opinions en temps present de persones que es troben a l'escena, sobre el personatge de dona Obdúlia -"diuen que no és jove" [...] "però pareix una nina"(69) . Recordem que ens ha dit el narrador unes línies més amunt que l'escena es desenvolupava 30 anys abans de la situació narrativa del relat.

4.4 Intrusions d'autor i narrador autoconscient

En moltes de les seves obres Villalonga no abandona el narrador extern al relat amb què hi sovintegen les focalitzacions en personatges de manera variable, però això no és suficient per considerar , segons tradicionalment ha afirmat la crítica, com hem vist, Villalonga com un autor massa modern. L'argument acaba sent el poc ús de tècniques narratives més innovadores. I d'aquí n'extreuen l'argument de la tendència al convencionalisme per la seva ideologia conservadora -junt amb la seva ironia crítica, que de vegades apunta a la modernitat en qualsevols dels seus vessants- i els seus ideals clàssics o d'harmonia. Però aquesta crítica no adverteix en el narrador villalonguà que el

manteniment de tècniques narratives més convencionals, com per exemple el narrador més tradicional o omniscient, permet intrusions d'autor com hem vist en *Mort de Dama*, i un tipus d'exercici irònic respecte del procés d'escriptura mateix.

La variabilitat de modes que el narrador autor adopta, subtilment, condueix a situacions narratives incongruents amb les convencions de la mimesi realista, i tampoc no manté la coherència del punt de vista en el cas d'adopció de tècniques narratives més innovadores. Es converteix així en un narrador no fiable (Booth 1978), no per impediment de visió de camp reduït o espacial, o bé per la limitació de les capacitats cognitives que trobem per exemple quan hi ha una focalització del punt de vista narratiu en un narrador personatge, amb limitacions més o menys rellevants segons la situació, sinó .

Així, l'escriptura villalonguiana mostra una connexió amb la tradició novel·lística del narrador autor que acostuma a fer intrusions en la ficció. Les intrusions del narrador poden trencar els marcs narratius o no. En Villalonga les intrusions són subtils, inicialment l'autor es mostra dialogant amb el lector, però hem vist que deriven i serveixen per trencar el marc de la ficció. Així, el tipus de trencament que Villalonga opera com hem vist a *Mort de Dama* és subtil i es barreja amb els comentaris del narrador que es mostra dialogant amb el lector, de llarga tradició, com esmenta Gérard Genette a *Figures III*, que no deixa de ser un mecanisme més de l'artifici de la ficció generador d'efecte de realitat (Barthes). Es tractaria d'un tipus de comentaris a la manera d'un diàleg merament retòric amb el lector, per exemple demanant perdó per l'extensió d'un capítol, i dels quals trobem molts exemples al llarg de la història de la literatura (Genette, *Figures*

III). Però en el cas de Llorenç Villalonga aquest diàleg força la seva artificiositat, convenció i les irrupcions de l'autor sovint trenquen el marc de la ficció, mostrant-se així com a artífex del procés d'escriptura i desvetllant els mecanismes de la construcció de la ficció. Així, es converteix en un tipus narrador que podem anomenar narrador conscient en la tradició de Cervantes a George Sterne, Diderot o Proust, que han desenvolupat diversos teòrics des de la formulació que va fer Robert Alter (*Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre*).

A *Mort de Dama* hi ha diversos d'aquests exercicis autoreflexius o metaficcionals. D'una banda, hi ha un narrador extern al relat, ja que no és cap personatge del món de la diègesi, a la manera del narrador tradicionalment anomenat omniscient, i és un narrador que ho sap tot aparentment, o així es comporta en molts moments, i com hem vist a l'apartat anterior, sobre detalls relatats en la història que tenen lloc gairebé un segle abans del moment de la narració.

En el primer capítol de *Mort de Dama*, una obra que comença amb un narrador extern, que es manté majorment al llarg de l'obra tot i la diversificació de modes que advertim al llarg del relat -incoherents amb una representació mimètica versemblant,, observem intrusions d'autor que suposen un exercici metaficcional. I potser un advertiment i una declaració d'intencions, ja que ens trobem a l'inici del relat. Així comença *Mort de Dama*:

El barri és venerable, noble i silenciós, amb carrers estrets i cases amples, que semblen deshabitades. Entre les volades dels casals, el cel fa vibrar el seu blau lluminós com una

llançada. L'herba creix entre les juntes de les pedres, amples com lloses. Rompen el silenci, de tard en tard, remors de campanes.(50)

Per tant, recorda un començament d'obra d'aparença força convencional: situa el lector en l'espai abans que comenci l'acció. La descripció és d'un estil sintètic i contingut, perfeccionista i acurat, amb frases curtes i condensades que no eludeixen un cert aire poètic i que transmeten un ambient i un espai quasi romànticament, bucòlica -"l'herba creix entre les juntes de les pedres"-, d'una aparent i serena quietud. Tant és així que podríem veure una intencionalitat deliberada un to irònic, tot i que subtil, quasi vetllat. Però haurem de continuar llegint per comprovar-ho. Així el següent passatge hi trobem una breu al·lusió intertextual, exercici característic en l'escriptura villalonguiana:

-Els veritables habitants d'aquests carrers són els gats, ho ha dit Santiago Rusiñol.

Mallorca és un país privilegiat per als éssers gatescos [...]. Els gats i els canonges guarden analogies. Així han triat el mateix barri. L'aristocràcia, la burgesia, també anhelan reposar. L'escenari és apropiat.

També la frase final, anunciant una prolepsis subtilment, és un dels trets recurrents en l'escriptura de Villalonga, que subtilment anuncia els trencaments del marc narratiu que posteriorment advertirem. No es tracta d'un tret per si sol transgressor. Però sí forma part d'un conjunt de trets que com veurem al passatge següent, suposen una transgressió del marc narratiu i una irrupció autoreferencial del relat, o autoreflexiva en què apareix la instància de l'autor com a artífex de la ficció:

No descriuré una vegada més el que és una casa mallorquina: poc més o menys, el mateix que una de lleonesa o catalana. Vells quadros en els quals, de sobte, no es veu el que hi ha pintat; cadires de repòs i llits barrocs amb cortinajes de domàs. Aquests llits tenen molts de matalassos: s'hi dorm molt bé" (50)

És un dels exemples que trobarem al llarg de la novel·la d'aquesta irrupció i trencament de les convencions generadores de l'efecte de realitat, una convencionalitat generadora d'efectes de realitat i versemblança mimètica amb què ha començat el relat, i a la qual tornarà de fet.

I cal notar més elements característics de Vilallonga en el fragment citat. Una breu cita implícita o apropiació que, tan reiterada en les seves obres convergeix en icònica. Els vells quadres on no s'hi veu res dels palaus que descriu George Sand en *Un hiver à Majorque*, una imatge que de manera recurrent Villalonga introdueix en diverses de les seves obres, apropiant-se'n intertextualment, adoptant-lo com a propi del seu discurs. En un exercici, així, de (con)fusió de veus, la del narrador autor Villalonga amb l'autora francesa, un dels diàlegs francesos, incessants característics de Villalonga, i que comentarem en l'última apartat d'aquesta tesi, com marcat per una peculiar relació d'ambivalència.

Cal advertir en el fragment citat dos elements més que formen part de l'estratègia que podem anomenar transgressora, o autoreflexiva, de l'escriptura de Villalonga. D'una banda, el canvi de modes narratius. A part de la intrusió d'autor comentada, el fragment acaba amb un narrador testimoni: "s'hi dorm molt bé". Un fusió de modes que ens fa preguntar-nos, amb Roland Barthes, "qui parle ici". D'altra banda, el narrador o narrador

autor podem caracteritzar-lo com a no fidedigne ja que es contradiu en afirmar contundentment que no descriurà, però que acaba descrivint , tot i amb un estil sintètic, la casa.

Però contra l'argumentació de la crítica que diu que aquesta obra, *Mort de Dama*, suposa un flirteig passatger de joventut amb la modernitat i les transgressions, cal posar de manifest que aquest element és habitual i és una constant de l'estil villalonguà. Així ho podem comprovar en una obra bastant posterior a *Mort de Dama*, com a *Les Fures* referència a la descripció del paisatge:

¿I què direm del paisatge en què s'assenta aquest llogarret d'ègloga? Fins Rousseau i Bernardin el paisatge ha comptat poc en literatura. Els romàntics l'inventaren i l'esgotaren tot d'una. El paisatge són arbres, terres, roques: objectes inanimats, o quasi, igual avui que en temps dels romans, descrits ja d'una vegada per sempre. El dramatisme d'una història no està en el regne vegetal ni en el mineral.” (31)

La descripció del paisatge com un element de les convencions de la narrativa generadores d'efecte de realitat és l'objecte en aquest cas de desvelament o de consciència.

Un altre exercici autoreferencial o metaficcional subtilment introduït en la narració, característic de Villalonga, trobem al capítol quart de *Mort de Dama*, tot i que comença com un comentari d'autor dirigint-se al lector, com un autor dialogant de la tradició, però que es combina amb enunciats força transgressors: “Quant als salons... Però se'ns ocorre que aquest capítol sembla un inventari. Demanem perdó al lector. En realitat no és una altra cosa. Ho confessam i ens en penedim. (78)

Igualment subtil com el comentari metaficcional que trobem al capítol Introducció: “No hem volgut fer precisament una novel·la. Ens assemblem bastant als éssers que reatrem: ni dramatismes ni gestos desacompassats. El petit val tat com el gran”.(56)

Un comentari que connecta, subtilment, Villalonga, i la seva obra , el seu discurs, amb el debat i la reflexió entorn de la renovació del gènere respecte de la poètica realista precedent, que es començà a donar a l'època de publicació de *Mort de Dama*, i que en la tradició de la literatura espanyola és rellevant. L'exemple més destacat és el d'Unamuno que proposava anomenar el tipus de novel·la que feia com “nivola”. (Ródenas 1998) En part connectant amb la tradició que ja és a *Don Quijote*, que trencant la il·lusió mimètica en alguna mesura, en barrejar ficció i realitat, en introduir una referència a una versió del Quixot escrit per un altre autor, Avellaneda.

Villalonga converteix la seva escriptura en un espai de reflexió, i autoreflexió sobre el mateix llenguatge literari. La problematització de les instàncies de realitat i ficció, no és quelcom del tot nou com veiem, però sí que és una constant en la literatura en la modernitat (Waugh). Un tema de debat que continua sent actual, com la relació d'oposició simplificadora que comunament es creu existent entre veritat i mentida. Qüestió també recurrent en l'escriptura de Villalonga.

Son qüestions de vigència i actualitat en la modernitat i que l'art i la literatura moderna, i en especial la narrativa, com a espai privilegiat en què aquestes qüestions poden ser tractades.

Les intrusions del narrador autor en la ficció són de vegades subtils i de vegades abruptes en les obres de Llorenç Villalonga, però no hi ha dubte que és un dels trets característics de la seva escriptura. Entrellaçant la tradició de les intrusions del narrador autor de tipus més convencionals amb la forma moderna que adopten les intrusions de l'autor en la ficció. I per tant, no pot ser qualificat com un autor convencional o tradicional.

4.5 Mostrar o narrar: el narrador en la novel·lística contemporània

Les destacades intrusions d'autor, que observem en *Mort de Dama*, i que trobarem també en altres novel·les de Villalonga, junt amb la variació i superposició de modes narratius diferents i incompatibles amb la versemblança mimètica no poden ser considerats com a tècniques tradicionals o convencionals. El judici de la crítica canònica considera Villalonga un autor no modern, o no suficientment modern pel poc ús de les tècniques narradores més innovadores, com el monòleg interior, i pel manteniment sovint del narrador omniscient. Però el tipus d'intrusions d'autor i els modes adoptats pel narrador en les obres de Villalonga no és gens convencional, sinó que presenta una heterodòxia que ha de ser considerada com una de les opcions que qüestionen el mode de representació de la poètica realista que entra en crisi cap a finals del segle XIX.

En un dels escrits anunciadors o avançadors de la narrativa moderna a finals del segle XIX, "The Art of Fiction", l'escriptor Henry James parla del pes que hauria de jugar en la novel·la moderna la tècnica del punt de vista, per tal de limitar la visió ordenadora, la visió única, totalitzadora i controladora del narrador omniscient de la poètica realista.

I això ara es fa possible gràcies a les noves tècniques narratives, algunes de les quals , com l'estil indirecte lliure, que, mitjançant l'ús del llenguatge d'un determinat personatge, tot i que l'escena o l'obra sencera estigui narrada per una veu narrativa en tercera persona, però són ja presents en narradors anticipadors de la modernitat literària, com Flaubert. James parla de la importància de la tècnica del punt de vista, de la coherència i el manteniment d'un punt de vista des del qual la novel·la sigui narrada, explicada -fent servir una de les accepcions que aquest mot té en català- que transmet aquesta sensació de la narració focalitzada en un punt de vista limitat, al nivell de l'ull humà sense la intervenció directa del narrador. El lector té d'aquesta manera la impressió que és el propi personatge el que li transmet directament aquella escena sense que li ho expliqui un narrador extern tradicional que tot ho sap i que no sap el lector com obté la informació. Una tècnica posada al servei de la versemblança mimètica.

D'altra banda, el manteniment del narrador omniscient i de la irrupció de l'autor en la ficció, ha estat qüestió de controvèrsia i debat en la novel·lística moderna. La nova tècnica del punt de vista semblava conduir en la novel·lística moderna a desterrar el narrador extern i a fer que els personatges es mostrin per les seves accions, els diàlegs o els seus pensaments, la transmissió dels quals és possibilitada per les noves tècniques narratives innovadores que neixen amb la novel·la moderna, més que ser descrits o narrats per un narrador extern.

De fet, el debat entre els que estan a favor i els qui estan en contra de la presència del narrador autor , del narrador extern al relat, per considerar-les contràries a la tendència de la novel·la moderna, han estat recurrents en diversos moments de la història moderna.

La qüestió no s'ha resolt en un o altre sentit, de tal manera que hi ha escriptors moderns partidaris de la no presència o intrusió del narrador autor en la ficció, mentre que en els textos d'altres autors sí apareixen intrusions de la veu del narrador autor, o autor fictici, i no per això per això els hem de deixar de ser considerats moderns. Com diu Domingo Ródenas aquest debat ja es va donar entre escriptors i crítics espanyols dels anys 20 del segle XX. Per exemple, Ortega y Gasset, un dels analistes de la nova novel·lística espanyola de principis de segle XX, era partidari d'una "novela presentativa" y d'"abstenció autorial". Però com diu Ródenas: "nos hallamos ante la antigua dialéctica entre la *mimesis* y la *diegesis*, el relato sin intervención del narrador y el relato narrado, entre el *showing* y el *telling*."(118)

Proliferaran així, i se sofisticarà, l'ús de punts de vista intradiegètics, sovint variables, i fins múltiples, variant d'un personatge a un altre el punt de vista narratiu. Però calia mantenir, ens deia Henry James, una coherència, per a què l'efecte sigui màxim, i hi hagi versemblança.

Però cal recordar que hi ha hagut casos d'obres de grans autors des dels orígens de la novel·la, en què la coherència pel que fa al tipus de narrador en ares a la versemblança no ha estat mantinguda, del *Quijote* a *Madame Bovary* o a *À la recherche*.

Sembla lògic, d'una banda, que és més versemblant per al lector modern aquesta altra manera de presentar la ficció, pel fet que suposa una visió dels fets, de les accions de la novel·la des d'una perspectiva més humana, per ser limitada a l'abast del que una persona pot percebre. Però no podem oblidar que això no és més que un efecte dels

mecanismes de construcció de la ficció, una construcció que no deixa de ser un artifici, que crea, com va dir Roland Barthes, un efecte de realitat.

De manera semblant succeeix amb la nova tècnica del punt de vista. I precisament per tal de trencar aquest efecte de realitat, la coherència narrativa no sempre s'ha respectat estrictament, sigui en l'antiguitat amb el narrador omniscient o en la modernitat amb l'adopció del punt de vista narratiu. Aquesta contradicció per l'ortodòxia del punt de vista que és dona en la narrativa moderna contemporània, ja la posa de manifest Dorrit Cohn (*Transparent minds* 3-17), com adverteix Una coherència que en alguns casos ha estat defensada fins a l'ortodòxia, com fa notar Nora Catelli ("El punto de vista en la novel·la. Un recurso y sus límites"), ja que no deixa de ser una convenció el fet de representar el pensament del personatge, un fet, d'altra banda, impossible.

El fet de no mantenir totalment la coherència pel que fa al mode narratiu, com fa Villalonga, no és un fet nou en la història de la novel·la. Ja havia estat trencat subtilment, en *Madame Bovary*, narrada en mode extadiegètic, excepte el primer capítol en què una marca -ús de la primera persona del plural- ens inidica que el narrador formava part de la diegesi a la manera d'un narrador testimoni. De manera menys subtil però inexplicadament, també el narrador *d'À la recherche* varia el mode narratiu, i si habitualment és un narrador en primera persona la veu que parla, en alguna ocasió narra des del punt de vista d'un personatge una vivència d'aquest, com comenta Genette (1989 261-263). Així, el narrador en primera persona, que predomina en l'obra en un moment donat narra les vivències del personatge de Charlus des del seu punt de vista, com si es tractés d'un narrador extern al relat que es focalitza en la ment del personatge per narrar

des del seu punt de vista les pròpies vivències. Recordem com el *Quijote* comença amb una primera persona narradora, “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...” que a les poques línies desapareix sense explicació per continuar la narració amb un narrador en tercera persona

En l'escriptura de Llorenç Villalonga es troba aquesta incongruència, aquesta transgressió en l'adopció del punt de vista narratiu, i és un aspecte particularment notori per exemple en *Mort de Dama*, on en l'exemple que hem exposat el narrador passa de manera gairebé simultània del mode més distanciat de la narració com a narrador extern a l'acció i que fins fa incursions autorials trencant el marc de la ficció, a un narrador testimoni present en l'acció. Per tant, tampoc es comporta a aquest respecte com un narrador omniscient tradicional.

Per tant, acabar amb la presència del narrador extern o omniscient en la ficció narrativa semblava ser la tendència, i de manera lògica per a alguns autors i crítics havien de desaparèixer les intervencions i els comentaris d'autor de la narrativa tradicional, la del segle XIX per exemple. Però no en tots els autors moderns ha succeït, i certa tradició moderna, en la qual s'inclou Villalonga, ha conservat el narrador extern al relat, però en una línia no convencional, sinó amb aquestes irrupcions, que Nathalie Sarraute exposa com una de les alternatives del narrador contemporani (1967).

La novel·la moderna, com també en la postmodernista, problematitza la mimesi que la poètica realista reforçava al màxim amb les seves fórmules convencionals al voltant de la descripció d'espais i la psicologia dels personatges, al desenvolupament de l'acció i l'encadenament dels esdeveniments per una relació de causalitat, que responia a una

visió del món que pretenia que era possible el coneixement de la realitat que envolta l'ésser humà . I també generalment amagava els mecanismes de la construcció de la ficció, això és, la presència del narrador com artífex de la ficció, per tal de reforçar la il·lusió de realitat en un sentit que volia fer creure que el relat es produïa per si sol.

La narrativa moderna reacciona contra la representació mimètica de diverses maneres des de finals dels segle XIX i principis del XX. I una via per problematitzar la mimesi realista és el narrador conscient, que suposa la intervenció o irrupció del narrador autor, en el món de la ficció, tot i que per alguns recordi el narrador omniscient. Però de fet les intervencions del narrador autor en el relat no tenen per què ser del mateix tipus que les intrusions del narrador omniscient de la tradició que feia comentaris moralistes i donava opinions i interpretacions de manera anònima.

Així, opcionalment, hi ha autors o textos moderns en què el narrador autor es fa present i intervé en la ficció, i quan això succeeix s'identifica com un narrador “self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions”, i mostra “a persuasive insecurity about the relationship of fiction to reality“ (1984 2), com diu Patricia Waugh. I que de fet, com afirma la mateixa autora, en la literatura contemporània de tipus metaficcional es mostra emergent. El que fa la pràctica de la metaficció és potenciar la capacitat dialògica de la novel·la de què parlava Bakhtin.

A *Flo La Vigne* (1964) de Llorenç Villalonga, amb un narrador personatge en primera persona, utilitzant la convenció metadiegètica del manuscrit trobat, posant així l'autor en circulació l'efecte de realitat, la narració lector es veu assaltada per intrusions d'autor que trenquen, temporalment, el marc de la ficció, del relat, i per tant la il·lusió

mimètica o l'efecte de realitat. Així succeeix per exemple al capítol VI amb la intrusió d'una veu autorial en una obra amb una narració en primera persona per personatge que en cap moment es mostra com l'autor del relat:

Si estigués fent una novel·la, algú, en nom de la retòrica del moment , em diria potser que 'no dec' haver de descriure el pensament dels protagonistes, sinó presentar els fets perquè el lector els descobreixi pel seu compte. He de reconèixer, no que 'no dec'-això són retòriques passatgeres i en art no calen dictadures- sinó que malauradament 'no puc' descriure el pensament de ningú, ans només suposar-lo, que és el que ara faig.(78).

A més del trancament del marc de la ficció, amb aquest comentari metaficcional l'autor intervé en el debat contemporani que hem comentat , posicionant-se en aquest debat. Aquest fragment de *Flo La Vigne* citat, ha estat comentat per alguns crítics de l'obra de Villalonga (Molas 1999; Simbor 1999), però és interpretat com un element referencial més en la seva obra sense advertir-hi l'estratègia desestabilitzadora de la coherència narrativa.

4.6 *Falses memòries de Salvador Orlan*: trencament del pacte autobiogràfic

Falses memòries de Salvador Orlan és l'obra de l'autor més propera a la literatura autobiogràfica. Si bé altres obres de l'autor s'apropen en certs aspectes a la literatura memorialística, com *Les Fures*, *El misantrop* o *L'àngel rebel*, aquesta és la que d'entrada més pot associar-se a l'autobiografia. A *Falses memòries de Salvador Orlan* (1967) l'autor subverteix les convencions del gènere autobiogràfic, en oposició al que diuen els

exegetes habituals de les seves obres. Perquè com ha dit Raül-David Martínez-Gili “emprendre l’escriptura d’una autobiografia amb la condició prèvia de posar en dubte l’exacta equivalència entre la instància autorial i el personatge protagonista és distanciar-se radicalment del gènere canònic.” (2001 107)

Però un cop més ens trobem davant d’una obra de Villalonga no valorada per la crítica tradicional com un tractament modern del gènere i les tècniques narratives. La seva singularitat i valor com a obra moderna i innovadora dintre del gènere autobiogràfic han passat, així, desapercebuts a la mirada d’una crítica majorment canònica i acadèmica que ha assumit amb gairebé total unanimitat -a excepció feta de citat estudi de Martínez Gili- la línia d’anàlisi establerta per al conjunt de l’obra villalonguiana per Joaquim Molas els anys 60 en l’estudi introductori a la publicació de la primera edició de les Obres Completes de l’autor, en què titllava el conjunt de l’obra villalonguiana de “vastes memòries” personals i, alhora, col·lectives” , i afegeix: “No es tracta d’una mera qualificació literària, per entendre’ns, sinó d’unes memòries reals. I explícites” (1966) i que qualificava l’autor com un autor de poca imaginació que usava per a les seves obres el material de les vivències personals.

Aquest mateix esquema interpretatiu enfocat i pensant en *Bearn...* és el que es fa servir Marina Gustà per parlar de *Falses memòries* en el capítol dedicat a l’autor dins la *Història de la literatura catalana*, en què tan sols es dediquen unes poques línies a l’obra:

Falses memòries respon més a viat a un intent de preservar el passat tal i com la memòria i la imaginació l'han fixat. Per això Villalonga es va alegrar que l'arxiu de Tofla li arribés a les mans quan ja les tenia llestes (*Falses memòries* 154)

En aquest relat crític, una obra com *Falses memòries* d'una banda no es distingeix de la resta d'obres i és llegida amb les mateixes línies interpretatives que qualsevol de les altres obres narratives, la voluntat de fixar el record de manera ficcionalitzada. Al mateix temps, se li concedeix valor factual, tot i les llicències que es pren l'obra com a obra confessional en el sentit convencional del gènere.

El mateix Villalonga al pròleg de *Falses memòries* afirma haver-se alegrat que els arxius familiars no estiguessin disponibles, tal com comenta Gustà, en escriure el seu text. Però la interpretació o explicació que dona la professora al respecte d'aquestes paraules són força qüestionables. I a més, tracta de reforça-la recolzant en unes paraules escrites per Villalonga en l'article anomenat "Notes autobiogràfiques", en les quals podem llegir:

Per escriure-les [*Falses memòries*] no vaig fer cap aplec de dades a arxius, llibres o revistes. Escrivia sobre les coses que recordava i res més. El que no recordem són coses mortes. I registrar papers vells i cercar dades seria fer erudició i no memòria. Puc dir que aplicant el mètode de la memòria viva vaig seguir un esquema proustià. Que és també el mètode de Freud: només recordam allò que ens interessa." ("Notes autobiogràfiques" 157)

Aquestes afirmacions de l'escriptor sobre un text seu, són utilitzades per Gustà per justificar la seva interpretació que l'autor mallorquí té la intenció de ficcionalitzar els

fets esdevinguts en la vida real, amb una finalitat fixadora del passat i també mitificadora. Una interpretació que no difereix del discurs crític ja creat per Molas sobre els seus relats de ficció, com hem vist. Els documents d'arxiu podrien, suposadament, aportar dades verídiques i contrastables amb la realitat, però això no interessa a Villalonga, segons l'autora, perquè l'autor preferiria elaborar els records per tal de conservar-los en la memòria de manera imaginativa, és a dir, mitificada, i de voluntat d'aferrar-se a un imatge idealitzada del passat.

D'altra banda, Gustà passa per alt les paraules que venen just a continuació en el fragment citat, en les quals l'autor relaciona el no ús de l'arxiu familiar amb el fet d'haver seguit el que ell anomena un "esquema proustià. Que és també el mètode de Freud". Potser el projecte de Villalonga amb aquest text, *Falses memòries*, apunta en una direcció de la qual se'ns donen les referències: Proust i Freud. Així, veiem com l'autor voldria justificar el seu punt de vista i refermar el seu projecte d'escriptura basant-se en les referències a aquests dos autors, a la manera de cites d'autoritat, científiques i literàries, que podrien indicar-nos unes instruccions de lectura i un intent de definició d'una poètica.

Per descomptat que no hi falta la ironia en aquestes paraules. No existeix un mètode proustià que sigui igual al de Freud, però tot i això, les paraules fan al·lusió a un fet que Villalonga reitera un i altre cop en la seva escriptura, que la memòria és selectiva, i que es deixaria emportar per la lliure associació d'idees del mètode psicoanalític, i té en compte la memòria involuntària de Proust. És sobretot un joc intertextual de Villalonga l'al·lusió a Freud i Proust.

La ironia del discurs de Villalonga en aquesta obra juga constantment a parlar de veritat i mentida, de la relació conflictiva que existeix entre els dos conceptes, que és una recurrència del seu discurs. I s'insereix en aquesta obra problematitzant el mateix gènere. Contínuament i ja des del mateix títol, el narrador adverteix que no dirà tota la veritat, o directament mentirà. No obstant això, també afirma que als que escriuen memòries sempre se'ls acusarà de mentir. Comprovem en aquesta obra, com també el discurs irònic serveix per a la reflexió de qüestions actuals i rellevants i d'actualitat, que no acostumen a ser posades de manifest pels estudiosos de la seva obra.

Un altre error de lectura i interpretació habitual dels crítics és la idea recurrent i vertebradora en l'escriptura villalonguiana, presa de Proust, quan parla dels paradisos perduts i diu que aquests sempre els trobem en el passat, sovint en la infància. Les referències a aquesta idea en els textos villalonguians són recurrents i amb variades formulacions. Un exemple el tenim en un dels primers capítols de *Falses memòries...* quan el narrador parla dels suposats sentiments del seu pare:

Mon pare les jutjava anacròniques [a les seves ties] i pensava que els senyors [l'antiga aristocràcia] tenien les hores comptades, però en el fons sentia com elles l'*enyorança* d'un passat, *enveuable* més que res per *passat*. (*Falses memòries*, 56)

És la mateixa idea, que tornarem a trobar més d'un cop en les obres de Villalonga expressada de diferents maneres. Però aquesta idea no implica una mitificació generalitzada i idealitzada del passat personal, significant-lo com a autor nostàlgic, com se li atribueix a l'autor habitualment

També les referències a Freud són habituals en els textos villalonguians. I aquí en *Falses memòries*, en el seu text més personal , -pseudoautobiogràfic- encara que no sigui una escriptura autobiogràfica convencional, curiosament Freud té una presència destacada.

Així, amb ironia trobem a *Falses memòries* nombroses al·lusions a conceptes freudians, sobretot en la primera part del text en què el narrador parla de la seva infantesa, com per exemple en aquest passatge en què entre altres qüestions al·ludeix a un dels casos més famosos de Freud, el del petit Hans:

Als cinc anys, jo, que era d'una curiositat inaguantable, havia cregut endevinar que mon pare besà la meva teta dins un passadís. [...] “Jo estava gelós, vet aquí la veritat. Freud ja havia dit la seva respecte a tals matèries, però aquelles bogeries no havien arribat encara a Espanya. ¿Estava gelós mon pare de mi? Potser. “L’avicies massa”, repetia. Ma mare es retenia una mica i quan el marit es girava em besava amb més força. Hi havia, doncs, engany, complicitat i, en certa manera, adulteri. Evidentment Freud ha anat massa lluny en les brutors inversemblants que atribueix al petit Hans. Jo no hauria desitjat matar a mon pare, a qui estimava -por i llunyania són gèrmens d’admiració- encara que preferia no tenir-lo molt a prop” (*Falses memòries* 18)

És interessant aquest passatge, que es troba en aquest text a mig camí de la confessió personal del jo i de la ficció, i que pot semblar molt ficcionat, i per tant, que no tindria valor com a dada de caràcter referencial per fet de tractar-se d’un record que correspon a una edat massa primerenca per retenir records clars i fidedignes. Aquesta incertesa que, de fet, el narrador mateix posa de manifest en el text, quan afirma que “és inversemblant que pugui recordar-ho” , però que tot i així ho escriu.

El text, doncs, no pretén la transposició de dades contrastables amb la realitat, la qual cosa no fa els enunciats menys autèntics. El relat crític canònic es limita a dir que Villalonga amaga certs fets, o que juga amb el lector a donar “pistes falses”. Però el narrador villalonguà afirma en més d’una ocasió que “psicològicament no hi ha mentides”.

Per tant, el projecte villalonguà de literatura autobiogràfica ha de ser entès des d’una òptica totalment oposada al de la convenció del gènere, que prengué continuar la “il·lusió” rousseauiana que es proposava “confessar” tota la veritat sobre si mateix, sobre la pròpia vida. Villalonga, es mostra conscient al llarg de tota la seva obra que això és impossible, i en aquest text fa esclatar les convencions del gènere literari que més conflictivament es relaciona amb la veritat. Perquè com diu Roland Barthes “en el camp del sujeto no hay referente”(2004 62). I és que les pretensions rousseauianes queden invalidades per la concepció del subjecte de Freud que no es sobirà de si mateix.

Contràriament se situa la proposta com entén el gènere autobiogràfic modern, teoritzat per Philippe Lejeune, tractant d’avaluar una línia tradicional amb el seu concepte de “pacte autobiogràfic”. Aquesta teoria, pretén que es dona una identificació de les instàncies de l’autor, el narrador i el protagonista, i per tant, es pressuposa que allò narrat relatiu a les dades i fets esdevinguts en la seva vida i relatat pel propi subjecte enunciadore que escriu sobre si mateix, pertany a la dimensió de la veritat. Una concepció que no s’adiu amb la pràctica i les estratègies de l’escriptura de Villalonga, ni en *Falses memòries* ni en la resta de les seves obres.

5. Intertextualitat i ambivalència a *Un estiu a Mallorca*

5.1 El diàleg de Llorenç Villalonga amb George Sand

Les referències a l'escriptora francesa i al seu text sobre Mallorca es troben presents al llarg de tota la trajectòria de Villalonga, i formen part dels diàlegs incessants que l'autor mallorquí estableix amb autors francesos, de la seva estimada França, com Voltaire i Proust. El diàleg amb Sand es manté també al llarg del temps, però és un diàleg força particular, es pot qualificar de subtil, ja que, d'una banda, trobem en alguns articles que l'autor hi dedica a Sand judicis crítics, com a escriptora i com a dona romàntica i feminista, uns comentaris més aviat banals, retòrics, o poc profunds. D'altra banda, però, trobem en les seves novel·les cites, majorment, implícites i apropiacions d'*Un hiver à Majorque*, que tot i ser esporàdiques i puntuals rebel·larien una actitud contràriament positiva.

Però el diàleg amb Sand adquirirà a la darrera obra de l'autor, *Un estiu a Mallorca* (1975), una dimensió major i sorprenent que podem observar mitjançant el complex joc intertextual que estableix amb el text de Sand, *Un hiver à Majorque*, un joc en què no manquen les al·lusions contínues a la mateixa figura de Sand i fins la incorporació de la seva figura com a recreació dins del relat. Però si podem qualificar *Un estiu a Mallorca* com a un homenatge a l'escriptora francesa, això no serà expressat en el text explícitament, sinó que es vehicula a través de la intertextualitat, que amb ironia serveix també per exposar defectes de l'intertext i de la seva autora. *Un estiu a Mallorca* visibilitza així un tipus de diàleg característic, el de Villalonga amb Sand, que no

percebem en els diàlegs de Villalonga amb altres escriptors francesos, com Voltaire o Proust.

La primera referència de Villalonga sobre Sand és de to molt positiu i la trobem en una carta escrita per Villalonga als 20 anys dirigida a la família materna , en què parla de les lectures que fa i els seus gustos literaris, mostrant la seva coneguda predilecció pels autors francesos :

[...] Oh, cómo voy perdiendo la afición a leerlas [novel·les]. Las clásicas españolas son latosas, las modernistas tienen el defecto de ser danunzianas, es decir, que los personajes sean locos o menos. De los románticos no hablemos, pues aquello es el colmo del absurdo. (Te advierto que una novela de Jorge Sand, romántica exaltada, me gustó. Se titula Valentina. Lo que me gusta también de Jorge Sand es «Un invierno en Mallorca». Lo he leído en Francés y es precioso, y muy justo). Ahora cuento leer «Los girondinos» de Lamartine. Me gusta la historia. (32-32)

Aquesta carta és recollida per Jaume Pomar (1998) a *Cartes i articles. Temps de preguerra. 1914-1936*, un dels estudiosos habituals de l'obra de Villalonga i autor de la seva biografia més elaborada (Pomar, *La raó i el meu dret. Biografia de Llorenç Villalonga*). El fragment de la carta que hem citat crida l'atenció per les contradiccions en les opinions expressades pel jove Villalonga, ja que sembla detestar els autors romàntics en qualificar-los d'"absurds", i es refereix a George Sand com a "romàntica exaltada". Però tot i així, adverteix que li agraden dues novel·les de l'autora francesa, i fins parla d'*Un hiver à Majorque* com "preciós i just". Aquesta afirmació mereix el comentari de Pomar en una nota al peu de pàgina, en què afirma que l'elogi que fa de

George Sand “contrasta amb la visió crítica que Llorenç Villalonga sempre expressà de l’obra i de l’autora” (Pomar 33 n5)

L’opinió de Pomar no coincideix amb la de Carme Bosch, qui va escriure un article on fa un repàs dels articles que Villalonga escriví per a la premsa entre 1925 1975, un total de sis articles, i de les obres en què Villalonga al·ludeix a l’escriptora francesa i al seu text *Un hiver a Majorque*. Bosch (“En Llorenç Villalonga, na George Sand i en Frederic Chopin”) constata com en els articles, en què Villalonga fa al·lusions directes majorment s’hi refereix a l’escriptora o bé de manera despectiva o bé amb displicència, i sovint també qualifica la seva obra, *Un hiver*, de tenir poc valor literari i de ser injust amb els mallorquins. L’excepció a aquesta valoració més aviat negativa, pel que fa als articles, és l’escrit l’any 1932 al diari *El Día* titulat “Actualidad. George Sand” (citat per Bosch 76), article en què Villalonga elabora un diàleg fictici amb l’escriptora i li diu que la societat mallorquina tot i les aparences no ha canviat gaire des que ella visità l’illa un segle abans, i li explica en aquest diàleg fictici, que una altra “escriptora de talento, pero...[que] está divorciada” -en referència a l’escriptora Emília Bernal- acabada d’arribar a l’illa, ha rebut un tracte semblantment hostil al que rebé ella mateixa per part dels mallorquins (Bosch 79). Sembla així que Villalonga en aquest cas dona la raó a Sand per la seva visió crítica que dona dels mallorquins a *Un hiver à Majorque*.

Caldria afegir un article que Bosch no esmenta, “Mallorca es un sedante. Dedicado a los extranjeros”, que trobem en el recull de cartes i articles de Pomar, en què trobem cites implícites d’*Un hiver* quan fa servir mots presents en el text de Sand, com “siesta” i “opio”, per expressar idees coincidents a les de Sand sobre el tarannà dels mallorquins:

“Lector, Mallorca es un gran país para echar la siesta [...] Todas las pasiones se hallan atenuadas, anesthesiadas por el opio”. (Pomar 148-149)

En paral·lel, Bosch en el seu estudi esmenta les obres de l'autor en què aquest fa referència a George Sand i n'hi troba poques, són breus i no gaire positives. Bosch també comenta dues obres de l'autor, *La gran batuda* i *La Lulú*, en què apareixen personatges d' *Un hiver...* que Bosch qualifica d'“anodins” com la Niña, a qui el narrador de l'obra de Villalonga s'hi refereix com “el petit monstre de las Hurdes”, emulant el text de Sand. I finalment Bosch parla de l'última obra de Villalonga, *Un estiu a Mallorca* (1975), i diu que l'autor hi fa un homenatge a Sand mitjançant el sorprenent tractament intertextual amb *Un hiver à Majorque*. En la conclusió de l'article, Bosch es pregunta si Villalonga era sincer quan parlava en termes negatius de Sand, i la qualifica d'“odiada-estimada escriptora” per Villalonga, i afirma que ella personalment creu que l'admirava profundament. (Bosch 78)

Bosch no parla de dues obres de Villalonga, publicades abans que publicés *Un estiu a Mallorca*, que contenen puntuals cites implícites d'*Un hiver à Majorque* a *Les Fures* i *Flo La Vigne* -junt amb alguna breu al·lusió a l'escriptora francesa, de to no despectiu- que suposen apropiacions intertextuals de l'obra de Sand, sobretot del paisatge i descripcions generals sobre els personatges, habitants de l'illa de Mallorca.

La naturalesa a Bearn és dolça, harmònica com el caràcter dels seus habitants. George Sand va dir que érem quasi antropòfags. A Bearn són precisament models de cortesia, equànimes i assenyats. Les serres del nord ens defensen dels vents massa freds que arriben d'Europa; la mar refresca els simuns ardents que ens envia l'Àfrica. Les arenes i les formigues del desert naufraguen dins la Mediterrània, zona temperada [...] Si en aquests

indrets es comet de tant en tant qualche crim medieval ho haurem de considerar -recordam'ho- com un accident excepcional (*Les Fures* 31)

En el fragment citat del primer capítol de *Les fures*, a part de l'al·lusió irònica a Sand, les referències a Àfrica recorden passatges d'*Un hiver à Majorque*, així com l'absència, referència també irònica, de crims.

A *Flo La Vigne* (1974), al capítol IV, sense cap al·lusió directa a Sand, trobem també al·lusions a Valldemossa, on Sand va estar allotjada, i a figures, com la beata Catalina o Francesc Aragó, dels quals Sand parla en el seu text sobre Mallorca:

Potser per aquells indret, no lluny de Valldemossa, la beateta Catalina, avui ja santa, havia trescat acompanyada -mal acompanyada- pel dimoni [...] Més tard, en temps de Napaoleó I, després del Dos de Maig, les turbes havien tractat d'assassinar Aragó, un dels grans savis «de la florida de l'imperi» que es trobava aleshores a Mallorca mesurant un quart del meridià terrestre (*Flo la Vigne* 67-68)

També podem percebre com l'obra de Sand és un dels motius recurrents en les obres de l'autor en el tema recurrent del xoc entre dos mons, entre dos grups humans que trobem en les obres de Villalonga, ja en *Mort de Dama*, la seva primera obra, tot i que a penes hi és esmentada. Però el mateix xoc de mentalitats que la visita de Sand a l'illa de Mallorca l'hivern de 1938-39 provocà, i que el seu text *Un hiver à Majorque* exposen encara que sigui de manera subjectiva sovint, es reprès per Villalonga de manera central en la seva darrera obra, *Un estiu a Mallorca*, on Sand mateixa és protagonista, i un símbol d'aquest tema.

Així, en el diàleg de Villalonga amb Sand, observem actituds contràries o paradoxals vers l'autora i la seva obra, ja que quan l'escriptor fa hi al·lusions directes a la seva figura, en articles majorment, es mostra crític, però els jocs intertextuals d'apropiació amb la seva obra suposen una actitud contràriament no crítica. I no obtenim una explicació a aquesta actitud contrària, variable, en el diàleg amb Sand. Fins a arribar a la publicació de la seva darrera obra *Un estiu a Mallorca*, obra amb què Villalonga reprèn el diàleg amb Sand de manera focalitzada, amb el seu text, *Un hiver à Majorque*, i amb la figura de la mateixa escriptora . I comprovem com l'ambivalència vers l'escriptora i l'intertext es converteix en un element visible i central de l'obra.

I l'ambivalència, un tret que caracteritza de manera subtil diferents aspectes de l'escriptura de Villalonga, apareix com a caracteritzador del diàleg de Villalonga amb Sand, i és exposat com estratègia textual a *Un estiu a Mallorca*.

5.2 La intertextualitat a *Un estiu a Mallorca*

A *Un estiu a Mallorca* la intertextualitat té una destacada visibilitat i també tindrà un important paper, ja té com a funció principal expressar l'ambivalència del text per *Un hiver à Majorque*, el seu intertext, i per la seva autora. Així, si d'una banda hi observem algunes al·lusions i comentaris irònics i en to de burla vers la figura i sobre alguns aspectes de la seva obra, *Un hiver à Majorque*, també hi ha a *Un estiu a Mallorca* altres al·lusions a Sand de to diferent que advertim, irònicament i subtilment, a través del gran desplegament de joc de citacions de l'intertext. Però finalment, l'element més destacat serà la defensa de la figura de l'escriptora davant les crítiques dels personatges locals, els

mallorquins, i una reafirmació de les idees crítiques de Sand, de l'intertext sobre la societat mallorquina per concloure que “res no ha canviat” en la societat mallorquina un segle més tard, com ja li deia l'autor a Sand al diàleg fictici escrit l'any 1932.

Un estiu a Mallorca evidencia en el títol el seu intertext, i es presenta com un relat que estableix un intens treball intertextual amb el seu intertext. Si bé Julia Kristeva ja va afirmar que “tot text és un mosaic de cites”, perquè tot text és “absorció i transformació d'un altre text” (*Semiotiké* vol.1 190) el text de Villalonga constitueix una sorprenent visibilització del funcionament de la intertextualitat pel treball amb les cites textuais de l'intertext. També la intertextualitat funciona a nivell estructural en *Un estiu a Mallorca*, ja que és també una reescriptura l'intertext, actualitzant el seu discurs mitjançant el la novel·la polifònica que conceptualitza Bakhtin.

Així, *Un hiver à Majorque* es presenta com un relat de viatges , però l'autora incorpora diversos elements heterogenis amb total llibertat, amb digressions i reflexions personals sobre tot tipus de qüestions del moment històric, i amb un jo narratiu que deriva del que seria un relat de viatges a l'ús , descriptiu, deriva cap a una descripció subjectiva amb qualificatius exagerats, pejoratius i constants dels mallorquins. Aquests elements de l'intertext, es troben a *Un estiu à Majorque* “actualitzats” o llegits des del gènere de la novel·la contemporània, de la novel·la polifònica, i híbrida, que accepta gairebé tot tipus de gènere i discurs. El gènere de la novel·la amb els canvis i evolucions que des de mitjan segle XIX -data d'escriptura d'*Un hiver à Majorque*- fins a mitjan segle XX ha experimentat és l'element que el text de Villalonga utilitza per llegir i tornar a escriure l'intertext. Així, el text, emulant l'intertext, conté cites extenses però no de viatgers que

han visitat abans l'illa com fa Sand al seu text, sinó de textos de procedència diversa, com una cançó de cuplet, o una poesia del poeta mallorquí Miquel dels Sants Oliver. I també digressions com les del narrador de l'intertext sobre fets econòmics, històrics o polítics hi són al text de Villalonga, però la introducció a *Un estiu* d'aquesta barreja de discursos en el si del gènere novel·lesc possibilita una lectura diferent, a diferència de l'intertext que es presenta com un text de l'època de no ficció.

5.3 El fenomen de la citació

El tractament que fa Villalonga de les cites provoca una visibilització del seu intertext que ens fa percebre el fenomen de la intertextualitat, que caracteritza tot text literari com diu Kristeva, per l'ús que en fa, mostrant els fragments de l'intertext de manera ben visible, en epígrafs que encapçalen cadascun dels 26 capítols, i amb citacions constants dins del relat de fragments en l'idioma original, el francès.

A més d'aquesta visibilització, el tractament que fa de les cites suposa una presa de consciència del funcionament de la citació com a fenomen literari i com a convenció, que n'actualitzaria la percepció de les cites produint una desautomatització de la convenció, seguint el concepte de Shklovski ("El arte como artificio"), i renovant així la seva funció com a element de la construcció del text i generador de sentits. I això ho aconsegueix per les transgressions de les convencions formals de la cita, pel tractament anòmal, pel que podem qualificar de desmesura per la quantitat de citacions d'un sol intertext, i també per l'heterogeneïtat formal de les cites, per exemple amb cites inusualment extenses en epígrafs, com la del capítol XX, o a l'interior del relat, que

contrasten amb altres molt breus, com la de l'epígraf del capítol XXII. Una diferència que no sembla justificada per qüestions narratives del relat. Aquesta sola incoherència formal ens fa percebre la cita com el que és, un cos estrany inserit en un altre text.

L'heterogeneïtat o diversitat de les cites també es percep per les funcions diverses que aquestes tenen en el relat, des de les cites descriptives o indicatives -cedint la paraula a l'autora de l'intertext- a les cites més icòniques que fan sovint al·lusió a la figura de l'autora de l'intertext, generant un joc irònic que fa que les cites funcionin com a transmissores de la comicitat o cert to de burla vers George Sand i el seu text. Però en altres casos tenen la funció d'expressar admiració i elogi per l'intertext. I d'aquest joc simultani de burla i elogi se'n desprèn l'ambivalència del text per Sand i per *Un hiver à Majorque*.

Villalonga explota la riquesa, o el potencial de la cita, de què parla Antoine Compagnon (*La seconde main, ou le travail de la citation*), en posar en joc no només els fragments citats de l'intertext, sinó també l'autor citant i l'autor citat en el procés de producció de sentit de les cites. Així, autor citant i autor citat entren a formar part del que Compagnon anomena els valors de repetició de la cita, augmentant les seves possibilitats interpretatives. Els valors de repetició són interpretants que col·laboraen en la producció de sentit, i són definits per Compagnon com "plurales, interactivos cobran sentido por defecto o por exceso , son la diferencia entre los dos textos" (Compagnon 91). Compagnon defineix els interpretants que intervenen en el procés de producció de sentit en cada acte de citació, en cada procés de citació, com "una pluralitat de valors dialògics" que la cita adquireix en aquest procés de citació, que Compagnon també anomena procés

de repetició. I sorgeixen de la correspondència que la cita estableix entre el sistema que componen el text i el seu autor, d'una banda, i de l'altra, el sistema de l'intertext i el seu autor.

Campagnon considera la cita com un signe, i així pot dir que el sentit de la cita no és fix, com no ho és el sentit del signe lingüístic com és concebut per Peirce (Compagnon 68-70). Per tant, no es pot concebre que un fragment citat que apareix en un text, encara que sigui amb cometes, conservi el mateix significat que té en el text del qual és extret. El sol fet de canviar-lo de context afecta i modifica el sentit de les paraules citades.

Villalonga, sembla conscient d'aquest funcionament de la citació i juga amb les cites, amb les possibilitats interpretatives que aquestes ofereixen i així multiplica els sentits de les cites, generant una xarxa de referències que dispersen els sentits possibles de les cites a altres capítols generant una certa confusió en el lector. L'altre element de la cita és la funció que compleixen en el text en què són inserides, i en aquest aspecte també Villalonga utilitza les cites amb fins diversos, com crear el personatge de Silvia Ocampo com una doble de George Sand, criticar la societat mallorquina o els defectes de Sand i Ocampo, o també recrear somnis de llibertat i sensualitat en les figures de Sílvia Ocampo i George Sand.

La implicació del subjecte citant, l'autor de l'intertext, i del subjecte del text citat, són el tret característic a nivell formal del tipus de cita icònica (Compagnon 96) que predomina en les cites i al·lusions intertextuals d'*Un estiu a Mallorca*. Aquest tipus de cita es caracteritza pel seu component afectiu. Com afirma Compagnon, des de la cita de

tipus simbòlica -sense intervenció de cap dels autors en el procés de producció de sentit en la cita-, passant per la indicativa i fins arribar a la icònica, hi ha un augment del component afectiu.

El component afectiu que predomina en les cites d'*Un estiu a Mallorca* es divideix entre aquelles cites que contenen un element de burla o to despectiu vers Sand, i altres amb un sentit contrari que subtilment suposen un elogi i desprenen admiració i homenatge a l'intertext i la seva autora. Una pulsio doble d'afectes contraris, rebuig i atracció, que es donen simultàniament i que defineix l'ambivalència.

Un estiu a Mallorca juga des del títol, que és visiblement intertextual, a generar expectatives de ser una resposta o una rèplica a l'intertext per la inversió dels termes que el títol suggereix. Però també pel fet que l'intertext és "conegut" pels lectors locals. Conegut i polèmic, ja que en l'intertext, els mateixos mallorquins són objecte d'un retrat pejoratiu i d'un judici crític majorment. Per tant, l'expectativa que en principi genera el text de Villalonga implicaria un judici crític de Sand i el seu text i la defensa dels mallorquins.

Sand va escriure *Un hiver à Majorque* després de l'estada de l'autora a l'illa l'hivern de 1938-1939, un relat en forma de relat de viatges dels segle XIX, i hi fa una descripció i un retrat dels habitants de l'illa, de to crític i pejoratiu, encara que alhora condescendent que conté un descàrrega personal i acaba sent força subjectiu, contra els mallorquins de l'època, pel tracte que rebé no massa hospitalari. De fons, hi ha la temàtica del xoc cultural entre la mentalitat d'una dona avançada al seu temps que prové de la

França dels XIX molt més avançada intel·lectual i moralment, i també econòmicament, que la Mallorca de l'època no podia tolerar.

Un estiu à Majorque, en jugar a presentar-se com a text “la resposta” a l'intertext implica d'entrada l'adopció d'un punt de vista diferent al de l'intertext, i així ho sembla en donar veu a l'altre, als altres que són objecte d'anàlisi i judici en l'intertext. Però *Un estiu a Mallorca* és una novel·la, una novel·la polifònica, que inclou diferents veus i diferents punts de vista. Així, no només inclou la veu dels mallorquins, que a l'intertext no tenen veu, sinó que també, com a contrapunt, incorpora la veu de Sand mitjançant les cites i al·lusions, i una versió ficcionada de la figura de Sand en el personatge de la protagonista, Sílvia Ocampo. Aquest personatge és creat intertextualment amb trets de doble de George Sand, també dona i artista, de caràcter expansiu i dona activa amorosament i intel·lectualment, que arriba a l'illa “disposada a descobrir-la”.

Així, el narrador utilitza la intertextualitat per donar veu a Sand. I també la veu del narrador extern al relat, s'entrecreu amb totes les veus del relat, de vegades confonent-se amb elles. Però en el joc de veus de la novel·la aviat s'advertirà que la situació narrativa no és tan senzilla. Inicialment el narrador juga a posicionar-se del costat dels mallorquins com en un joc de text resposta, en què l'intertext i la seva autora resulten analitzats i judicats des del punt de vista dels personatges local, i la veu del narrador es confon en ocasions amb la com a novel·la polifònica que és, per exemple al principi del text, en què puntualment el narrador parla com si fos “un d'ells”²². “És sabut que la

²² A *Mort de Dama*, el narrador que puntualment irromp en la ficció, també diu ser un més dels personatges retratats irònicament i identificables amb la societat mallorquina del moment.

George Sand, que té un gran cor, hauria volgut civilitzar-nos”, llegim al capítol segon. Però encara que ho sembli irònicament en determinats moments, no seran finalment coincidents les veus dels personatges de la societat local i la del narrador, i el text no oferirà un punt de vista sobre els mateixos mallorquins diferent a la visió de Sand sobre ells en l'intertext. Aquesta serà la més crua ironia que subtilment anirà deixant entreveure el narrador i que només cap al final quedarà al descobert.

5.4 Les funcions de les cites

La ironia aparentment crítica del text de Villalonga vers l'intertext i la seva autora, recorrerà el relat a través del joc de cites i al·lusions, que com hem vist ja s'anuncia en el títol, que és un cita. Però no totes les cites compleixen una funció de crítica i resposta a l'intertext. L'expectativa de crítica a l'intertext inicialment recreat pel text, semblaria recrear un determinat estat d'ànim, potser més imaginari que real, de la societat mallorquina que necessitaria d'aquesta “resposta” o defensa de les ofenses de Sand. Però en realitat només hi ha una feble ironia crítica o de burla -no exempta de comprensió o condescendència- vers la figura de Sand, que seria l'expressió -o l'escenificació- del component afectiu de rebuig, implicat en el sentiment d'ambivalència.

Així, a l'epígraf inicial la citació de l'intertext que escull Villalonga, hi podríem veure una continuació del sentit apuntat al títol de rèplica o resposta, amb una intencionalitat crítica per l'intertext i la seva autora, ja que la cita escollida semblaria posar de manifest els qualificatius i adjectius excessius utilitzats per Sand en bona part

del seu relat per a qualificar els mallorquins. Però tot i ser aquesta l'expectativa que el text de Villalonga genera, cal que el lector estigui atent, ja que la cita escollida com a epígraf d'*Un estiu a Mallorca* és ambigua i enigmàtica. A l'epígraf inicial llegim:

Dans toutes les geographies que j'ai consultées j'ai trouvé à l'article Baléares cette courte indication : « Ces insulaires sont fort affables ». On sait que dans toutes les îles la race se classe en deux catégories: ceux qui sont anthropophages et ces qui sont fort affables. (EM 7)

Són certament unes paraules fortes que poden semblar ofensives cara als mallorquins i que posarien en evidència defectes del text de Sand pel to del discurs ofensiu i anacrònic. Però cal advertir que l'autor no escull un passatge del text sandià en què trobaríem afirmacions d'evident sarcasme vers els mallorquins per part de Sand que la posarien en evidència molt més clarament. Són suficientment ambigües com per generar un aire inquietant i, alhora, resulten enigmàticament atractives. És interessant si pensem, com apunta Antoni-Lluc Ferrer²³, que podria tractar-se d'unes afirmacions iròniques de la mateixa George Sand, que se'n riu d'aquestes paraules en una carta al seu editor. Així les afirmacions del paràgraf podrien ser llegides com una llicència poètica que es pren l'escriptora en el seu text. Un text, el de Sand, construït a partir de discursos o gèneres ben diversos, des del relat de viatges que en molts moments tracta d'adoptar la forma d'un relat descriptiu i amb aportació de dades objectives i històriques, al discurs confessional narrat en primera persona com un text memorialístic o autobiogràfic que arriba a ser molt subjectiu en la descripció dels habitants de l'illa. I fins incorpora un relat de l'autora suposadament inspirat per l'espai on es troba, la Cartoixa de Valldemossa.

²³ Ferrer, Antoni-Lluc: *Un hiver à Majorque*. Seguit de *L'epistolari de la turista George Sand*. 2013.

En tot cas, aquesta informació pocs lectors la tenen, i l'enunciat, "On sait que dans toutes les îles la race se classe en deux catégories : ceux qui sont anthropophages et ces qui sont fort affables", encara que irònic no deixa de contenir un to ofensiu per als mallorquins. Tot i així, comprovarem com el narrador les utilitza per incorporar-les al seu text, i en posar-les en exergo , destacades , tenen una visibilitat màxima i posarien en evidència l'autora francesa usant paraules fortes que indirectament i subtilment són dirigides als mallorquins. Però al capítol cinc puntualment hi ha una al·lusió a aquestes paraules i són tornades a citar, quan el narrador diu de dos dels personatges de Maria Monteleón i el seu marit, el doctor Monteleón, que:

Tant ella com el seu marit estan d'acord a demostrar d'una vegada per totes que, de les dues menes d'illencs de què parlava George Sand, ells pertanyien a la dels qui són «fort affables» (*EM* 40)

En ser tornades a al·ludir en el relat les sorprenents i ofensives paraules de Sand de l'epígraf inicial de la novel·la, ens sorprèn com el narrador no les posa en evidència críticament com a paraules despectives i exagerades que són, i per tant no confirmarien la intencionalitat del text com una resposta crítica a l'intertext, sinó que sorprenentment -i còmicament- adquireixen un sentit diferent, oposat a l'esperat si es tractés d'un text resposta a l'intertext. I veiem que són reproduïdes per incorporar-les a la mentalitat dels personatges locals, com si aquests no advertissin el to despectiu o burlesc de les paraules de Sand, de manera que els personatges, mallorquins, resulten caracteritzats de manera irònica segons el punt de vista del narrador.

Així, el narrador subtilment, humorísticament, i de manera gairebé imperceptible, variarà així l'objecte de la seva ironia crítica o pejorativa, almenys parcialment, que semblava inicialment que es dirigiria exclusivament sobre l'autora en reproduir les paraules hiperbòliques de l'epígraf inicial. I veiem com les mateixes paraules, al·ludides intertextualment ara en aquest capítol cinquè i posades entre cometes, serveixen per caracteritzar els personatges locals, els mallorquins, amb ironia i burla, ja que no se sentirien ofesos per les paraules de Sand , segons ens diu el del narrador.

El punt de vista del narrador varia així l'objectiu de la seva crítica, ja que apuntava amb ironia crítica vers l'autora de l'intertext mitjançant la intertextualitat, amb cites de l'intertext i al·lusions i comentaris a la seva autora, i després canvia l'objectiu i són els mallorquins els qui resulten posats en evidència amb ironia crítica pels seus propis enunciat, o pels seus pensaments, en què el narrador també intervé, però aquesta crítica és més subtilment transmesa.

Pel que fa a la resta dels epígrafs que encapçalen cadascun dels capítols de la novel·la, el lector atent que vulgui copsar tot els sentits d'*Un estiu a Mallorca*, comprovarà com alguns dels sentits que apunten i generen les cites dels epígrafs són desenvolupats en altres espais del text, en altres capítols, i no en els capítols que encapçalen. Aquest funcionament dels sentits de les cites, dispers i recargolat, poc clar o poc evident, que organitza Villalonga, genera buits de sentit en no fer referència directa a les cites dels epígrafs en el capítol que encapçalen, i així no compleixen la funció

convencional de la cita com exemple del capítol que encapçalen, com afirma Rosselló Bover²⁴.

Aquests buits de sentit generats pel no compliment d'aquesta funció d'exemple d'una cita posada en epígraf del capítol corresponent, farà en part al lector a acudir a l'intertext, fet que Riffaterre afirma que és l'indicador del funcionament a nivell estructural de la intertextualitat, i suposa un homenatge del text pel seu intertext (Riffaterre, "L'intertexte inconnu").

També els epígrafs d'alguns capítols posen en evidència exageracions de l'autora de l'intertext, però no acaben per concloure un judici crític fort per l'autora i l'intertext, amb la qual cosa l'expectativa inicial de ser un text resposta contrari a l'intertext no es compleix.

I el que finalment observarem una actitud ambivalent per part del text vers l'intertext mitjançant les cites, ja que altres epígrafs no contenen elements de crítica sinó que contràriament, i també subtilment, constitueixen un elogi i un homenatge a l'intertext i la seva autora., incloent cites implícites o cedint la veu a l'autora de l'intertext. Per exemple al capítol 3 trobem a la cita de l'epígraf el passatge d'*Un hiver* en què Sand parla del famós palau del comte de Montenegro, que Sand visità. La cita és descriptiva i neutra, no connotada, fet que sorprèn el lector, ja que hem vist com en altres casos anteriors les cites són usades per fer burla de Sand. A l'interior del capítol en el relat sorgeix de nou

²⁴ Diu Rosselló Bover: "En general es tracta d'opinions, que bé per similitud o bé per contrast, estan relacionades amb el capítol que encapçalen. Però més que el punt de partida que dona lloc al capítol aquests fragments citats són una espècie d'il·lustració o de comentari introduït a posteriori" (2004 79)

el palau per l'anècdota famosa del vessament d'un pot de tinta sobre un mapa del segle XV mentre el bibliotecari del palau ensenyava a Sand el mapa. I aquí hi ha una cita molt extensa, una cita indicativa en què el narrador talla la narració de l'anècdota que fa un dels personatges als contertulians per cedir la veu totalment a l'autora de l'intertext: "La història que rememorava el doctor Monteleón és prou coneguda i sempre valdrà més sentir-la explicar a la pròpia Sand: «Le parhcemin...» "(EM 27)

Però no és fàcil captar la funció que les cites juguen en cada cas, i sovint poden induir a confusió en els lectors, ja que el narrador juga constantment amb les expectatives del lector. També l'alteració de les convencions de la citació genera confusió, ja que constitueix un tipus de cita en certa manera transgressora de la convenció per la seva manca de fidelitat a la cita originària. Les cites dels epígrafs són ben diferents les unes de les altres segons els capítols i no es limiten al significat de les paraules dels epígrafs. I no compleix la senzilla funció que Rosselló Bover concedia a les cites, abans al·ludida. Per tant, no serveixen, les cites, per orientar el lector a manera d'exemplificació del contingut del capítol ni tampoc de la intencionalitat o actitud del narrador, sinó que més aviat contràriament apunten a diverses funcions, i inicialment desorienten el lector que espera aquesta senzilla funció de comentari del fragment citat en l'epígraf.

Així, epígrafs que semblen neutres i no connotats irònicament amb to crític ni tan sols amb to d'humor, en canvi en ser citades les paraules, o part d'aquestes, tornades a al·ludir en el relat són utilitzades per fer burla de Sand, amb la qual cosa el narrador sembla adoptar un punt de vista crític per l'intertext o per Sand, de manera inesperada, ni que sigui d'un crítica burlesca o còmica, simplement. Per exemple, al capítol primer, que

constitueix un bon exemple de la multiplicació de sentits generats a partir de la cita de les paraules de l'intertext, de la seva utilització per generar altres sentits que no semblen ser el sentit que les paraules simplement aparenten tenir. Al capítol primer, a diferència de la cita inicial del text que semblava apuntar a una resposta crítica a l'intertext, per les paraules mateixes citades de l'intertext que feien creure que *Un estiu à Majorque* ha de suposar una crítica a l'intertext i la seva autora, el fragment escollit com a epígraf és aparentment de to molt diferent, i no presenten cap to de crítica. Tot i això, algunes paraules de la cita seran utilitzades pel narrador a l'interior del capítol per crear un personatge, el de la protagonista Sílvia Ocampo, amb cert to de burla, fet que afecta en part a George Sand, ja que crea el personatge de Sílvia Ocampo com si es tractés d'una doble de Sand. I així, la funció que tindrà la cita en aquest cas és la de crear un personatge, i amb un to irònic vers l'intertext.

Les paraules de la cita del capítol primer fan referència a la motivació del narrador autor en primera persona de l'intertext, George Sand, a l'hora d'emprendre el viatge que va fer a l'illa de Mallorca, un tòpic sobre el tema dels viatges com a cerca de descans i desconexió. Podem llegir:

Qui est celui de nous qui n'a pas fait ce rêve égoïste de planter là un beau matin ses affaires, ses habitudes, ses connaissances et jusqu'à ses amis pour aller dans quelque île enchantée vivre sans soucis, sans tracasseries, sans obligations et surtout sans journaux?
(EM 9)

En aquest fragment escollit com a epígraf del capítol inicial no trobem paraules inquietants ni ofensives vers els mallorquins per part de Sand, a diferència de la cita d'inici del relat, i no apunten a cap element criticable de l'enunciadora, George Sand. Per tant, el to de resposta d'*Un estiu à Majorque* semblaria desaparèixer. El fragment sembla molt adequat, i convencional, com a inici d'un text que volgués retre un homenatge o fer un comentari positiu del text de l'autor, George Sand. Així, la citació sembla introduir el lector en l'intertext, de manera amable, ja que la cita exposa la motivació per emprendre el viatge de l'escriptora francesa.

Però comprovarem que en tornar a ser al·ludides en el relat no són recreades o comentades en el sentit que semblen apuntar les paraules per elles mateixes. I el text sense indicar-ho, s'aparta del sentit que les paraules citades semblarien tenir en l'intertext, ja que el narrador utilitza només part del fragment citat a l'epígraf, i ho fa per establir el paral·lelisme, còmicament, entre la motivació del viatge que motivà l'escriptora francesa a anar a l'illa i les que porten el personatge de Silvia Ocampo un segle després:

Sílvia Ocampo, famosa poetessa que el Nou Món enviava al Vell, feia només dues setmanes que havia arribat a l'illa, disposada a descobrir-la com George Sand un segle abans. Com George Sand, deia a tothom que hi volia viure «sans soucis, sans tracasseries, sans obligations et surtout sans journaux», però es delia per relacionar-se i no sabia estar-se sola un parell d'hores seguides; pel que fa a diaris, els repassava tots cada matí per veure què deien d'ella. No podia queixar-se, tots l'anomenaven «la eximia poetisa» (EM 12)

Tot i que el text no estableix una exacta correspondència entre les dues figures, ja que la major ironia burlesca recau sobre el personatge de Sílvia Ocampo, de qui el text

diu que “pel que fa a diaris, els repassava tots cada matí per veure què deien d’ella”, indirectament i subtilment afecta també a George Sand aquet to irònic, ja que les seves paraules amables citades en l’epígraf no són comentades segons el sentit positiu que tenen i en canvi són utilitzades per a la caracterització del personatge de Sílvia Ocampo amb to burlesc i al·ludint a la figura de la mateixa Sand. És a més, l’inici del paral·lelisme que el text establirà a partir d’aquest moment entre l’autora i la protagonista, caracteritzada en part com una doble de George Sand.

El joc irònic que el text estableix amb l’al·lusió a l’autora de l’intertext en el conjunt del paràgraf, és d’un humorisme subtil però no sarcàstic, ja que no contenen cap element fort de judici crític negatiu o despectiu vers l’autora, quan per exemple diu que hauria “arribat a l’illa per descobrir-la”. Però el text juga mitjançant la intertextualitat i la ironia, com en el cas aquesta cita, a generar d’entrada en el lector un sentit d’expectativa de judici crític fort vers l’autora, a causa del coneixement del seu text, *Un hiver à Majorque*, i de la fama que havia adquirit el text, que conté alguns exabruptes sobre els mallorquins, i la fama de la mateixa George Sand, entre el públic local arran de la seva estada a l’illa. Una expectativa que no es compleix, sinó que queda en l’ambigüitat a causa del joc irònic.

Però el sentit obert per aquesta cita no acaba aquí, ja que les mateixes paraules del paràgraf que transmeten la idea que Sílvia Ocampo -i George Sand- “havia arribat a l’illa per descobrir-la”, unes paraules que són iròniques, amb un to de lleugera comicitat burlesca per totes dues escriptores semblen generades pel narrador. Però comprovarem que no és del tot així, ja que tornen a aparèixer, tornen a ser citades en el relat en el capítol

segon, en l'epígraf, i adquireixen un to diferent reben un tractament sense el to de comicitat i apunten un punt de vista diferent sobre la figura de Sand.

Així, al segon capítol la mateixa idea és tornada a referir, la idea de Sand com a “descobridora de l'illa” -per al món civilitzat, d'on ve Sand. Si al capítol primer és utilitzada pel narrador per ironitzar en to còmic sobre les pretensions a l'arribada a Mallorca del personatge de Silvia Ocampo, i també sobre la mateixa George Sand, ara al capítol segon la idea forma part de la cita de l'epígraf, i les paraules apareixen en el context d'un fragment més ampli de l'intertext. Aquest fet ens fa percebre la mateixa idea i el sentit de la frase sense la ironia del primer capítol. Les paraules ara en l'epígraf, expressen la idea de l'autora francesa de poder-se atribuir ser al descobridora de l'illa per al turisme europeu. En l'epígraf llegim:

On peut dire en général que la Suisse n'a été découverte par le beau monde et par les artistes que depuis le siècle dernier... J'aurais peut-être pu m'illustrer de la même manière et réclamer l'honneur d'avoir découvert l'île de Majorque (*EM* 15)

És important advertir la transgressió o l'alteració de la convenció en la forma de citar, ja que apareix abans en el relat, en el capítol primer, un comentari sobre la idea de George Sand com a descobridora de l'illa amb to còmic o de burla vers ella, i posteriorment a l'epígraf del capítol segon hi ha la cita de l'intertext amb les paraules citades, i amb la idea aquest cop en un lloc destacat del text, i amb més context. Hauria estat més convencional una disposició inversa, exposant primer la cita en l'epígraf i després algun tipus de comentari al respecte. Però operant així, Villalonga possibilita que

una mateixa idea , unes mateixes paraules es vegin projectades amb sentits diversos. I la imatge que de Sand ens transmet el text així és diversa .

També en el mateix capítol els personatges es fan ressò de la mateixa idea, des del seu particular punt de vista, com per exemple el de la baronessa Felipa d'Estrada, el personatge de l'aristòcrata reprimida i turmentada, que té reserves davant les figures de dones alliberades com Ocampo o Sand, i que "fatigada" de sentir les lloes del personatge de Miquel Milà per les dues artistes "que ja li havia escoltat tantes vegades", dirà, tallant el discurs d'aquest, en unes paraules emeses pel personatge, no exemptes de la ironia del narrador: "Bé, diguem que la George Sand fou la descobridora de Mallorca; amb ella començà el turisme, això no li podem negar".

És rellevant que s'apunta subtilment un canvi en el punt de vista narratiu, en l'actitud del narrador per la figura de George Sand. El responsable de l'epígraf, que és el narrador autor, en citar textualment un fragment de l'intertext destacat en epígraf ret un homenatge a l'intertext i a la seva autora, implicada en el fragment enunciat i citat. En aquest segon capítol el narrador s'absté de generar comicitat o burla a partir de les paraules de Sand citades en l'epígraf, i no comenta les paraules de Sand. Aquesta cop és un dels personatges, la baronessa Felipa d'Estrada, que comenta la idea de Sand com descobridora de l'illa per al turisme. I en la veu del personatge la mateixa idea pren un sentit diferent tant respecte de l'epígraf del capítol, com de l'al·lusió que trobem al capítol primer. Així, la polifonia es posa en joc.

En realitat, el que succeeix al relat en el capítol segon és que es desplaça el focus de la narració vers els personatges locals, els mallorquins, que parlen de Silvia Ocampo, i també de Sand. I el que interessa en aquest capítol és el que pensen sobre les dues artistes estrangeres, els personatges debaten sobre elles i el lector no pot treure una idea clara del que realment pensen sobre les dues dones. Alguns dels presents tenen certes reserves però no ho diuen amb claredat, i al mateix temps senten curiositat.

I d'aquesta manera, irònicament còmica, es mostra el conflicte latent que per als personatges de la societat local representa la presència del personatge de, Sílvia Ocampo, dona l'artista, estrangera i dona alliberada. Aquesta confusió la coneix el lector subtilment i amb tocs d'humorisme pels diàlegs dels personatges i els pensaments que el narrador ens transmet dels mateixos personatges. I així es mostren les contradiccions que tenen els mateixos personatges internament tenen encara que no en són conscients. El conflicte entre voler aparentar modernitat i apertura de ment i la seva tendència al tancament i al manteniment dels codis de les convencions morals d'una societat encara no oberta a la diferència i a l'altre.

Aquesta situació subtilment implica un canvi en aquest moment en la narració, i fa sospitar el lector si el text és una resposta a l'intertext. Ara, les figures de Sand i Ocampo es revelen com el motiu perquè el lector conegui la mentalitat dels personatges locals, de la seva relació amb l'Altre. Senten l'atracció per allò desconegut que els desperta el desig, que representa la novetat en la societat en la imatge d'una dona alliberada. Però alhora desconfiança i fins rebuig per la por a la novetat que no són capaços d'acceptar o integrar en si mateixos. En una situació còmica de confusió però

que és una mostra de la confusió de les seves mentalitats, d'una societat de moral tradicional i tancada.

Aquesta idea de l'autora francesa com a “descobridora de l'illa” es converteix en un dels motius recurrents en la novel·la, i el presenta com si fos un dels temes instal·lats en la societat illenca des de la publicació del text de George Sand a mitjan segle XIX. L'autor introdueix aquesta idea en la consciència dels personatges. Ara la idea de Sand com a descobridora de l'illa ja no té connotacions còmiques vers l'autora com inicialment succeïa al capítol primer. Així, al capítol segon els personatges parlen sobre Sílvia Ocampo, a qui encara no han vist, però saben de la seva arribada i tothom a l'illa en parla, amb reserves i amb desig i curiositat.

Però l'escena comença amb el narrador, extern al relat, citant textualment en el que semblaria un judici pejoratiu a Sand, i el text simula continuar amb el joc de text resposta, de crítica a l'intertext i a la seva autora, que podíem advertir ja al títol, pel tipus d'afirmacions que fa Sand sobre les mallorquins a *Un hiver à Majorque* i podem llegir:

Segons ell [Miquel Milà], tot i que era mallorquí -i en això coincidia amb la George Sand-, els mallorquins eren beneïts; és sabut que la George Sand que tenia una gran cor hauria volgut civilitzar-nos«Il faudra bien des années encore pour que les majorquins soit actif et laborieux », escrivia; entretant, «nous pouvons lui lasser sa guitare et son rosaire pour tuer le temps» (EM 16)

Podem advertir en aquest fragment la ironia del narrador vers les afirmacions de l'intertext i vers la seva autora, que evidencia la visió negativa de Sand sobre els mallorquins, posant de manifest el to de superioritat i condescendència. Però el narrador

no només cita, també comenta i sembla donar el seu punt de vista, que sembla posicionar-se com crític vers Sand, i ens diu que Sand considera “beneits” els mallorquins, entre els quals s’inclou. Al mateix temps, el narrador introdueix la visió i l’opinió que de l’autora francesa transmet un dels personatges, Miquel Milà , un dels pocs personatges de la societat mallorquina que defensa George Sand, i també Sílvia Ocampo, fins al punt que està d’acord amb els judicis de Sand sobre els mallorquins segons ens diu el narrador. Però Miquel Milà , és caracteritzat com “vanitós” (*Un estiu a Mallorca* 16), i per tant la seva credibilitat és qüestionable, i així la seva defensa de Sand és sospitosa d’esnobisme. El narrador, en caracteritzar de manera ridiculitzadora Miquel Milà com esnob, sembla ironitzar sobre ell i al mateix temps alinear-se amb el pensament dels personatges que són crítics amb Sand. Però el narrador fa servir l’estil indirecte lliure i podria estar vehiculant la visió de part de la societat que és crítica amb Sand, com si es fes el narrador ressò d’un debat de la societat a la qual pertany l’escriptor mateix.

El personatge de Miquel Milà és en aquesta ocasió el qui estableix el paral·lelisme entre Sílvia Ocampo i George Sand, així com al capítol primer era el narrador qui establia el paral·lelisme entre totes dues. En aquella ocasió el narrador despleguava la seva ironia amb to de burla per Ocampo i Sand. Ara el paral·lelisme l’estableix un personatge, Miquel Milà, però contràriament a la veu del narrador al capítol primer, fa una defensa de les dues dones, i la seva defensa inclou una crítica dels mallorquins. Però venint d’aquest personatge, una mica frívol, la defensa resulta a ulls del lector ambigua , de moment. Tot i això, el seu pensament, “ estava convençut que criticaven la senyora Ocampo per les

mateixes raons que un segle abans havien llevat la pell a la senyora Sand ” (EM 16) són contundents, i mostren subtilment l’actitud crítica dels illencs i cruel per Sand.

La reacció de la resta de personatges davant la defensa iniciada per Milà és ambigua. Ningú el contraria directament, però no queda gaire clara la posició de cadascun d’ells. Els personatges pensen i diuen coses diferents, no es mostren gaire explícits encara que assumeixen la defensa que fa el personatge de Milà de les dues dones, ja que l’opinió que expressa Miquel Milà és la posició que queda bé en aquella societat del moment que comença a rebre turistes . Però sabem els pensaments dels personatges pel narrador , i així el lector coneix les reserves que en el fons senten davant l’actitud d’una dona artista, escriptora, lliure. Per exemple, el personatge de dona Maria té seriosos dubtes sobre l’afirmació de Miquel Milà, i tot i que no ho diu en veu alta, el narrador ens relata el que pensa: “no veia prou clar que Mallorca hagués d’agrair res a una dona separada del seu home i que vivia amb un altre” (EM 17).

D’una manera subtil, en la narració s’anuncia una crítica a la societat mallorquina, tant a l’època de Sand com en l’època en què transcorre *Un estiu*, un segle després, per refermar les sospites de Sand al seu text. La dèbil defensa de les dues dones per la manca de credibilitat del defensor, no invalida la crítica a la societat mallorquina, ja que la resta dels personatges, els que tenen reserves i tenen una mentalitat més tancada, també donen mostres de manca de credibilitat, ja que, com dona Maria , “no havia llegit *Un hiver à Majorque*, però n’hi havia arribat algunes veus”, i comenta als contertulians “ja sé que una dona pot escriure i ser no obstant una senyora com cal ” (EM 17).

5.5 Funció de la cita: la crítica

Hem vist com inicialment el text simulava ser una resposta a l'intertext exposant certa crítica sobretot en mostrar els defectes del discurs de Sand. I al mateix temps hem vist com el text començava a mostrar les febleses de l'actitud dels mallorquins. De fet, progressivament, i mitjançant la funció de les cites el text expressarà una crítica forta a la societat mallorquina, la mateixa que hi ha en l'intertext, una crítica que es revela molt més rellevant que les ironia crítica dels defectes de Sand. Rellevant, però que s'expressarà de manera subtil, mitjançant la citació de l'intertext, i poques vegades la fa directament el narrador de la seva veu. Així, ho comprovarem al capítol sisè que tracta sobre els barons d'Estrada, en què el narrador cita insistentment l'intertext, fent al·lusió a la seva autora, i cedint-li la veu a l'autora a la manera d'una cita indicativa (Compagnon 95). El seguit de cites comencen amb la descripció del palau en què viuen aquests barons del relat de Villalonga, membres de la noblesa mallorquina. De nou el text, *Un estiu*, estableix un paral·lelisme, fictici, amb l'intertext. El palau en què viuen els barons és el mateix que apareix a *Un hivern*, el famós palau del comte de Montenegro, que Sand visità segons relata al seu text. Es tracta del palau amb la gran biblioteca en què té lloc l'anècdota del tinter vessat sobre un mapamundi del segle XV, que es relata també a *Un estiu*... al capítol tercer, amb una extensa cita que cedeix també la veu a Sand.

La cita que inicia la sèrie d'al·lusions a l'intertext al capítol sisè, i de correspondències entre el palau dels barons d'Estrada d'*Un estiu* i el palau de Montenegro, i entre els nobles que l'habitaven quan el visità Sand segons ens diu

l'intertext. Inicialment la imatge que transmet l'intertext del palau és molt agradable per, i així la cita de l'intertext compleix una funció descriptiva, informativa, per al lector:

El palau es conservava intacte, tal com era un segle abans quan el visità George Sand; té el seu pati, una d'aquelles «cours pavées en dalles et parfois entourées de colonnes» que li recordaven [a Sand] els *cortile* dels palaus de Venècia, amb un pou «d'un goût très pur» al mig (EM 49)

I al mateix temps al·ludeix a una idea que tot i que pugui semblar anecdòtica, serà simbòlica més endavant, ja que sembla que res no ha canviat en un segle des de la vista de Sand al moment de la narració. El narrador segueix el relat de Sand i continua citant l'intertext, i la descripció del palau adquireix un to no tan agradable i fins transmet l'aire d'un ambient més inquietant que inicialment, en descriure les

vastes salles, ordinairement a la forme d'un carré long, très élevées, très froides, très sombres, toutes nues, blanchies a la chaux et sans aucun ornement, avec de grands vieux portraits de famille tout noirs et placés sur une seule ligne, si haut qu'on n'y distingue rien (EM 50)

I continuant citant Sand de manera insistent i descriptiva acabarà amb la descripció dels habitants del palau que Sand visità i el narrador ens adverteix que

La continuació del passatge ens servirà encara un segle després: «On trouve le maître de la maison debout et fumant dans un profond silence, la maîtresse assise sur une grande chaise et jouant de l'éventail sans penser à rien [...] Les vingt ou trente valets font la sieste [...] » (EM 50).

I encara continua i acaba el narrador la llarga citació dient: “Defraudaríem el lector si no copiéssim el fragment que clou la descripció: [...] «si l’on condamnait à vivre ainsi le plus calme de nos bourgeois, il y deviendrait certainement fou de désespoir ou démagogue par réaction d’esprit»” (*EM* 50)

Així, amb una de les cites inusualment extenses, que s’inicia citant fidelment i cedint la veu a l’autor del text citat, a la manera d’una cita de tipus indicativa i complint la citació textual una funció descriptiva, convencional, subtilment la citació de l’intertext acaba introduint en el text una crítica forta a la societat mallorquina, als seus nobles. Una crítica que es troba a l’intertext i que l’autor del text que cita, Villalonga, assumeix, tot i amagar-se o camuflar-se en la intertextualitat i la cita. I subtilment fent ús de la ironia conscient dels mecanismes de la construcció literària, en aquest cas del fenomen de la citació -“ens serveix també”, “defraudaríem el lector si copiéssim”- amb unes intrusions d’autor que dialoga amb el lector, utilitzant el narrador la fórmula clàssica de primera persona del plural, una convenció literària clàssica, distanciadora, però primera persona al cap i a la fi. Uns comentaris d’autor que en part conserven la forma convencional i codificada de l’autor dialogant que no trenca el marc de la ficció, però que resulten finalment trencadors del marc de la mimesi quan diu “ens serveix també” i, sobretot, “copiéssim”, fent evident l’artifici del text literari (Shklovski), desvelant els elements de la construcció del relat, això és, en associar l’acte de citar a copiar.

El narrador assumeix la crítica de Sand de manera clara, tot i que usant la intertextualitat ho fa de manera més indirecta, i ho comprovem ja que torna a citar, implícitament, el passatge poc abans citat explícitament de l’intertext. És a dir que

s'apropia de la cita quan, al final del mateix capítol, que tracta sobre els Estrada, els nobles mallorquins del relat, a mode de conclusió diu el narrador:

Així lliscava l'existència dels Estrades; n'hi hauria hagut per fer embogir de desesperació qualsevol burgès tranquil o per dur-lo per reacció fins als excessos més condemnables de la demagògia (*EM* 53)

Aquesta crítica a la inacció i la passivitat com a actitud vital dels nobles mallorquins, una crítica que veiem en l'intertext, serà reiterada més endavant en el text des de la visió del personatge de Silvia Ocampo que s'interessa per l'estil de vida de la baronessa d'Estrada, i encuriosida davant la manca d'activitats de la baronessa, Ocampo pregunta a un jove mallorquí parent llunyà dels barons, amb qui parla, i la conversa és relatada pel narrador en estil indirecte:

Es devien doncs ensopir fabulosament, remarcà ella. ¿Ensopir?, en Soler hi feia una cara de sorpresa. I per què no tindrien dret a ensopir-se si els ve de gust? A Mallorca tots els senyors feien si fa o no fa el mateix ” (*EM* 103-104)

I just a continuació d'aquest fragment el narrador afegeix una llarga cita de l'intertext que refermen el punt de vista crític que hi ha :

Tout y portait témoignage de l'indifférence et de l'inaction ; jamais un livre, jamais un ouvrage de femme. Les homes ne lisent pas, les femmes ne cousent même pas. Cette absence de vie intellectuelle fait de l'habitation quelque chose de mort et de creux qui n'a pas d'analogue chez nous». [...] Un segle abans ja

George Sand havia vist interiors de palaus similars als dels Estrada; a Sílvia Ocampo , com a la seva predecessora li semblava, però, impossible, que una dona pogués dur una vida com la de la baronessa sense morir-se d'hipocondria (*EM* 104)

Es pot considerar que amb aquestes nombroses i extenses cites de l'intertext en el mateix capítol del relat l'autor fa un homenatge a l'intertext, i a la seva autora , a qui al·ludeix explícitament com autora de les cites, i la figura de Sand és recreada, redoblada en el relat pel paral·lelisme establert amb el personatge de Silvia Ocampo, que reproduceix la mateixa visió de Sand sobre els nobles mallorquins. I la funció de la cita serà refermar la crítica als nobles mallorquins que hi ha a l'intertext per la seva passivitat i inacció des del punt de vista de Sand, i que el narrador d'*Un estiu* assumeix mitjançant aquestes cites. I és una crítica molt més profunda que la ironia crítica de què són objecte Sand o Ocampo per part del narrador.

Tot i que l'assumpció de la visió crítica de Sand de la societat mallorquina per part del narrador es transmet fonamentalment per la citació i la intertextualitat, trobem puntualment una defensa directa en la veu del narrador de les figures de Sand i Ocampo, ja avançat el relat. Així al capítol catorze llegim:

Aquelles que com dona Emília la criticaven [a Sílvia Ocampo] penjant-li allò que per a elles el pitjor: «és una que li agraden els homes», no sabien en rigor el que es deien. Don Juan , en el decurs de la seva vida no fer més que fugir de les dones («y un día para olvidarlas») cosa que en bona lògica provaria que no li agradaven, altrament no se n'hauria després amb tanta alegria. Viceversa, si la George Sand i la Sílvia Ocampo passaven tan fàcilment d'un home a l'altre, devia ser –cal deduir- perquè no es trobaven a gust amb cap d'ells” (*EM* 113)

El narrador emprèn aquí la defensa tant de Sand com d'Ocampo, tot i que també ha mostrat alguns defectes, però les defensa amb la seva actitud de dones lliures a la cerca de l'amor. I una defensa que el narrador assumeix amb argumentació paradoxal i irònica, característica de l'autor ironista que és Villalonga, fent una analogia amb Don Juan. Una analogia reiterativa en diverses obres de l'autor, i per tant indirectament l'autor, mostrant els seu estil, mostra la seva subjectivitat. Una defensa que es confirma en el final del relat, en què Ocampo és expulsada de l'illa, com ho va ser Sand. Així, clarament podrem concloure que el narrador referma les idees de l'intertext i de Sand, encara que amb el rol ambigu que li permet el narrador de novel·la extern al relat, un narrador especialment irònic i humorístic, que de vegades sembla posicionar-se del costat dels mallorquins. Però això és només una il·lusió, un efecte de la ironia del narrador.

Però al mateix temps que hi ha la defensa de Sand, o d'Ocampo, hi ha la ironia del narrador que mostra els defectes de l'intertext i de la seva autora. Així, en el mateix capítol que acabem de comentar, que porta per títol "Converses sobre temes transcendents", l'epígraf amb la cita de l'intertext, una de les cites més extenses, tracta sobre la necessitat de viatjar del ser humà de què parla Sand a *Un hiver à Majorque*, un discurs en què mostra certa complexitat i profunditat, no sense contradiccions. En altres moments del text de Villalonga s'insinua, subtilment, una explicació a aquesta exposició discursiva de Sand: la impossibilitat d'expressar directament la situació personal pel fet que viatjava amb l'amant, Chopin, i la preocupació per la seva malaltia. Però no és el cas

d'aquest capítol, el capítol XIV, en què en l'epígraf hi ha una cita de Sand sobre per què viatgem i que ella mateixa respon :

Je sais bien que le voyage est un plaisir par lui-même, mais enfin, qui vous pousse à ce plaisir dispendieux, fatigant, périlleux parfois, et toujours semé de déceptions sans nombre? Le besoin de voyager (*EM* 111)

El narrador utilitza la pregunta que es fa Sand i l'utilitza per generar una caracterització de Sílvia Ocampo amb cert to irònic proper a la burla de nou -com també fa al capítol primer-, que indueix el lector a veure-hi una explicació o al·lusió del narrador a les paraules citades de Sand a l'epígraf.

Tot i que no es tracta d'un to irònic tan descarat i burlesc com al capítol primer. Almenys no de manera tan directa. Així, en aquest capítol inicialment els personatges reunits li pregunten a Sílvia Ocampo per la seva necessitat de viatjar i ella contesta de manera que sembla una banalització de les paraules de Sand a l'epígraf: "Perquè sí, per viatjar; perquè no puc estar-me gaire en un lloc sense el desig d'anar-me'n en un altre, com més lluny millor. El destí d'una oreneta és volar, volar sempre" (*EM* 112) I afegeix el narrador que aquestes paraules venien a dir "el mateix en substància que ja havia dit feia prop de cent anys George Sand"(*EM* 112). Cal advertir el to subtilment burlesc vers la pròpia Ocampo en el fet que la idea d'anomenar-se oreneta a si mateixa li ha donat poc abans el personatge de Milà, que volent passar per galant li ha dit "vostè és una oreneta errabunda", i la idea ha agradat a Sílvia i l'adopta. I encara hi haurà més dosis d'ironia del narrador pel personatge de Sílvia, que continua parlant de si mateixa, de la

seva història, una història errant, incloent les seves històries amoroses, i el narrador ens diu:

Era sincera. ¿Quants huracans no l'havien trasbalsada al llarg de l'existència? Ho havia oblidat o transformat a força d'anys i de fantasia. Perquè aquella dona, encara bella, encara jove, començava a veure el seu passat com un espectacle i a modificar-lo com segons els seus gustos personals. Era sincera, però al capdavant poetessa; elaborava la veritat. Estimava en aquell moment l'Antoni com en altres moments n'havia estimat d'altres [...] (EM 112-113)

Però en aquest retrat que se'n desprèn d'Ocampo, en què es percep el to punyent de la ironia del narrador vers Ocampo i en part també per Sand, ja no és tan despietat com al primer capítol. Ara estem en un altre moment del relat, i la ironia dirigida vers els figures d'Ocampo, i de Sand, sempre present en el relat, es tenyeix d'altres tons que apunten a la riquesa de la seva personalitat i al seu atractiu, com observem en el fragment citat d'*Un estiu a Mallorca*, que irònicament al·ludeixen a l'excés de fantasia i imaginació amb què veu la vida, i es veu a si mateixa.

Així, el text mostra l'ambivalència per l'intertext en la caracterització del personatge d'Ocampo, doble de Sand, i en paral·lel, mitjançant la intertextualitat, en les al·lusions a la figura de Sand i a les paraules de l'intertext. Unes paraules de l'intertext doblement citades, citades en l'epígraf i comentades en el capítol.

I l'ambivalència del text vers la figura de les dues dones, té rèpliques, en la mateixes dones, caracteritzades com ambivalents. Així ho podem observar en les paraules de Sand del capítol XIV, que parla del desig de viatjar com quelcom atractiu, com un

“plaisir” però un “plaisir dispendieux”. I en el retrat que se’n fa d’Ocampo l’ambivalència és un tret que caracteritza la mateixa protagonista, en la seva relació amb els homes, especialment amb el jove amant Antoni, a qui de vegades admira per la seva sinceritat i incapacitat de mentir, i de vegades li avorreix precisament per la mateixa raó, per la seva manca d’astúcia.

Però el text, que organitza jocs o trames d’al·lusions i rèpliques sobre els temes més recurrents, com en aquest cas, ja al capítol justament anterior, el XIII, l’ambivalència apareix com a significant, encara que no en tots els casos amb la mateixa significació. Així, un dels motius de conversa dels personatges és sobre l’homosexualitat d’un dels personatges, Francisco Deza, i el narrador comenta: “El tòpic es trobava en l’aire d’aquells anys. Cada època té el seu. Marañón acabava de demostrar l’ambivalència sexual de don Juan” (EM 107). També el narrador insinua l’ambivalència de sentiments que fa somiar el personatge de la nord-americana casada amb el mallorquí Miquel Milà, la Helen, pel caràcter intransigent però honest d’Antoni, “«Es comprèn que la Sílvia se n’hagi enamorat», pensà la Helen; «és un primitiu però lleial amb si mateix»”(EM 109).

I en aquesta escena hi podem veure més rèpliques o semblances entre el personatge d’Ocampo i la vida de George Sand. Es tracta d’una dona estrangera que té una relació amb un jove Antoni, o com Sand per Chopin, que era més jove que Sand.

5.6 Funció de la cita: l’elogi

En aquesta ambivalència del text vers l’intertext, *Un estiu a Mallorca* comença a mostrar la defensa i els valors positius, i ja no només la crítica dels defectes, de Sand i d’Ocampo. I així, una altra de les funcions de la intertextualitat és vehicular un sentiment

de lloa i admiració vers les dues dones, enaltint el seu tarannà de llibertat, de creativitat i capacitat d'estimar , una actitud davant la vida que poc a poc es va mostrant des de la meitat del relat fins al final , i que xoca cada cop més clarament amb la mentalitat de la societat local. Ja en el capítol XIV el narrador al·ludeix a la creativitat del personatge d'Ocampo, una creativitat relatada irònicament pel narrador en el sentit de mentir, per la tendència de fabular d'Ocampo sobre el propi passat, i així, no és mentir en sentit negatiu, ja que: "Era sincera, però al capdavant poetessa; elaborava la veritat" . Les al·lusions a aquesta capacitat de ficcionalitzar, a la seva imaginació, són recurrents en la segona part de la novel·la, junt amb una intuïció per captar l'atractiu de la ficció en la vida , unes capacitats que li aporten vivacitat al personatge d'Ocampo, en contraposició als membres de la societat local, i en especial al personatge de la baronessa Felipa.

En el capítol XVII es troben Ocampo i la baronessa, a qui el narrador ens descriu des dels ulls d'Ocampo com "silenciosa, demacrada com una imatge de la desolació" (EM 137). Poc després, en el mateix capítol, és la mateixa baronessa qui somia per un instant que Ocampo pot salvar-la de la seu goig mortífer o angoixa vital:

En sentir el mot «baronessa» la Felipa la mirà amb una expressió dolorosa, quasi suplicant. ¿Intuïa que tal volta aquella criolla, potser una mica ordinària però exuberant de vitalitat era com l'antídot que podia salvar-la? (EM 139)

Aquesta imaginació portadora de vitalitat és un tret que Ocampo comparteix per descomptat amb Sand, i el text recorre a la cita de l'intertext per representar la veu de Sand i establint el paral·lelisme de nou entre totes dues: "Com la George Sand, hauria

volgut que totes les coses fossin «disposées pour satisfaire les magnifiques caprices d'imagination ou de rêverie d'une phalange choisie de poètes et d'artistes»". (EM 132)

Encara hi ha altres detalls que totes dues artistes comparteixen, relacionades amb la seva actitud davant la vida, la llibertat amb què viuen, escenificada en alguns gestos, com en la imatge d'Ocampo , una imatge suggeridora, fumant opi :

S'havia ajagut en aquell divan que era un somnier amb molts de coixins, i recolzada en un, fumava en l'actitud d'una oriental que xucla el narguilé. Sempre amb el sulls clucs s'abandonava a una postura lànguida. Els cigarrets potser no tenien opi, ¿què importa? L'opi l'hi posava ella. (EM 141)

Un escena que recorda pàgines d'*Un hiver à Majorque* junt amb idees que de la figura de Sand tenien el seus contemporanis, o posteriors, com diu el narrador "tal com podia aparèixer a les seves mirades retrospectives"(EM 135), i com la que es mostra en la poesia que cap al 1900 hi dedica a George Sand Miquel dels Sants Oliver, citada per Villalonga a l'inici del mateix capítol. En la poesia de Miquel del Sants Oliver no hi falta la referència "al gest de sultana fumant el narguilé" i a la fogositat amorosa de dona madura que atrau als joves. Una característica compartida per les dues dones a *Un estiu a Mallorca*. Ocampo és qualificada d'"esgarria-cries" (EM 136) , i Miquel dels Sants expressa la mateixa idea en la seva poesia a Sand, però d'una altra manera:

La dama complaent de mans alabastrines
que espongen els coixins i treuen les espines
sabia com s'hi toca d'un cor a les arrels;
sabia com adoren els tímids jovincels

i infondre'ls ardiment, prendre'ls a les famílies”(EM 136)

I el narrador amb ironia adverteix el lector, “remarqueu de passada que mai no s’ha explicat aquest concepte popular [esgarria-cries] amb un estil tan impecable i una perífrasi tan elegant com els del nostre poeta” (EM 136-137)

Aquestes dones, amb el seu tarannà liberal que arriben a la societat mallorquina i provoquen l’escàndol , com Sand, i el personatge que crea Villalonga, Sílvia Ocampo²⁵, i que al mateix temps, com diu Marie-France Borot, “suscitaban los sueños de un Oriente voluptuoso que desde el siglo XVIII hicieron fantasear a los occidentales ” (Borot 158), com mostra la poesia de Sants Oliver sobre Sand que el text de Villalonga cita, recreant aquesta suggestió oriental també en el personatge d’Ocampo en el mateix capítol.

I aquestes dones provocadores per a la societat mallorquina , estan relacionades amb França, i per tant han de ser suggeridores i estimulants per a Villalonga. Així el personatge de Sílvia Ocampo, que crea amb paral·lelismes de la l’autora francesa, George Sand, tot i que és sud-americana , conté elements evocadors de França per a Villalonga, que observem per exemple en l’aparició per primer cop en el relat del personatge de l’escriptora:

Aleshores s’esdevingué l’insòlit, el prodigi: els dos batents de la gran porta de caoba que donava al saló s’obriren per si sols i sobre un decorat de domassos vermells aparegué l’escriptora coberta de gases, de flors i de plomes. Era una

²⁵ El personatge de Sílvia Ocampo, a més dels paral·lelismes que l’autor estableix amb Sand, té una inspiració en una altra dona, escriptora, que arribà a l’illa en l’època en què té lloc el relat de Villalonga, i amb qui l’autor va tenir una relació, Emília Bernal. Altres dones artistes provocaren un enrenou semblant, com analitza Bosch a “Tres dones escandaloses: George Sand, la bella Geraldine i Emília Bernal”.

dona retocada, massa elegant, massa perfumada, vestida d'una manera tan inadequada com deliciosa, alta, esvelta, molt atractiva (*EM* 30)

A *Falses memòries*, el narrador parla de “la suggestió que des de petit exercí França” sobre ell, i diu: “Rubén Dario ha fet rimar *Francia* i *fragancia*. Els perfums francesos són els millors del món, les senyores van perfumades i són rosses; tenen la pell blanca , la veu dolça. Totes les reines han estat belles; tots els reis galants” (*Falses memòries* 57)

I formant part d'aquesta suggestió per França en l'autor que de petit ja sentia Villalonga es troba Voltaire, a qui també al·ludeix el narrador des del seu jo de nen en el mateix passatge de *Falses memòries*, i a qui defineix des d'aquest jo com “l'escriptor impiu que m'horroritza i m'atreu com un avenc. [...] Voltaire és dolent. És ateu. ¿Com, però, ha escrit que «si Dieu n'existait pas il faudrait l'inventer?»” (*Falses memòries* 57). Una figura admirada per Villalonga, que l'autor recrea particularment en el personatge de don Toni a *Bearn* fins a la inversemblança, caracteritzant-lo amb una perruca i l'hàbit franciscà de l'època. A *Bearn* podem llegir per veu del narrador, el capellà Joan Mayol:

El senyor seia devora la foganya, voltat de llibres i papers. Vestia ja l'hàbit franciscà amb el qual ha mort i duia una perruca Lluís XV, perquè havent perdut els cabells tenir fred al cap. Tal era, al menys , l'explicació que ell donava. Crec que n'hi havia una altra, i que per a ell aquella perruca devia simbolitzar la cultura devuïtesca, d'aparença frívola i en realitat exuberant de forces latents (*Bearn* 75)

I Villalonga reprèn a *Un estiu a Mallorca* el diàleg amb Voltaire, el filòsof de “les lumières”, amb el personatge de Sílvia Ocampo, que crea amb característiques volterianes

com una “filla de la claror” , de qui diu el narrador, que “Resultava difícil de sostreure’s a l’encís de la seva vitalitat exuberant. Era diàfana, extravertida”. I a més Villalonga farà que Ocampo protagonitzi una sensual escena amb el personatge del jove amant, Antoni, que recorda la sensualitat de Voltaire:

aquella nit acabaria besant-se amb l’Antoni darrere el biombo i ho faria amb la mateixa naturalitat amb què es cull un préssec sucós que se’ns brinda en una branca. [...] Aquella nit acabaria besant-se amb l’Antoni en la penombra discreta d’un biombo contemporani de Voltaire [...] (EM 80).

Així, aquest “biombo” és intertextualment reprès per Villalonga , “un biombo de *chinoiserías* franceses del segle XVIII impregnat de tradició eròtica” (EM 84), com el biombo que obre l’escena eròtica del *Candide*:

Candide i Cunégonde se trouvèrent derrière un paravent; Cunégonde laissa tomber son mouchoir, Candide le ramassa; elle lui prit innocemment la main, le jeune homme baisa innocemment la main de la damoiselle avec une vivacité, une sensibilité, une sensibilité, une gr[ace] toute particulière; leurs bouches se rencontrèrent, leurs yeux s’enflammèrent, leurs genoux tremblèrent, leurs mains s’égarèrent (*Romans et contes* 138)

Amb el biombo, a *Un estiu a Mallorca*, torna “Voltaire, su vivacidad, su movilidad, la variedad de su inteligencia combativa para salvarnos de la inercia de la vacuidad, de la indiferencia, del énfasis vacío, del sueño de la razón, de la beatería” (Borot 160) que caracteritzen la mentalitat dels personatges locals. I aquest biombo volterrà “Villalonga lo rescata en nombre de la libertad de los espíritus y de los cuerpos tan queridos por Voltaire” (Borot 161)

I també aquesta escena d'*Un estiu a Mallorca* està connectada amb l'intertext. Villalonga crea el personatge d'Ocampo amb paral·lelismes continus amb Sand, amb l'intertext, i també en el capítol de l'escena sensual del biombo. Les cites de l'intertext que trobem a l'epígraf i a l'inici del capítol informen els lectors sobre la decoració de les cases mallorquines que Sand visità, i ens informen sobre el caràcter dels seus habitants. Les cases que visità Sand li produïen "avoir le cœur serré de déplaisir et d'ennui" perquè quan entrava "dans l'intérieur des chambres, vous croyez entrer dans un lieu disposé uniquement pour la sieste" (EM 77). I el narrador, al·ludint irònicament a l'intertext, diu que a Sand li "agradaven el desordre, la bohèmia, l'acumulació de mobles superflus i de bibelots inesperats". I ens diu que "Sílvia Ocampo compartia amb la seva precursora els mateixos gustos: «La symétrie et l'ordre rigoureux me navrent de tristesse», hauria pogut escriure aquesta com aquella" (EM 78) ens diu el narrador citant l'intertext.

Aquest pel gust pel desordre, que caracteritza les dues dones, i que les distingeix dels mallorquins, està relacionat amb la llibertat amb què viuen la vida aquestes dones. I la llibertat per als mallorquins d'*Un estiu a Mallorca* és un desordre.

I així, jugant amb el contrast simbòlicament, el text posa de nou de manifest la llibertat amb què aquestes dones viuen la vida contràriament a la incapacitat de viure la llibertat dels personatges locals. I el vell casal dels Monteleón, decorat originàriament com Sand va descriure, amb un ordre asfixiant, irònicament els Monteleón tenien un biombo que dona Maria "havia estat a punt d'arraconar a les golfes", que es convertirà en l'escenari d'un nou escàndol renovat: "Silvia Ocampo i l'Antoni donarien aquell vespre un escàndol que enfonsaria per sempre el prestigi social de la sud-americana als

ulls dels mallorquins com s'havia enfonsat un segle abans el de Geroge Sand a Valldemossa" (EM 83).

Però Villalonga a *Un estiu a Mallorca* repren també el diàleg una altra figura d'admiració per a l'escriptor, Proust, que retrobem constantment en les seves obres, amb algunes al·lusions explícites, però majorment amb apropiacions i cites implícites. Una de les imatges de Proust essencial en l'escriptura de Villalonga és la dels paradisos perduts, com hem comentat , però també el caracterització dels membres de l'aristocràcia en les seves obres porten sovint la marca de Proust, per retrat subtilment cruel, mostrant la seva hipocresia . Així es mostra a *Mort de Dama* en la caracterització de la baronessa Maria Antònia de Bearn, o en la marquesa de Pax al capítol VII de *Flo La Vigne*.

A *Un estiu a Mallorca*, la caracterització dels membres de l'aristocràcia és un motiu destacat, com ho és en l'intertext per l'anàlisi crítica que fa Sand. El text segueix en bona mesura la caracterització que Sand fa dels aristòcrates mallorquins, com inactius, passius i sense inquietuds intel·lectuals simbolitzat en el personatge de la baronessa d'Estrada. Però Villalonga hi afegeix altres elements a aquest personatge, i en fa una caracterització cruel, tot i que en un sentit diferent a com són caracteritzats els personatges aristòcrates esmentats de *Mort de Dama* i *Flo La Vigne*. Però Villalonga hi afegirà un detall que connecta el personatge amb Proust.

El personatge de Felipa d'Estrada simbolitza el retrat més extrem d'entre el grup de burgesos i aristòcrates que s'escandalitzaran pel comportament lliure de Sílvia Ocampo, i que és caracteritzat com el més gran contrapunt a Ocampo, de qui el narrador ens diu que vivia "desinteressada del món circumdant i lliurada a les seves cabòries

interiors que no la deixaven ni durant la missa” (EM 128). Un personatge que el narrador irònicament associa amb el “caràcter a part” que Sand percep a Mallorca i en els mallorquins. Així, el narrador insereix l’intertext en el relat citant-lo textualment:

“«A Majorque il n’y avait aucune comparaison a faire avec des sites connus. Les homes, les maisons, les plantes et jusqu’aux moindres cailloux de chemin avaient un caractère a part». Fou una veritable llàstima que la Sand no arribés a conèixer la baronessa Felipa d’Estrada, que un segle després d’*Un hiver à Majorque* trobem, en ple estiu de 1935, sortint del palau que habita [...]” (EM 128)

El personatge de la baronessa d’Estrada és l’aristòcrata de més categoria de la societat local. En la seva caracterització, que emula el retrat de Sand dels aristòcrates mallorquins, Villalonga hi afegeix dos elements. D’una banda el retrat psicològic de la baronessa, és farcit de qualificatius clínics, en què irònicament, hiperbòlicament i indirectament, l’autor mostra el seu coneixement de la seva professió de psiquiatra. I al mateix temps reprèn el diàleg amb Proust relacionant una avantpassada de la baronessa d’Estrada amb el personatge de la cocotte Odette, l’amant de Swann a *À la recherche*, esdevinguda Madame de Forqueville en casar-se després de la mort de Swann:

Els Estrades a principis del segle XIX eren uns éclairés que viatjaven; la família comptava amb un cardenal lleugerament volterrià. Una baronessa d’Estrada d’origen polonès havia tingut un flirt amb el comte d’Artois, aquell mateix que anys més tard arribaria a ser rei de França sota el nom de Carles X. La neurosi dels Estrades derivava tal volta d’aquella avantpassada. A les memòries d’una tal Madame de Forcheville es relaten les relacions de la polonesa amb aquell Artois gentil i una mica aventurer (EM 155)

Així, reprenent els diàlegs més destacats en la seva trajectòria, amb Sand, amb Voltaire i amb Proust, Villalonga teixeix *Un estiu a Mallorca* amb les paraules de l'altre. Unes paraules que el text de Villalonga evidencia per mostrar l'intertext, perquè això és com diu Roland Barthes l'intertext, "imposibilidad de vivir fuera del texto infinito" (Barthes *El placer del texto* 59).

6. Conclusions

Els estudis sobre l'obra de Llorenç Villalonga tendeixen a la definició de la persona de l'escriptor com a punt de partida per a les anàlisis de les seves obres. Així, el qualificatiu de conservador com un tret de la seva ideologia i el d'ambigu com definidor de la seva personalitat orienten amb massa freqüència els investigadors i comentaristes de les seves obres. Aquesta situació pot ser causant de les contradiccions en les lectures crítiques de la seva obra, que afecten qüestions fonamentals, com la consideració de la modernitat de la seva escriptura, que és sovint qüestionada. Amb el nostre treball hem volgut abordar una lectura de la seva escriptura que posi els seus textos en el centre de les nostres anàlisis per revisar els aspectes de la seva escriptura condicionats per aquesta lectura crítica, amb l'esperança de veure aparèixer un altre Villalonga.

Primer de tot, hem desvinculat la instància del narrador de la de l'autor, un fet necessari en les anàlisis de la ficció literària, que no sempre s'ha seguit per part dels crítics, i el cas de l'obra de Villalonga és un bon exemple. La desvinculació entre el subjecte productor dels enunciat del discurs i el subjecte que se'n fa responsable dels enunciat, és possible, i necessària, en el seu cas a pesar de la presència en el seu discurs d'enunciacions de tipus moralitzant, ideològic, però que cal emmarcar en el si d'un discurs irònic, i de la ironia com a figuració literària. Per tant, el to i el contingut del discurs narratiu de les seves obres, que sovint resulten provocadors, pertanyen a un món autònom, i un autor ironista, com ho és Villalonga, tracta temes que generen una forta implicació emocional sobre qüestions de moral, política, religió o història, que generen grans debats i que contenen contradiccions. I cal tenir en compte també que l'ironista,

com diu Pere Ballart en el seu estudi sobre la ironia com a figuració literària, troba un plaer a fingir un posicionament llunyà al propi (*Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* 281). Totes aquestes consideracions sobre la ironia són pertinents i rellevants i han de constituir el punt de partida a l'hora d'analitzar la figura de Villalonga com autor i de les seves obres.

Totes aquests elements de l'ironista caracteritzen l'esperit irònic del personatge de don Toni a la seva novel·la *Bearn o la sala de les nines*. Però la ironia en diverses modalitats i aplicada a qüestions diverses, es troba en totes les obres de l'autor i així n'hem deixat constància en les nostres anàlisis.

Hem començat analitzant aspectes formals de la composició de les seves obres, que fan incórrer els crítics en contradiccions, per la diversa valoració que fan d'aquests aspectes, que afecten la consideració de la modernitat de la seva obra. En el seu cas, l'escàs ús de tècniques narratives considerades com més modernes i innovadores, com el monòleg interior, serveix d'argument recurrent als crítics per encotillar l'autor sota el qualificatiu de poc modern, que associen al seu suposat conservadorisme moral i ideològic i a la seva tendència a la nostàlgia.

Però en una anàlisi narratològica d'obres com *Mort de Dama*, *Bearn* o *Falses memòries* es poden advertir alteracions i transgressions que trenquen la il·lusió mimètica realista, per la no coherència en el manteniment del punt de vista narratiu i per la coexistència i alternança inexplicada de diversos tipus de narrador, incompatibles amb una representació versemblant novel·lesca.

El trencament el marc narratiu en moltes de les seves obres –amb l'excepció de *Bearn*- per les irrupcions sobtades i puntuals de l'autor en el relat, que, més enllà d'intrusions d'autor convencionals, es mostra com l'artífex de la composició del text amb comentaris metaficcionals, suposen la presència d'un narrador autoconscient en les seves obres (Patricia Waugh, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*) . Un narrador que revela els elements convencionals de la construcció de la ficció i mostren l'artifici de l'obra com un dels mecanismes de desautomatització de què parlà Shklovski com l'objectiu de l'obra d'art ("El arte como artificio").

Tots aquests elements disruptors, alguns dels quals han estat destacats pels crítics en la seva primera obra, *Mort de Dama*, com exposa Jordi Larios a *Llorenç Villalonga i la fi del món*, també estan presents en altres obres posteriors de l'autor, com hem analitzat a *Flo La Vigne* , *Les Fures* o *Un estiu a Mallorca* , tot i que la crítica no ho ha destacat . En canvi, la crítica, sobretot la canònica, ha construït un relat sobre l'obra de l'autor que limita la presència dels elements més transgressors de la seva escriptura a l'obra inicial, a *Mort de Dama* i alguns relats de la mateixa època.

També hem descobert en la nostra anàlisi un trencament, tot i que més subtil , de la versemblança mimètica a la seva obra de factura més convencional, *Bearn o la sala de les nines*. Qüestionem la creació crítica del mite de Bearn en aquesta obra -i en el conjunt de la seva obra, a parer d'alguns crítics- com un mite personal que representa un món idealitzat per l'autor , un món coherent i nostàlgic. Així, la parella de personatges protagonistes, que els crítics suposen un dels elements configuradors del mite i que interpreten com una representació idealitzada de l'autor i la seva dona a la vida real,

presenten característiques que hem analitzat com qüestionadores de la versemblança dels personatges, sobretot per l'heterodòxia del personatge de don Toni, construït intertextualment amb trets característics de Voltaire en un entorn com la Mallorca rural de mitjan segle XIX. El personatge de la seva dona, Maria Antònia, suposa de fet l'antítesi del seu marit, tot i l'harmonia que caracteritzaria en aparença la seva convivència que és caracteritzada com ideal segons la lectura crítica tradicional. L'actitud del personatge de dona Maria Antònia, irònicament caracteritzada pel seu pragmatisme, de manera tan radical que prefereix no saber per no tenir preocupacions, és una actitud totalment oposada a l'ansia pel coneixement de don Toni, representativa del somni il·lustrat. Una parella de personatges que ja Llompart a *La literatura moderna a les illes balears* qualificà d'"estranya parella".

Un altre dels qualificatius utilitzats de manera recurrent per la crítica per definir l'autor i la seva escriptura és de l'ambigüitat. Els crítics l'utilitzen amb sentits diversos però sempre acaben remetent l'ambigüitat a una qualitat de la personalitat de l'autor, per la no assumptió explícita d'un jo narratiu autobiogràfic que seria, segons interpreten, la seva voluntat i consegüentment tracta d'amagar dades factuais de manera novel·lada. La nostra anàlisi, però, destaca la confecció d'uns textos híbrids pel que fa al gènere, de factura força personal, en què conviuen elements convencionals del gènere amb transgressions, com analitzem en el trencament del pacte novel·lesc i també del pacte autobiogràfic a la seva obra *Falses memòries de Salvador Orlan*.

Un altre element que destaquem i analitzem és el tractament que fa Villalonga de la intertextualitat, que, més enllà de la crítica de fonts com habitualment s'ha llegit la

intertextualitat en la seva obra , mostra com Villalonga teixeix una xarxa de referències i cites que exemplifica de manera conscient, que tot text és un mosaic de cites, com va dir Julia Kristeva, i evidenciant així la impossibilitat de viure fora del text infinit, o de l'intertext, en paraules de Roland Barthes.

En el teixit de cites i referències a altres textos que construeix Villalonga en la seva escriptura, destaquen els diàlegs incessants que estableix al llarg de la seva trajectòria amb autors de la tradició francesa, com Voltaire, Proust i George Sand. Uns diàlegs que hem llegit revisitant algunes obres de l'autor com *Mort de Dama*, *Les Fures*, *Falses memòries*, *Flo La Vigne* i *Un estiu a Mallorca*.

Hem centrat la nostra anàlisi de manera focalitzada en un dels seus diàlegs francesos, el que manté amb George Sand i el seu text *Un hiver à Majorque*. En el diàleg amb George Sand es pot llegir ambivalència vers la figura de l'autora i de l'intertext al llarg del temps. Reprenem així un concepte utilitzat per l'autor, i comentat esporàdicament per la crítica, i del qual era necessari fer un aclariment, ja que quan els crítics utilitzen el terme d'ambivalència per parlar de les seves obres i l'usen amb sentits diversos i habitualment associat al d'ambigüitat, tot confonent-los. Així, la nostra aportació ha consistit primer de tot a analitzar la concepció de l'ambivalència com l'entén Villalonga, a partir del concepte que fou creat originàriament pel psiquiatre Eugène Bleuler i posteriorment adoptat i desenvolupat per Freud, com un component habitual de la psique dels subjectes, i amb el sentit de la coexistència simultània de dos sentiments, o afectes, oposats, d'atracció i al mateix temps també de rebuig, com l'amor i l'odi, per alguna persona o alguna cosa. Ocasionalment Villalonga esmenta el concepte

d'ambivalència explícitament, i alguns crítics han utilitzat el terme en les lectures de les obres de Villalonga, però no especifiquen amb quin sentit utilitzen el terme, una utilització del terme per part dels crítics que resulta confosa, i en tot cas no l'utilitzen amb el sentit com Villalonga el concebia, seguint Freud.

El següent pas, que constitueix una novetat del nostre treball, ha estat aplicar el concepte d'ambivalència com l'entén Villalonga, a la lectura de les seves obres, unes obres que hem revisitat sota aquesta perspectiva, sense oblidar que per a Villalonga l'ambivalència és símptoma de complexitat i riquesa, tal com ho expressa en la sèrie d'articles publicats l'any 1930 al diari *El Día* de Palma.

Així, hem abordat una anàlisi d'*Un estiu a Mallorca*, una obra amb un tractament de la intertextualitat poques vegades vist en ficció, amb un treball de la cita sorprenent i transgressor que analitzem a partir de l'estudi d'Antoine Compagnon *La segunda mano, o el trabajo de la cita*. Hem descobert com la funció principal de la cita a *Un estiu a Mallorca* és expressar l'ambivalència del text pel seu intertext, i així, l'ambivalència es converteix en estratègia textual en la seva darrera obra publicada en vida, *Un estiu a Mallorca*.

L'estudi i anàlisi de l'ambivalència en la seva obra ens ha orientat a resseguir la pista de l'ambivalència en altres aspectes de l'obra de l'autor que han estat definits amb qualificatius problemàtics, com el fet de qualificar la seva obra de “vastes memòries” (Molas 1966) o el d'ambigüitat, junt amb la tendència per part dels crítics a allunyar les seves obres de la modernitat literària pel poc ús de tècniques narratives innovadores. Nosaltres hem anat descobrint transgressions puntuals de les convencions, relacionades

amb les tècniques narratives, en què aflora un narrador autoconscient renovador del mateix llenguatge literari que transgredeix la mimesi realista. Però aquestes transgressions conviuen amb formes convencionals com el narrador omniscient o l'ús de la primera persona del plural en les irrupcions de l'autor en els relats. Aquesta convivència sovint xocant, o paradoxal, en la seva escriptura entre formes convencionals i transgressions de les convencions, que pot resultar contradictòria i dona lloc a lectures crítiques divergents, sembla tenir el signe de l'ambivalència, i es pot llegir com la construcció d'una poètica de l'ambivalència. D'aquesta manera la lectura de les seves obres pot adquirir una visió diferent, que apropia la seva obra a la modernitat, contràriament al relat crític generat entorn de la figura de l'autor i de les seves obres.

7. Bibliografia

- Alberca Serrano, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.
- Alcover Lladó, Manuela. *Llorenç Villalonga i les Belles Arts: un ideari estètic noucentista*. Documenta Balear, 1996.
- Alegret Llorens, Joan. «Llorenç Villalonga, narrador (I)». *Lluc: revista de cultura i d'idees*, núm. 639 (Juliol-Agost), 1974, p. 19-22.
- . «Llorenç Villalonga, narrador (i II)». *Lluc: revista de cultura i d'idees*, núm. 640 (Setembre), 1974, p. 20-23.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. University Press, 1975.
- Anoll i Vendrell, Lúdia, et al. *George Sand, 1804-2004: l'Île et la dame de Nohant*. PPU, 2004.
- Bagunyà, Borja. *Restitucions de l'experiència en la narrativa metaficcional angloamericana 1955-1973*. 2015. Universitat de Barcelona.
- Bakhtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Ballart, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Quaderns Crema, 1994.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: y nuevos ensayos críticos*. Edición revisada y ampliada, Siglo Veintiuno, 2022.
- . *El placer del texto ; y Lección inaugural*. Siglo XXI, 2007.
- . *Poética de la narració*. Editat per Enric Sullà, Empúries, 1985.
- . *Roland Barthes*. Paidós, 2004.
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. 1a edició en esta presentació, Paidós, 2021.
- . *S/Z*. Siglo XXI, 1980.
- Booth, Wayne C. *La Retórica de la ficción*. Bosch, 1978.
- Borot, Marie France. «George Sand - Llorenç Villalonga: el texto en el texto». *Illes Balears i França: traces e intercanvis*, Casa Museu Llorenç Villalonga, 2008, p. 149-61.
- . «George Sand et Llorenç Villalonga ou Les jeux de l'entreglose». *Un été à Majorque*. Presses universitaires Blaise Pascal, 2008. p.7-26.

- Bosch Juan, Maria del Carme. «Àlgebra bibliogràfica». *Affar: revista del Departaments de Llengua i Literatura Catalanes*, núm. 1, 1981, p. 59-67.
- . «“El Guepard”. Traducció de Villalonga o en nom de Villalonga?» *Randa*, núm. 44, 2000, p. 99-111.
- . «El periodisme de Llorenç i Miquel Villalonga». *Als Villalonga de Bearn: homenatge de Bunyola a Llorenç i Miquel Villalonga, 1988, ISBN 84-505-8015-3, págs. 111-128*, Ajuntament de Bunyola, 1988, p. 111-28.
- . «En Llorenç Villalonga, na George Sand i en Frederic Chopin». *Estudis baleàrics*, núm. 42, 1992, p. 75-85.
- . «Llorenç Villalonga entre Grècia i França». *Randa*, núm. 11, 1981, p. 159-69.
- . «Notes a l'entorn de l'Epistolario íntimo de Madame Erard. Gènesi i interrogants». *Randa*, núm. 70, 2013, p. 51-70.
- . *Proust, Lampedusa i Villalonga*. 2003.
- . «Tres dones escandaloses: George Sand, la bella Geraldine i Emília Bernal». *Au bout du bras du fleuve: miscelanea a la memoria de Gabirel M^a Jordà Lliteras*, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 2007, p. 45-74.
- Canyelles, Tomeu. *L'Etern i enigmàtic no ésser: anotacions marginals de Llorenç Villalonga*. Primera edició, Fundació Mallorca Literària ; Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019.
- Carbó, Ferran. *La Literatura davant el mirall: ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
- Castellanos, Jordi. *Guia de literatura catalana contemporània*. Edicions 62, 1973.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press, 1983.
- Compagnon, Antoine. *La Segunda mano o el trabajo de la cita*. Acantilado, 2020.
- . *Las Cinco paradojas de la modernidad*. Monte Ávila, 1993.
- Dällenbach, Lucien. *El Relato especular*. Visor, 1991.
- Ferrà-Ponç, Damià. *Escrits sobre Llorenç Villalonga*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

- Fokkema, Douwe Wessel. *Literary History, Modernism, and Postmodernism*. John Benjamins publishing company, 1984.
- Freud, Sigmund. *Moisés y la religión monoteísta y otros escritos sobre judaísmo y antisemitismo*. Tercera edición, Alianza, 2015.
- . *Tótem y tabú*. 4a ed., Alianza, 2011.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- . *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil, 1983.
- . *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, 1998.
- . *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos, 1982.
- Grimalt i Gomila, Josep Antoni. «Els avatars dels textos de Llorenç Villalonga». *Llengua i literatura: Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i literatura*, núm. 23, 2013, p. 45-66.
- . «Religió i aristocràcia a l'obra de Llorenç Villalonga». *Actes del col·loqui Llorenç Villalonga : celebrat a Palma del 20 al 22 de novembre de 1997*, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, 1999, p. 205-25.
- . «Tècniques narratives de Bearn, de Llorenç Villalonga. Bearn, entre la vida i la ficció. (Ponències de la I Aula de novel·la)», 2003, p. 83-94
- Gusdorf, Georges. «Condiciones y límites de la autobiografía». *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. 29, 1991, p. 9-18.
- Gustà, Marina. «Els dos contes proustians de Llorenç Villalonga». *Els Marges: revista de llengua i literatura*, núm. 64, 1999, p. 101-06.
- . «Llorenç Villalonga». *Història de la Literatura Catalana*, Ed. A: Riquer, Comas i Molas. vol. 11, 1988.
- . *Llorenç Villalonga : Memòria i profecia (1958-1975)*. 1988.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- Jankélévitch, Vladimir. *La Ironía*. Taurus, 2020.

- Johnson, Louise. «Nota sobre Llorenç Villalonga, nedador». *Lluc: revista de cultura i d'idees*, núm. 810-811 (Juny-Setembre), 1999, p. 34-36.
- . *La tafanera posteritat: assaigs sobre Llorenç Villalonga*. Abadia de Montserrat, 2002.
- . «La ferida oberta per la sageta alada: Aquil·les o l'impossible de Llorenç Villalonga». *El gai saber: Introducció als estudis gais i lèsbics*. Ed. Josep-Anton Fernández. Llibres de l'Índex, 2000.
- Josipovici, Gabriel. *¿Qué fue de la modernidad?* Primera edición, Turner, 2012.
- . *The World and the Book: A Study of Modern Fiction*. 2nd ed., Macmillan Press, 1979.
- Kristeva, Julia. *Semiòtica = Semeiotikè*. 2 vols. Fundamentos, 1978.
- Laplanche, Jean. *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, 1996.
- Larios, Jordi. *Llorenç Villalonga i la fi del món*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007.
- Larios, Jordi ed. *La Cara fosca de la cultura catalana: la col·laboració amb el feixisme i la dictadura franquista*. Lleonard Muntaner, 2013.
- Lejeune, Philippe. *El Pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-endymion, 1994.
- Llompart, Josep M. *La Literatura moderna a les Balears*. Moll, 1964.
- . *La Literatura moderna a les Balears*. 2a ed., Moll, 1989.
- Lodge, David. *L'Art de la ficció: amb exemples de textos clàssics i moderns*. Empúries, 2001.
- Martínez Gili, Raül David. «Teoria del simulacre: la constitució del Jo a partir de “Falses memòries de Salvador Orlan”, de Llorenç Villalonga». *Literatura autobiogràfica: història, memòria i construcció del subjecte*, Denes, 2001, p. 107-22.
- . *Ordre i desordre: revolució, transgressió i sexualitat en l'obra de Llorenç Villalonga*. Primera edició, Fundació Mallorca Literària, 2020.
- Mas Canals, Víctor de. *A propòsit del «Cicle de Flo La Vigne», de Llorenç Villalonga*. 2013. Universitat de Barcelona.
- Mas Rigo, Jeroni M. *Llorenç Villalonga i el feixisme*. Primera edició, Lleonard Muntaner Editor, 2019.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Routledge, 1987.

- Molas i Batllori, Joaquim. «El Mite de Bearn en l'obra de Llorenç Villalonga». *Obres completes de Llorenç Villalonga* .vol. 1, Edicions 62, 1966.
- . «Per a una lectura de Llorenç Villalonga». *Actes del col·loqui Llorenç Villalonga : celebrat a Palma del 20 al 22 de novembre de de 1997*, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, 1999, p. 7-26.
- . “1961. «Bearn» de Llorenç Villalonga”. Castellanos, Jordi. *Guia de literatura catalana contemporània*. Edicions 62, 1973.
- Nadal, Antoni. *Llorenç Villalonga polemista*. Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, 2005.
- Oleza Simó, Joan. «Els relats de Villalonga: un realisme ambigu». *Llorenç Villalonga: camins creuats IV : homenatge a Víctor Siurana*, Pagès editors, 1997, p. 51-84.
dialnet.unirioja.es,
- Ollé Albiol, Manel dir, et al. *Ordre i cànon a la literatura catalana*. 2a ed. UOC, 2010.
- Ortega y Gasset, José. *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 14a ed., Revista de Occidente, 2002.
- . *La Rebelión de las masas*. 6a ed. Revista de Occidente, 1986.
- Panyella, Ramon ed. *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Punctum, 2010.
- Pla, Xavier ed, i Maria del Carme Bosch. *Proust a Catalunya: lectors, crítics, traductors i detractors de la recherche*. Arcàdia, 2016.
- Pla, Xavier. *Josep Pla, ficció autobiogràfica i veritat literària*. Quaderns Crema, 1997.
- Perelló, Sebastià. Segons l'estació. George Sand i Llorenç Villalonga. Lloenard Munaner, 2018.
- Pomar, Jaume. *El Meu Llorenç Villalonga*. Moll, 1995.
- . *La Raó i el meu dret: biografia de Llorenç Villalonga*. Moll, 1995.
- Porcel, Baltasar. *Els Meus inèdits de Llorenç Villalonga*. Edicions 62, 1987.
- . *Les Passions ocultes: correspondència i vida : epistolari complet (1957-1976)*. Edicions 62, 2011.
- Proust, Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Gallimard, 1987.
- . *Contra Sainte-Beuve: records d'una matinada*. Tusquets, 2005.

- . *El Temps retrobat*. Edicions 62, 1986.
- . *Pel cantó de Swann*. Trad. de Jaume Vidal Alcover. Edicions del Mall,. 1986.
- Riber, Llorenç. *La minyonia d'un infant orat*. La Magrana, 2007.
- Riffaterre, Michael. «L'intertexte inconnu». *Littérature (Paris. 1971)*, núm. 41, 1981, p. 4-7.
- Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*. Seix Barral, 1965.
- . *Pour un nouveau roman*. Gallimard, 1963.
- Ródenas de Moya, Domingo. *Los Espejos del novelista: modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Península, 1998.
- Roselló Bover, Pere. «D'Un hiver à Majorque de George Sand a Un estiu a Mallorca de Llorenç Villalonga». *Georges Sand, 1804-2004: l'île et la dame de Nohant*, Estudi General Lluís de Mallorca, 2004, p. 75-92.
- . «Bearn o La sala de les nines», de Llorenç Villalonga. Empúries, 1993.
- . *Els Paradisos perduts de Llorenç Villalonga*. Proa, 2001.
- . «La polèmica de l'aparició de "Mort de Dama"». *Randa*, núm. 33, 1993, p. 33-64.
- . *Sobre viatges i memòries: Llorenç Villalonga i altres escriptors*. Edicions UIB, 2021.
- Roselló Bover, Pere ed, editor. *Actes del Col·loqui Llorenç Villalonga: celebrat a Palma del 20 al 22 de novembre de 1997*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- Roudinesco, Elisabeth. *Diccionario de psicoanálisis*. 1a ed, Paidós, 1998.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité: mémoire de la littérature*. Armand Colin, 2005.
- Sand, George. *Oeuvres autobiographiques*. Gallimard, 1970.
- . *Un hivern a Mallorca*. Trad. Jaume Vidal Alcover. Moll, 1993.
- . *Un hivern a Mallorca seguit de l'epistolari de la turista George Sand*. Trad. Antoni-Lluc Ferrer. Edicions de 1984, 2013.
- Santa, Àngels, editor. *Llorenç Villalonga: camins creuats IV: homenatge a Víctor Siurana*. Universitat de Lleida, 1997.
- . «Prolífica George Sand». *Çédille revista de estudios franceses*, núm. 10 2014, p. 429-32.
- Sarraute, Nathalie. *La Era del recelo: ensayos sobre la novela*. Guadarrama, 1967.
- . *L'Ère du soupçon: essais sur le roman*. Gallimard, 1987.

- Simbor Roig, Vicent. «Llorenç Villalonga». *Història de la literatura catalana*, Vol. 7 (*Literatura contemporània (III). Del 1922 al 1959*). Ed. Jordi Castellanos i Jordi Marrugat. Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2021, p. 601-624.
- . *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 1999.
- . «Llorenç Villalonga: la ironia o la civilització». *Caplletra: revista internacional de filologia*, núm. 41, 2006, p. 193-216.
- Sklovski, Viktor. *Sobre la prosa literaria: reflexiones y análisis*. Planeta, 1971.
- Soler, Antoni Nadal. «Els articles de Llorenç Villalonga en temps de guerra». *Randa*, núm. 33, 1993, p. 65-129.
- Spengler, Oswald. *La Decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*. 6a ed., 1a en esta presentación, Espasa, 2011.
- Sureda Vallespir, Catalina, editor. *Bearn, entre la vida i la ficció: ponències de la I Aula de Novel·la*. Primera edició, Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, 2003.
- Tacca, Oscar. *Las Voces de la novela*. 3ª ed, Gredos, 1989.
- Todorov, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo veintiuno, 1980.
- . *Poética estructuralista*. Losada, 2004.
- Vidal Alcover, Jaume. *Llorenç Villalonga i la seva obra*. Curial, 1980.
- . *Llorenç Villalonga: (o la imaginació raonable)*. Ajuntament de Palma, 1984.
- Villalonga, Llorenç. *333 cartes*. Ed. Jaume Pomar. Moll, 2006.
- . *Andrea Victrix*. Destino, 1997.
- . *Aquil·les o l'impossible*. Ed. Josep M. Llompart, Moll, 1990.
- . *Articles polítics: 1924-1936*. Ed. Mas Rigo, Jeroni M, Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, 2002.
- . *Bearn, o, La sala de les nines*. Edicions 62, 1980.
- . *Desbarats*. Daedalus, 1965.
- . *Desenllaç a Montlleó*. 2a ed., Club Editor, 1990.
- . *Diario de guerra*. Editat per Llop, José Carlos, Pre-textos, 1997.
- . *Dos pastiches proustianos*. Traduït per José trad Batlló, Anagrama, 2007.
- . *El Lledoner de la clastra: narracions*. Moll, 1958.

- . *El Llumí i altres narracions*. 2a ed., Edicions 62, 1980.
- . *Epistolario íntimo de Madame Erard*. Estudi General Lul·lià, 1997.
- . *Falses memòries de Salvador Orlan: novel·la*. Club editor, 1967.
- . *Flo la Vigne*. 2a ed., amb “Una notícia de Llorenç Villalonga” per Damià Ferrà-Ponç, Club Editor, 1974.
- . *La Bruixa i l’infant orat*. Eliseu Climent, 1992.
- . *La dama de l’harem*. Gavilans, 1974.
- . *La Gran batuda*. Club Editor, 1993.
- . *La Gran batuda: novel·la*. Club Editor, 1968.
- . *La Lulú o La princesa que somreia a totes les conjuntures*. Club Editor, 1982.
- . *Les Fures*. Govern de les Illes Balears, 2006.
- . *Mme. Dillon*. Imprenta Vich, 1937.
- . *Mort de dama*. 9a ed, Club editor, 1979.
- . *Narracions (1924-1973)*. Dopesa, 1974.
- . *Obres completes*. Editat per Joaquim Molas, 1a ed., Edicions 62, 1966.
- . *Obres Completes*. Editat per Josep A. Grimalt, 3 vols., 2a ed. Edicions 62, 1988.
- . *Relats*. Edicions Bromera, 1996.
- . *Rosa i gris*. Lleonard Muntaner, 2011.
- . *Silvia Ocampo*. Publicaciones de Brisas, 1936.
- . *Un été à Majorque*. Trad. Marie-France Borot. Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.
- . *Un estiu a Mallorca*. Club editor, 2008.
- Villalonga, Miguel. *Autobiografía*. Trieste, 1983.
- Voltaire. *Cándido ; Micromegas ; Zadig*. Cátedra, 1985.
- . *Romans et contes*. Flammarion, 1966.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, 1984.