

LLORENÇ VILLALONGA, *PASTICHEUR* DE PROUST

Vicent Simbor Roig

1. LLORENÇ VILLALONGA, IRÒNIC I *PASTICHEUR*

No cal insistir a remarcar, per arxiconeguda, la importància atorgada per Llorenç Villalonga a la ironia¹, ni l'afecció a establir un diàleg creatiu amb obra dels seus escriptors admirats, com ha mostrat Maria del Carme Bosch (1999: 37-63), entre els quals crec just de recordar ara, per la intensitat de la relació productiva, el cas de Salvador Espriu (Vidal Alcover 1980: 122-133; Simbor 1993 [1995]; Delor i Muns 1994; Alzamora 1999) o Mercè Rodoreda (Aritzeta 1997, 2002; Simbor 2000; Nadal 2002). En efecte, les pràctiques transtextuals i molt especialment les hipertextuals (Genette 1982), sobretot en les modalitats iròniques de la paròdia i del pastitx, han merescut una dedicació sostinguda de Villalonga i, d'uns anys ençà, han començat també a atraure l'atenció analítica creixent dels estudiosos. I dins aquesta producció irònica hipertextual exemplificada pel pastitx, d'itinerari resseguit per Bosch (1997b i 1999), hi ha una parcel·la del major atractiu: aquella conformada per la recreació del model proustià.

Marcel Proust, l'escriptor més admirat per Villalonga, li és una font inexhaurible d'estímul creatius, des del «robatori» de personatges fins a la pura recreació imitativa. Ironies de la història literària: l'incorregible i desvergonyit *pasticheur* que era Proust és ara passat per idèntic filtre irònic imitatiu. Villalonga va escriure un total de quatre pastitxos proustians de diversa ambició i diferents resultats: els dos «famosos» i autoproclamats pastitxos *Charlus a Bearn* i *Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton*, apareguts inicialment l'any 1958 al recull de contes titulat *El lledoner de la clastra*, i un parell més dins la novel·la epistolar inacabada de 1947-1948 *Epistolario íntimo de Madame Erard*, editada pòstumament l'any 1997. Un d'aquests dos, però, el que ocupa les pàgines 145-148 de la novel·la editada, va ser el primer pastitx proustià donat a conèixer amb el títol, d'innegable pacte interpretatiu, de *Pastiche de Marcel Proust*, en eixir a la llum pública el dia 2 d'agost de 1952 a *La semana en Mallorca* (Bosch 1997: 174). Cal recordar que se'n conserva també una versió manuscrita en català (Bosch 1999: 49, n. 58). El quart, menor, és constituït per una breu carta d'una mitja pàgina, la 161 del llibre.

Aquests quatre pastitxos seran la matèria primera del present estudi, amb què tinc la pretensió d'oferir la primera anàlisi detinguda d'aquesta faceta creativa villalonguiana. Ja he ressaltat amb la

¹ Jo mateix m'hi he acostat recentment amb un article específic (Simbor 2006 [2007]).

importància deguda el pacte explícit en clau de pastitx propugnat per l'autor. No sembla, doncs, que deuríem tenir cap problema per aquest costat. Les coses, tanmateix, no són tan senzilles quan trepitgem el terreny del pastitx. La paròdia és ben a tocar, no sempre discernible, i les modalitats satíriques del travestiment i de la imitació satírica o *charge*, no gaire allunyades. Si ni tan sols podem comptar amb un acord clar dels teòrics a l'hora de definir i delimitar cada modalitat, de manera molt singular el pastitx i la paròdia, encara són majors les dificultats o resistències a l'emmarcament teòric que presenta l'enfrontament a la realitat, en ocasions força complexa, als textos. No tindrem més remei que acarar el problema amb la cura que exigeix i encetar el nostre recorregut per una primera etapa dedicada a posar damunt la taula la concepció teòrica del pastitx que proposaré que fem nostra.

2. EL PASTITX O LA RELACIÓ D'INTERSTIL

Una prova de les dificultats teòriques a l'hora d'enfocar correctament les característiques d'ambdós procediments hipertextuals, la podem trobar amb la simple consulta d'un diccionari, ni que siga específic. Així, per exemple, en el recent *Lexique des termes littéraires*, obra col·lectiva dirigida per Michel Jarrety (2001) la paròdia és definida com «imitation caricaturale d'un text, du style d'un auteur, etc.» (Jarrety 2001 : 310) i el pastitx com «imitation d'un text ou d'un auteur» (Jarrety 2001 : 312), de manera que l'única diferència entre ambdós és que el pastitx «n'est pas caricatural, mais tente de transposer le plus fidèlement possible le modèle, au point que le lecteur puisse s'y méprendre. Mais la limite entre les deux exercices n'est pas toujours nette» (Jarrety 2001 : 312). Ni el concepte de «caricatura» és el més apropiat per intentar de definir paròdia i pastitx ni, a més a més, el contingut caricaturesc pot ser definitori de la pretesa diferència. No és d'estranyar, doncs, la conclusió que els límits fronterers no són sempre clars.

Si alguna cosa resulta inqüestionable és el punt i a part que significa l'aportació genettiana en el procés de clarificació conceptual. En la seua proposta de les pràctiques hipertextuals (1982), ara com ara la més extensa i detallada, el pastitx és un dels sis procediments resultants d'aplicar el concepte estructural de relació i el funcional de règim: així en la relació per transformació trobem la paròdia (règim: lúdic), el travestiment (règim: satíric) i la transposició (règim: seriós) i, en la relació per imitació, el pastitx (règim lúdic), la *charge* o imitació satírica (règim: satíric) i la *forgerie* o imitació seriosa (règim: seriós).

Genette mateix s'avança als probables atacs contra la rigidesa de la seua graella terminològica i adverteix que ell és el primer a acceptar la relativitat operacional dels tres règims, no sempre en la pràctica tan distingibles i estancs com podria suposar la proposta teòrica. Així, per exemple, reconeix les dificultats que planteja la distinció entre el pastitx i la *charge* o imitació satírica, tantes

que «cette distinction n'est peut-être pas possible», car «il se pourrait que le même mimotext produisît, selon les situations et les contextes pragmatiques, tantôt un effet purement comique de pastiche, tantôt un effet satirique de charge» (Genette 1982 : 95-96). A la fi, com remata Genette, si hi ha diferència entre ambdues pràctiques imitatives, aquesta cal rastrejar-la en l'ordre pragmàtic (afer de situació mes que no de *performance*), metatextual i ideològic. Però, en canvi, es fa fort en la defensa dels dos tipus de relació, la transformació i la imitació, que esdevenen els pilars del seu tramata teòric.

En síntesi açò significa que Genette planteja la distinció nítida entre pastitx-*charge-forgerie* i paròdia-travestiment-transposició. Per conseqüència el pastitx i la paròdia són dues pràctiques hipertextuals emmarcades per límits precisos i operatius. El primer consisteix, dit de manera un tant expeditiva, en la imitació d'un estil amb funció simplement lúdica i no satírica; la segona, en la desviació igualment lúdica i no satírica d'un text, d'una obra, mitjançant un mínim de transformació. Cal insistir en aquest punt: la paròdia, com qualsevol altre mecanisme de la transformació, opera necessàriament sobre una obra concreta, mentre que el pastitx, com la resta de procediments de la imitació, només actua sobre un estil o un gènere. Cal afegir que Genette entén l'estil en un sentit ampli, que inclou tant el pla temàtic com el pla formal. En resum, el pastitx, com la *charge* i la *forgerie*, es basarà en el mimetisme, entès com tot tret puntual d'imitació, i l'hipertext resultant serà un mimotext, és a dir, tot text imitatiu o agençament de mimetismes.

El pastitx, entès a la manera genettiana, és, doncs, la imitació en règim lúdic, la funció dominant de la qual és el pur divertiment. I el blanc de la imitació pot ser un gènere (el gènere heroicoburlesc), la producció d'una època o d'una escola (estil valenciana prosa, estil romàntic,...), l'obra sencera d'un autor (un pastitx de Víctor Català) i pot ser una obra singular d'un autor la manera del qual canvia en les seues obres per raons de gènere o d'evolució personal. Però Genette té bona cura d'insistir a remarcar que açò no significa una contradicció amb el principi general que només es pot imitar un gènere, car imitar un text singular «c'est d'abord constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment [...]. Il est impossible d'imiter *directament* un texte, on ne peut l'imiter qu'indirectament, en pratiquant son style dans un autre texte» (Genette 1982 : 90-91).

Encara que amb excepcions poc habituals, la norma general del pastitx és oferir una mena de contracte, redactat si fa no fa en uns termes com ara «açò és un text en què X imita Y» (Genette 1982: 93 i 141), de manera que el lector pot disposar de les pistes suficients per a interpretar convenientment aquest hipertext o mimotext. És clar que l'autor no sempre vol renunciar a un cert

joc amb el lector, bé establint-hi un pacte descodificador en clau de pastix-enigma (confessa que es tracta d'un mimotext, però es reserva la identitat de l'hipotext víctima), bé fins i tot proposant un pacte enganyós (no declarant que es tracta d'una imitació).

Al capdavant per tal que el pastitx – i la *charge* – pugui ser desxifrat adequadament pel lector, a més a més del contracte explícit esmentat, el *pasticheur* compta amb un recurs fonamental: la saturació. Uns determinats trets estilístics o temàtics característics de l'hipotext són multiplicats i repetits en l'hipertext, de tal manera que el procés d'imitació resulte perceptible per a un lector mitjanament ensinistrat.

Però, és clar, ni Genette és Déu, ni la seua proposta teòrica és dogma de fe. No tots els estudiosos l'han acceptada a ulls clucs. De fet, si bé dins França el pes de Genette és molt fort i la seua proposta ha rebut una ben àmplia audiència, dins les altres tradicions culturals, especialment en el món anglosaxó, la recepció ha resultat molt més diversificada i, en molts casos significatius, discutida o preterida. Així, autors francesos com Daniel Bilous (1983), Daniel Sangsue (1994) i Annick Bouillaguet (1996) accepten i respecten l'entramat bàsic de la proposta genettiana, damunt el qual elaboren la seua teoria amb elements personals, mentre les anglosaxones Linda Hutcheon (1978, 1981 i 1985), Margaret A. Rose (1979, 1993) i Michele Hannoosh (1989) hi marquen clarament les distàncies.

Entre les aportacions dels primers m'agradaria recordar un parell de punts referits a la contribució de Bilous. En primer lloc, el concepte d'interstil. Si el pastitx consisteix en la imitació d'un estil i no d'un text, d'una obra, més que no referir-nos a una relació intertextual i a un intertext seria més just parlar de relacions entre estils i, doncs, d'interstil, terme que ens permet de «penser les relations entre le style pastiché et un autre, dont ne parle guère une critique académique hypnotisée par la référence (et la révérence), et qui se noie aux sources : le style pasticheur» (Bilous 1983 : 142). En segon lloc, la remarca sobre la diversitat de la recreació mimètica, un arc força ampli, que origina un igual d'ampli ventall de mimotexts, car, al capdavant, no es tracta de produir «el mateix», sinó la «il·lusió del mateix», una mimesi verbal, bé, en el millor dels casos, una quantitat òptima de mimetismes efectius, bé, en el pitjor, a penes les condicions pragmàtiques d'una assignació. Són els dos «extrêmes d'une échelle où, de bas en haut, se distribue la gamme des mimoscripteurs, du *pseudomime* au singe transcendant» (Bilous 1983 : 145).

Un altre estudiós francès, Jean Milly, segurament el millor coneixedor del Proust *pasticheur*, d'obra anterior a l'aparició del *Palimpsestes* genettiana, ens ha dotat d'unes ben interessants reflexions sobre el pastitx, especialment a la «Introduction» a la seua edició dels pastitxos proustians (Milly 1970). Basant-se en els treballs dels lingüistes Roman Jakobson i Michaël Riffaterre, ha assajat de definir el pastitx a partir de l'ús que fa de les diferents funcions del

llenguatge. La funció predominant és la referencial, que és doble, ja que la imitació es refereix directament a un tema convencional (en el cas de Proust a l'Affaire Lemoine), simple pretext; i indirectament, però de manera més real, a una obra literària que se suposa coneguda del lector, la de cada autor l'estil del qual és imitat. Però també intervenen la funció metalingüística, destinada a fer aparèixer les formes d'expressió del model, i que permet al *pasticheur*, després d'haver assimilat les estructures originals del seu model, de prendre al seu torn una actitud creativa anàloga; la funció conativa (o impressiva), que té com a objectiu fer riure o somriure el lector; i finalment la funció poètica (o estilística), que té per efecte afegir a la informació expressada pel missatge, i sense alterar-ne el sentit, un «accent expressif, affectif ou esthétique», en mots de Riffaterre (Milly 1970: 25-26 i 32).

També és molt oportuna l'observació sobre les característiques de la imitació, en el mateix sentit de la saturació que abans hem introduït en la teoria genettiana. El pastitx, adverteix Milly, no es basa en la reproducció pura i simple d'un estil. L'expressivitat principal i la força còmica estan lligades al fet que el lector perceba, simultàniament o successivament, una ressemblança i una diferència amb el model. Aquest defecte de conformitat es presenta sovint, igual que per al contingut, com una accentuació o una concentració de trets que o bé subratllen els tics o bé transformen en tics simples tendències. Així un context mimètic és obtingut gràcies a la concentració de figures característiques del model hipotextual. Ara bé, Milly, recolzant-se en Riffaterre, adverteix sobre el perill de la saturació del context, car l'excessiva densitat de fets estilístics impedeix les marques de manifestar-se: es neutralitzen entre si. La brevetat s'imposa de manera natural contra el risc de la monotonia del lector-descodificador i l'impuls lògic del *pasticheur* a usar efectes cada vegada més marcats i variats, que al seu torn van saturant cada vegada més el context (Milly 1970: 29-35).

Proust mateix, recordat per Milly, n'és ben conscient i explícit partidari de la brevetat del pastitx, segons podem comprovar en una carta adreçada a Jules Lemaître, citada per Milly: «Permettez-moi de ne pas changer d'avis sur vos pastiches. Il importe si peu qu'un pastiche soit prolongé s'il contient les traits généraux qui, en permettant au lecteur de multiplier à l'infini les ressemblances, dispensent de les additionner» (Milly 1970 : 35, n. 20). Judici corroborat pels estudiosos, com ara Genette mateix, que no dubta a afirmar que el pastitx, la *charge*, la paròdia i el travestiment només poden originar textos breus per tal de no vulnerar la capacitat d'adhesió del lector (Genette 1982: 262).

Linda Hutcheon és, dins el corrent teòric anglosaxó, qui més, i amb millors resultats, s'ha enfrontat amb la complexa problemàtica del pastitx, íntimament lligada a la de la paròdia, que d'altra banda és l'objectiu principal dels seus treballs. L'any 1981 ja assenyalava el tret decisiu

que, al seu parer, permetia diferenciar pastitx i paròdia, des d'uns pressupòsits allunyats dels ja presentats de Genette, car no hi veu diferències estructurals en el funcionament : «on pourrait soutenir que le pastiche opère de façon analogue, du moins au niveau structural bien qu'il soit question dans ce cas-là d'un *interstyle* plutôt que d'un *intertext*» (Hutcheon 1981 : 147²). Aquesta característica definitòria és explicada en aquests termes : «Mais ce qui le [el pastix] distingue de la parodie, c'est le fait que dans le pastiche c'est plutôt la similitude que la différence qui est signalée» (Hutcheon 1981 : 147).

En efecte, és aquesta «différence» o, com la definirà posteriorment, la «distància crítica», el tret clau que li permet distingir ambdós procediments hipertextuals. La paròdia és entesa com «a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity», és a dir, «parody is a bitextual syntesis (Golopentia-Eretescu 1969, 171), unlike more monotextual forms like pastiche that stress similarity rather than difference» (Hutcheon 1991: 6 i 33).

Si bé és en aquesta oposició assenyalada entre similitud i diferència on rau l'essència de la caracterització d'ambdues modalitats hipertextuals, Hutcheon assenyalava alguns trets que semblen ajustar-se millor a l'una o l'altra. Així, el pastix sembla que per regla general roman dins el mateix gènere que el seu model, mentre que la paròdia permet l'adaptació. I, en segon lloc, el pastitx és sovint una imitació, no d'un sol text, sinó de les indefinides possibilitats de diversos textos, car «it involves what Daniel Bilous (1982; 1984³) calls the *interstyle*, not the *intertext*» (Hutcheon 1991: 38).

3. PROUST, *PASTICHEUR*.

3.1. LA FUNCIO CATÀRTICA DEL PASTITX

Com recorda Hutcheon mateixa, Proust és un magnífic exemple dels dubtes de molts autors a l'hora d'enfrontar-se a una pràctica complexa, de límits boirosos, que els impel·lia a definir-la ara de paròdia ara de pastitx., com ell fa en referir-se a les seues imitacions de diversos autors (Hutcheon 1991: 38). Però d'acord amb les propostes teòriques acabades d'exposar, tant la de Genette com la de Hutcheon, crec que no hauríem de dubtar de qualificar l'aportació proustiana de

² Òbviament Hutcheon usa el concepte d'interstil segons la proposta de Bilous, ja comentada, que ella coneixia l'any 1981 perquè, com adverteix en nota, havia llegit l'article que aquest autor publicaria l'any següent o, potser, el que eixiria a la llum pública el 1983 (Bilous 1982 i 1983).

³ És tracta d'una errata, perquè, com ja sabem, el segon article de Bilous va ser publicat l'any 1983, com, d'altra banda, s'anota adequadament a la bibliografia final del llibre de Hutcheon, i no el 1984.

pastitx i no de paròdia. Però, pastitx en sentit estricte o pastitx-charge? Si més no en l'opinió del seu màxim estudiós, Jean Milly, sembla que pastitx o imitació lúdica i no satírica, en oposició al plantejament de base del duet Reboux-Müller. En el següent paràgraf de Reboux, extret del prefaci que va escriure l'any 1949 per al recull de Georges-Armand Masson titulat *À la façon de...*, podem observar l'afany correctiu, moralitzador al capdavant, propi de la crítica satírica, amb què intenta imposar, mitjançant l'atac i la ridiculització de l'autor-víctima, una concepció oposada (política, religiosa, artística, literària, etc.) a la representada per l'obra d'aquest. Al parer de Reboux el pastitx – o, amb més propietat, hauríem de dir la *charge* – serveix per a ensenyar-nos:

la pensée nette, le parler clair, l'art de ne pas représenter rond ce qui est carré, d'évoquer la nature non par de vagues et fugaces analogies, mais par des images qui s'imposent et par des formules resserrées. Il nous fait comprendre, en se moquant des prétentieux et des voyous, qu'on n'écrit pas seulement pour soi, par jeu, pour exprimer les émotions que l'on a eues. On doit écrire pour se faire comprendre, pour communiquer aux autres ce que l'on a ressenti. Il montre ce qu'on risque en s'écartant des chemins de l'équilibre et du bon sens (Milly 1970 : 41).

Aquesta croada per la «pensée nette» i el «bon sens» posa de manifest l'esperit crític i satíric de Reboux, el fons pedagògic i moralitzador de les seues imitacions, que Milly contraposa a «un acte de sympathie avec les modèles» propi de les imitacions proustianes i conclou que, si «l'oeuvre de Reboux et Müller est surtout caractérisée par le but théâtral de “passer la rampe” et de corriger par le rire les moeurs littéraires», en canvi la finalitat dels pastitxos proustians és una altra, car «manifeste, même dans la satire, la sensibilité et la finesse d'analyse de son auteur» (Milly 1970 : 42).

L'ús del terme «satire» per part de Milly no ens ha de despistar. Ja sabem com són de permeables les fronteres entre pastitx i *charge* i les dificultats de trobar pastitxos químicament purs, de càrrega només lúdica i sense cap contaminació crítica. Tanmateix, en general, com ha insistit a remarcar Genette, les imitacions proustianes no són caracteritzades per la concepció satírica sinó lúdica, sense que açò impedisca l'aparició puntual d'una certa acritud en el mimotext d'un determinat autor-víctima, de manera que «la tonalité dominante de ses pastiches [...] est un mixte spécifique (mais à dosage variable) d'admiration et d'ironie» (Genette 1982: 130). Com en la majoria d'autors, quan es tracta de pastitxos i no de *charges*, el pastitx de Proust «n'est ni purement satirique ni purement admiratif, et son régime propre est bien celui, irréductiblement ambigu, de la taquinerie, où se moquer est une façon d'aimer, et où l'ironie (comprenez qui doit) n'est qu'un détour de la tendresse» (Genette 1982 : 130).

No. Proust no persegueix l'alliçonnement que subjau a la sàtira, d'essencial càrrega moralitzadora ; quan s'acosta a un escriptor per imitar-ne l'estil l'objectiu és un altre. El pastitx té per a ell una motivació ben diferent i personalment confessada: una funció, diguem-ne, catàrtica. Milly recorda que, si hi ha per a Proust una conseqüència perillosa de la lectura admirativa, és precisament el perill d'imitar l'estil fascinator, ni que siga involuntàriament (Milly 1991: 18). Un perill que Proust sent ben viu i deixa escrit en diverses ocasions, com en aquesta carta a Maurice Le Blond, evocada per Milly: «C'est une grande erreur de croire qu'une influence artistique ait besoin pour s'exercer de la contrainte officielle. Le grand tyran c'est l'amour, et l'on imite servilment ce qu'on aime quand on n'est pas original» (Milly 1991 : 18). Per això veurà l'exercici imitatiu de l'estil aliè com la millor medicina. Com explicava al seu amic el crític Ramon Fernandez, *pasticher* no és per a ell un pur divertiment, sinó una necessitat higiènica en el seu ofici d'escriptor:

Le tout était surtout pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire surnoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans (Milly 1991 : 19).

I en un article sobre Flaubert reivindica les propietats purgatives i exorcitzants de tal gimnàstica creativa :

Aussi, pour ce qui concerne l'intoxication flaubertienne, je ne saurais trop recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante, du pastiche. Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages, avec Madame de Beauséant, avec Frédéric Moreau, mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela, redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire (Milly 1991 : 20).

Milly resumeix aquest projecte proustià en uns breus i encertats mots : «ils [els pastitxos] étaient pour lui une ascèse pour dominer, dans la recherche de sa personnalité littéraire et de son style, des influences contraignants, et [...] ils préparaient la voie, plus ou moins consciemment, à unes réutilisation des modèles, sous une forme assimilée et intégrée, dans le grand roman» (Milly 1985 : 185-186).

3.2. PROUST I L'ESTIL

Si Proust, pels motius suara analitzats, manté una autèntica obsessió pel pastitx i aquest, com també hem pogut veure, recolza damunt la imitació d'un estil, serà ben oportú dedicar unes línies a esbrinar, en primer lloc, el concepte, diguem-ne, teòric de l'estil segons Proust i, en segon lloc, la plasmació d'aquest estil personal en la realitat de la seua escriptura en *À la recherche du temps perdu*. No cal dir que els resultats obtinguts ens seran imprescindibles per a l'anàlisi de la contribució villalonguiana, car és obvi que l'estil de Proust tal com ara el dibuixarem serà la pedra de toc per a contrastar l'obra del seu suposat imitador. Dit en uns altres mots: la dissecció de l'estil proustià és el pas previ i necessari a l'estudi de l'estil dels pastitxos villalonguians, que hauria d'ajustar-s'hi, en major o menor grau. La relació d'interstil pròpia del pastitx exigeix la coneixença d'ambdós estils, el *pastiché* i el *pasticheur*.

Per a Proust l'estil, en literatura com en les arts en general, no consisteix només en un conjunt de procediments tècnics, sinó en la visió original que cada artista té de l'univers. Milly cita per testimoniar-ho aquest fragment de *Du côté de chez Swann*: «Le style n'est nullement un enjolivement, [...] ce n'est même pas une question de technique, c'est comme la couleur chez les peintres, une qualité de vision, une révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit et que ne voient pas les autres» (Milly 1970 : 40).

D'ací, com apunta Genette, la importància de la metàfora, perquè és l'expressió privilegiada d'una visió profunda: aquella que ultrapassa les aparences per accedir a l'«essència» de les coses. Contra la fixació en la superfície de les coses, pròpia del Realisme, Proust reivindica l'atenció a l'essència de les coses, assolida per la unió de dues sensacions acostades mitjançant una qualitat comuna. El procediment analògic de la metàfora es converteix en l'instrument necessari per a la restitució, per l'estil, de la visió de les essències, ja que és l'equivalent estilístic de l'experiència psicològica de la memòria involuntària. Metàfora, doncs, que, com insisteix a remarcar Genette, cal entendre, no en l'accepció de la retòrica clàssica, car hi són ben rars aquests confrontaments fulgurants suggerits per una sola paraula, sinó en el sentit de comparacions seguides, com si per a Proust la relació d'analogia hagués de conformar-se sempre (encara que sovint d'una manera inconscient) damunt una relació més objectiva i més segura: la que mantenen, en la continuïtat de l'espai – espai del món, espai del text – les coses veïnes i les paraules lligades.

Aquesta primera explosió (el «detonador» analògic) s'acompanya sempre necessàriament i tot seguit d'una mena de reacció en cadena que procedeix, no tant per analogia, sinó més aviat per contigüïtat, i que és tot just el moment en què el contagi metonímic pren el relleu de l'evocació metafòrica. Cal tornar a recordar la importància de la memòria involuntària que desencadena el procés associatiu. I de nou, igual que hem vist en la metàfora, s'ha de concebre el concepte de

metonímia en un sentit més ampli que el recollit dins la categoria dels trops de la retòrica clàssica per a entendre-hi aquesta solidaritat de records que no comporta cap efecte de substitució. A la fi és la natura de la relació semàntica que s'hi troba en qüestió i no la forma. (Genette 1966: 39-40; 1972a: 53-58).

No oblidem que havíem quedat que l'estil era una estructura que englobava tant els elements de l'expressió com els del contingut. En conseqüència *pasticher* no es redueix només, en Proust, a manllevar a l'estil de referència les seues expressions i les seues paraules, allò que els lingüistes dirien la forma de l'expressió, car va més enllà, fins a dotar l'estil del sentit més pregon, és a dir, una visió particular de l'univers, una forma de contingut (Milly 1985 : 203). Per això Proust no copia, car els seus manlleus directes no ultrapassen la dimensió del mot. El que reproduceix de l'estil *pastiché* són els procediments, fins a l'extrem d'inventar-se expressions que, si no es troben literalment en l'autor *pastiché*, escauen perfectament al «to» del seu estil (Milly 1985 : 203 ; 1991 : 21).

Acabaré aquesta introducció a la concepció de l'estil per Proust amb una referència a la visió de la realitat que li és pròpia. A ell no li interessa l'espectacle immediat de la realitat empírica, com als realistes i naturalistes precedents, ell la «radiografia» i cerca les relacions que la construeixen. Com resumeix Milly: «Loin d'en approcher un regard minutieux armé d'un microscope, il préfère l'observer à distance au télescope» (Milly 1985 : 204).

Una vegada purificat de les insanes i inconscients pulsions plagiadores dels estils dels autors que més l'han colpit, Proust es troba ja per fi amb la preparació necessària per a començar la seua tasca de creació novel·lística pròpia, que haurà de ser el fruit d'un estil ben personal, únic. I en efecte, si l'èxit de tal comesa depenia de la catarsi prèvia dels assaigs imitadors conscients, caldrà convenir que el pla era perfecte i els resultats, magnífics. Proust és el propietari d'un dels estils més «singulars» de la història literària, absolutament inconfusible. Què fa, però, tan peculiar l'estil d'À *la recherche du temps perdu* ? Em sembla que l'actuació original en dos grans àmbits : les tècniques narratives (enteses ara, amb el permís del lector, d'una manera àmplia, que inclouria els components de la història, del discurs o relat i de la *narration* o situació narrativa, segons la terminologia genettiana) i la construcció de l'oració⁴. Aquella «qualitat de visió», aquella «revelació de l'univers particular», que citàvem en les seues pròpies paraules, s'ha de concretar, de

⁴ Per si de cas, tenint en compte que els lingüistes d'unes altres tradicions culturals, com ara la francesa, usen el terme «*phrase*» en el lloc del nostre habitual «oració», voldria deixar clar que quan citaré un text d'autor francès ens trobarem amb l'ús d'aquest terme, «*phrase*», que hem d'entendre com a sinònim del nostre «oració», és a dir, recurrent, per exemple, al normatiu *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans, en la segona edició, de 2007, en el sentit de «forma lingüística delimitada per dues pauses que té independència sintàctica i, des d'un punt de vista estructural, normalment consta d'un subjecte i d'un predicat».

materialitzar, en aquests dos grans àmbits, que, per fortuna nostra, han sigut, tots dos, exhaustivament estudiats.

Per al nostre interès actual, que no és altre que l'anàlisi dels quatre pastitxos villalonguians «a la manera de...» Proust, dos dels quals de notable brevetat, no cal dir que resultarà molt més rendible centrar el punt de mira en la construcció de la frase, car la brevetat comentada dificulta en gran manera un desplegament ampli, suficient, de la complexa construcció novel·lística proustiana. De totes maneres no sols serà convenient sinó, més encara, imprescindible, com de seguida comprovarem, entrar-hi, ni que siga sense detenir-nos més d'allò imprescindible. De l'excepcionalitat de la narrativa proustiana, en dóna prova el recurs a dos dels epítets més utilitzats pels estudiosos: original i revolucionària.

Novel·la alhora psicològica i d'idees, l'estructura xocava tant els lectors coetanis que aquests eren incapaços d'entendre l'abast real d'una obra que trencava els motles de la novel·la heretada del segle XIX. Comencem per analitzar-ne els components de la història. Un dels elements més sorprenents era la morositat extrema i la manca de pes d'una intriga, ací gairebé inexistent, damunt la qual havia descansat la novel·la tradicional anterior. En lloc de la intriga el primer pla és ocupat per l'interès dels personatges i la nova importància atorgada a l'espai i el temps. En la transcendència de la concepció innovadora dels primers no caldrà insistir ara massa: és ben coneguda la nova i pregona riquesa psicològica de què Proust dota les seues criatures de ficció, gràcies al desenvolupament del concepte innovador de la psicologia en el temps, responsable de la concepció d'uns personatges de complexa i contradictòria personalitat, un dels punts forts de l'herència proustiana. Al costat dels personatges també l'espai i el temps ocupen una importància de privilegi. L'univers sensible que conformen el temps i l'espai esdevé l'objecte mateix del relat i Proust malda per restituir al lector el món tal com apareix en la consciència del protagonista. En poques paraules: el narrador té més interès per contar les experiències sensorials d'aquest que per bastir una vertadera intriga basada en els múltiples conflictes entre personatges. Hom podria afirmar, com fa Michel Raimond, que, en realitat, Proust substitueix les relacions d'intriga per les relacions de veïnatge, de tal manera que els personatges són importants perquè se'ls veu sovint, en lloc d'aparèixer sovint perquè són importants (Raimond 1989 : 75).

La situació narrativa és caracteritzada per la presència d'un jo narrador – narrador extradiegètic-autodiegètic⁵ – identificat puntualment amb «Marcel», el nom de l'autor real, de manera que permet establir un joc d'extraordinària ambigüitat sobre el grau de referencialitat o de

⁵ No sols els conceptes tècnics sinó també l'anàlisi concreta de les tècniques emprades en la situació narrativa i en el discurs o relat de la novel·la proustiana es basen en la ben coneguda proposta de Genette (1972b), que, com és sabut, ha estat construïda agafant *À la recherche du temps perdu* com a text de referència per a l'aplicació de la seua proposta teòrica.

ficcionalitat coberta. A més a més de l'ús de les funcions extranarratives, la característica tècnica més sobresortint d'aquest narrador només la descobrim si li afegim les opcions de mode, és a dir, la focalització i la distància. Però molt especialment les de la focalització, considerablement més innovadores. Així, el narrador recorre a una focalització singular, única i exclusiva de Proust, que Genette no té més remei que batejar amb el nom de polimodalitat, ja que romp tots els models coneguts: no és zero, ni interna ni externa. El focus de percepció passa amb tota facilitat de la consciència de l'heroi a la del narrador – no cal confondre'ls encara que usen el mateix nom, perquè «són» dues funcions diferents – i a la dels personatges més diversos. No hi ha, doncs, un mode de focalització dominant sinó tres. La conseqüència immediata és la ruptura de la il·lusió realista.

Un dels aspectes fonamentals de la revolució del relat proustià és l'elaboració del temps, tant en l'ordre com en la duració o velocitat i en la freqüència. Aquell temps tan innovador comentat ara mateix, en parlar dels components de la història, rep ara el tracte equivalent a nivell de discurs. L'ordre temporal es caracteritza per les contínues interpolacions i encavallaments, que impedeixen la més mínima possibilitat d'un ordre temporal ni que fos moderadament lineal, vull dir amb les ruptures habituals del relat tradicional. El tractament és insòlit: les anacronies complexes, les acronies i les sil·lepsis doten d'una fesomia única el relat proustià, marcat per la distorsió anacrònica, íntimament lligada al caràcter retrospectivament sintètic de l'obra.

La duració o velocitat presenta també una enorme originalitat, car el *tempo* o ritme clàssic construït mitjançant l'alternança de sumaris (o resum dels esdeveniments secundaris de la història), i escenes (destinades als episodis forts de l'acció), és substituït en *À la recherche du temps perdu* per una altra combinació rítmica bastida damunt una concepció nova de l'escena, almenys pel que respecta a les cinc enormes escenes que dominen l'obra. Aquestes no són escenes dramàtiques en sentit estricte, sinó amb més exactitud escenes «típiques» o «exemplars», en què l'acció desapareix gairebé del tot en profit de la caracterització psicològica i social. I, és clar, aquest canvi de funció arrossega un canvi paral·lel en la textura temporal, ja que aquest tipus d'escena esdevé una mena de focus temporal o pol magnètic per a tota classe d'informacions (digressions, analepsis, prolepsis, incisos descriptius i iteratius, ...), «toutes destinées à regrouper en syllepse autour de la séance-prétext un faisceau d'événements et de considérations capables de lui donner une valeur pleinement paradigmatique» (Genette 1972b : 143).

La freqüència temporal, de rendibilitat força més escassa en la major part de narradors, torna a ser decisiva en *À la recherche du temps perdu* per a transformar-ne revolucionàriament el ritme, gràcies a la importància que l'autor atorga al relat iteratiu. A diferència del *tempo* clàssic bastit, com ara mateix hem vist, sobre l'alternança de sumari i escena, ací descobrim un sucedani de

ritme temporal, que recolza sobre l'alternança de relat singulatiu i relat iteratiu, en què aquest actua com a forma sintètica per assimilació i abstracció i no per acceleració, com vèiem que feia el sumari.

La síntesi de tots aquest components, que invariablement he anat qualificant de revolucionaris, només pot dur a un resultat : una novel·la rigorosament innovadora, singular, única. I, doncs, molt difícil, si no impossible, d'imitar. Vull dir imitar en el seu conjunt, com a model total, perquè una influència més difusa, que ateny un o altre component innovador de l'obra, sí que ha impregnat, òbviament, la novel·lística posterior. I en el cas de Villalonga? El nostre autor admirava Proust per damunt de qualsevol altre escriptor, com no es cansà de proclamar en vida fins a esdevenir un vertader tòpic en articles i entrevistes. Ara bé, les fervents declaracions d'amor literari pel model aportat per la novel·la proustiana contrasten amb la realitat de la pràctica novel·lística pròpia, on totes les aportacions tècniques més revolucionàries de Proust són absents. El discurs o relat de les novel·les villalonguianes no integra ni comparteix cap d'aquells ingredients innovadors que aportava el novel·lista francès. La seua empremta en l'obra de Villalonga és visible només en aspectes que afecten trets de la història (préstec de personatges, recreació d'algun motiu temàtic, l'interès per l'estament social alt [aristocràcia i burgesia], il·lustrat i, en alguns casos, esnob, etc.), però res més. Del model novel·lístic que aporta *À la recherche du temps perdu* al model, o models, de la producció novel·lística villalonguiana hi ha una eternitat.⁶

També puc avançar que inútilment buscarem en els pastitxos de Villalonga l'empremta d'aquests recursos tècnics proustians, amb més motiu ara que en les novel·les si tenim en compte que els textos tan breus ho fan més difícil, encara que no impossible, és clar, i menys tractant-se de confessades imitacions.

Si bé aquesta primera possibilitat de contacte no ha resultat fructífera encara ens en queda una segona: la construcció de l'oració. Molt més advertida, proclamada i estudiada, l'oració típica d'*À la recherche du temps perdu*, amb la seua inusitada extensió i complexitat sintàctica, és el segell de la factoria literària Proust. Tothom que haja llegit la novel·la s'ha quedat amb la impressió de les interminables oracions. Leo Spitzer ha assenyalat el lligam estret entre la personalitat de Proust i la construcció d'aquestes extenses oracions :

ces phrases complexes, que le lecteur doit démêler, "construire" comme celles d'un auteur grec ou romain, reflètent l'univers complexe que Proust contemple. Rien n'est simple dans le

⁶ El lector interessat pot trobar un estudi més aprofundit de l'aportació de Marcel Proust i l'abast real de l'influx en la novel·lística villalonguiana a Simbor (1999: 60-98). També hom pot consultar Vidal Alcover (1980: 80,101 i 105), Bosch (1997a, 1997b i 1999) i Oleza (1996: 41).

monde et rien n'est simple dans le style de Proust. Il est donc contraint de recourir à de grandes périodes, voire à des phrases monstrueuses (Spitzar 1980 : 398).

Jean Milly (1983) n'ha estudiat estadísticament l'extensió a partir dels dos volums *Du côté de Chez Swann* i *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, segons l'edició de la Pléiade, amb el següent resultat : oracions d'un mínim de 10 línies : 23% del text total ; oracions de 5 a 10 línies: 38% del text total; i oracions d'1 a 5 línies: 39% del text total (Milly 1983: 9, n. 5). Si atorguem categoria d'oració llarga aquella que compta o supera les 5 línies, ens trobem que el 61% del text total és constituït per aquest tipus d'oracions llargues característiques.

Proust mateix ens ha deixat constància de la reflexió teòrica que el va dur a optar ben conscientment per aquest model d'oració. Contrari a l'ús de les oracions breus i seques i de l'estil de la notació, que acusa d'eliminar les impressions i els pensaments originals alhora que permet la intrusió de detalls parasitaris, reivindica l'oració llarga, que permet afavorir l'anàlisi dels matisos complexos i eliminar els elements inútils, car, com escrivia a Jean Cocteau, fins i tot en les oracions llargues, «je préfère la concentration, même dans la longueur» (Milly 1983 : 9).

L'oració llarga, doncs, és fonamental per a Proust, perquè, al capdavant, és la concreció d'un pensament complex, de la seua personal visió que vol transmetre i que no es pot fragmentar ni rompre, tal com reconeixia en carta a Robert Dreyfus: «je suis bien obligé de tisser ces longues soies comme je les file, et si j'abrégais mes phrases, cela ferait des petites morceaux de phrases, pas de phrases» (Milly 1983 : 10). És una necessitat d'origen psicològic i estètic, car les oracions llargues expressen un pensament que no vol fragmentar-se, sinó que procedeix per conjunts, per xarxes complexes i coherents d'imatges i d'anàlisis, de manera que creen, com han reconegut Ernst Robert Curtius i Georges Poulet, una continuïtat al si mateix de la discontinuïtat. És la mateixa motivació que obliga Proust a incloure, com fan els pintors, la descripció del medis envoltants i dels segons plans a la dels motius principals fins a fondre'ls en una mateixa harmonia (Milly 1991 : 119). Ell és el primer a ser conscient de la llargària inusual de les oracions que conformen el seu text i que no tothom comprèn. Fins i tot en fa broma en una carta a Paul Souday.

Je ne cherche pas à m'absoudre ainsi du reproche justifié de faire souvent des phrases trop longues, trop sinueusement attachées aux méandres de ma pensée. J'ai ri de bon coeur à votre «c'est limpide». Mais je vous ai trouvé trop bienveillant de prétendre qu'à la troisième lecture cela devient clair, car, pour ma part, je n'y comprends rien (Milly 1991 : 120).

Però, com oportunament adverteix Milly, Proust no entén la llargària de l'oració com una qualitat en si, ja que «elle ne doit pas procéder de l'artifice, de l'abstraction, ni du tâtonnement ;

elle doit être rendue nécessaire par la “vision”, c’est-à-dire la forme du contenu mental, et ne pas nuire à la cohérence, même dans la diversité» (Milly 1983 : 11). Per això rebutja alguns tipus d’oracions llargues, com ara aquelles l’amplitud de les quals és fictícia i deguda a simetries de pura forma, sense relació amb l’expressió necessària del pensament, i aquelles construïdes damunt l’abstracció, desprovistes de la virtut de la sensibilitat i de la realitat concreta, reduïdes a agençaments retòrics (Mily 1991: 121).

Curiosament, i afortunadament, Proust mateix ens ha deixat una prova escrita del que considerava que era el seu estil – vull dir ara la seua oració típica – en un estrany pseudoautopastitx – d’alguna manera l’he d’anomenar –: la recreació imitativa que fa Albertine de la manera d’expressar-se de Marcel. Per què, doncs, l’apel·latiu d’«estrany» i la definició, no menys sorprenent, de «pseudoautopastitx»? Ací Proust arriba a l’autèntica filigrana. Albertine parla, no com parla Marcel, sinó com Marcel escriurà. Exacte. Com escriurà anys a venir, quan esdevindrà escriptor i es dedicarà a escriure la seua magna obra, de manera que Albertine no podia aleshores saber, a no ser que pogués disposar de miraculosos dots adivinadors, i no era el cas, com escriuria el seu company. Marcel mateix ho advertia:

Et alors elle me répondit par ces paroles [...] qu’elle prétendait dues uniquement à mon influence, à la constante cohabitation avec moi, ces paroles que pourtant je n’aurais jamais dites, comme si quelque défense m’était faite par quelqu’un d’inconnu de jamais user dans la conversation de formes littéraires. [...] J’en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d’employer en parlant des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j’ignorais encore (Proust 1999 : 1699).

No cal dir que aquest altre «usage plus sacré» és l’escriptura d’À *la recherche du temps perdu*. Tot és un joc bastit damunt una llicència que s’atorga Marcel-narrador amb el permís dels lectors, que han de tancar els ulls momentàniament davant tal incoherència. Tanmateix a nosaltres ja ens va bé, perquè a fi de comptes podem disposar d’una informació impagable: com veia Proust mateix la seua escriptura. Heus-la ací:

Elle me dit [...] : «Ce que j’aime dans les nourritures criées, c’est qu’une chose entendue, comme une rhapsodie, change de nature à table et s’adresse à mon palais. Pour les glaces (car j’espère bien que vous ne m’en commanderez que prises dans ces moules démodés qui ont toutes les formes d’architecture possible), toutes les fois que j’en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c’est comme une géographie pittoresque que je regarde d’abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise ou de vanille en fraîcheur dans mon gosier». Je trouvais que c’était un peu trop bien dit, mais elle sentit que je trouvais que c’était bien dit et

elle continua en s'arretant un instant quand sa comparaison était réussie pour rire de son beau rire qui m'était si cruel parce qu'il était si voluptueux : «Mon Dieu, à l'hôtel Ritz je crains bien que vous ne trouviez des colonnes Vendôme de glace, de glace au chocolat, ou à la framboise, et alors il en faut plusieurs pour que cela ait l'air de colonnes votives ou de pylones élevés dans une allée à la gloire de la Fraîcheur. Ils font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferait fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'ils désalteront mieux que des oasis (et ici le rire profond éclata, soit de satisfaction de si bien parler, soit par moquerie d'elle-même de s'exprimer par images si suivies, soit, hélas ! par volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance)... (Proust 1999 : 1699-1700).

I així continua el parlament d'Albertine, interromput ocasionalment pels comentaris del narrador, durant 27 línies més en aquesta edició de Gallimard en un sol volum feta per un grup d'especialistes sota la direcció de Jean-Yves Tadié. Si aplicàvem el mateix procediment quantificador que Milly a la nostra edició de referència, ens n'eixiria el següent resultat: al voltant d'un 57% del text global del parlament és ocupat per oracions de més de 5 línies. I aquest no és en absolut un fragment característic de les oracions llargues proustianes, com no tardarem a comprovar, si bé ja ens pot servir per donar-nos una idea bastant justa de l'«estil Proust».

Per a la construcció d'aquestes oracions llargues, que en no poques ocasions, com ja sabem, superen les 10 línies, Proust recorre a una sèrie de processos d'escriptura que n'han esdevingut prototípics. Milly els sintetitza en tres: duplicació, subordinació i desenvolupament cíclic.

Faré una presentació sumària, que confie que siga suficient, de la minuciosa anàlisi de Milly. Partint de l'estudi de Genette ja citat sobre la importància del principi metonímic en la progressió lineal del relat proustià (1972a), que al seu torn es basava en l'aportació sobre la metonímia de Jakobson, defineix la duplicació com el procés de redoblament, el més sovint també amb expansió del segon terme ; un principi general que «relève, à n'en pas douter, du principe métonymique selon Jakobson, puisqu'il agit sur l'axe syntagmatique, mais cette fois au niveau des formes d'expression» (Milly 1983: 167). A Milly, com abans a Spitzer (1980) i més abans encara a Curtius (1928), li crida l'atenció el nombre d'oracions construïdes a partir d'un tronc general que s'escindeix, per desdoblament, en sèries de braços. Aquests desenvolupaments binaris tenen la seua motivació en una dinàmica de l'expansió. Així, cada terme d'una oració sembla cridar-ne un altre que el reforça, el desenvolupa o el matisa, que hi manté una relació simple, «du type de ceux qui associent le concret à l'abstrait, le particulier au général, la cause à la conséquence, le proche au lointain, le naturel à l'imaginaire, etc. C'est une dynamique de la perpétuelle mise en rapport»

(Milly 1983. 165). Ho entendrem millor amb un exemple, el mateix emprat per Milly, que tot seguit l'analitza:

Mon désir avait cherché avec tant d'avidité la signification des yeux qui maintenant me connaissaient et me souriaient, mais qui, le premier jour, avaient croisé mes regards comme des rayons d'un autre univers, il avait distribué si largement et si minutieusement la couleur et le parfum sur les surfaces carnées de ces jeunes filles qui, étendues sur la falaise, me tendaient simplement des sandwiches ou jouaient aux devinettes, que souvent dans l'après-midi pendant que j'étais allongé, – comme ces peintres qui, cherchant la grandeur de l'antique dans la vie moderne, donnent à une femme qui se coupe un ongle de pied la noblesse du “Tireur d'épine” ou qui comme Rubens, font des déesses avec des femmes de leur connaissance pour composer une scène mythologique –, ces beaux corps bruns et blonds, de types si opposés, répandus autour de moi dans l'herbe, je les regardais sans les vider peut-être de tout le médiocre contenu dont l'expérience journalière les avait remplis, et pourtant (sans me rappeler expressément leur céleste origine) comme si, pareil à Hercule ou à Télémaque, j'avais été en train de jouer au milieu des nymphes.

Milly conclou que aquesta enorme oració seria reduïble a: «Mon désir avait cherché avec tant d'avidité la signification des yeux des jeunes filles que souvent je regardais leurs corps à la fois comme réels et comme mythologiques». I comenta tot seguit que el desig àvid prestat al narrador provoca en el text una multiplicació de les relacions binàries. Heus-ne ací l'esquema:

Mon désir avait cherché avec tant d'avidité
la signification des yeux qui... me connaissaient
et me souriaient, (*cause-conséquence*)
mais qui, le premier jour, avaient croisé mon regard comme des rayons d'un autre
univers, (*opposition*)
il avait distribué (*opposition*)
si largement la couleur
et si minutieusement (*opposition*) et le parfum (*complementarité*)⁷
sur les surfaces carnées de ces jeunes filles qui, étendues sur la falaise,
me tendaient simplement des sandwiches
ou jouaient aux devinettes (*complémentarité*)
que (*cause-*
conséquence) ... comme ces peintres
qui ... sonnent à une femme ... la noblesse du «Tireur d'épine»
ou qui ... font des déesses avec des femmes de leur connaissance ..., (*complementarité*)
ces beaux corps bruns
et blonds, ... (*opposition*)
je (*comparaison*) les regardais
sans les vider ... de tout le médiocre contenu...
et pourtant (*opposition*)
comme si, pareil à Hercule
ou à Télémaque, (*complementarité*)
j'avais été en train de jouer au milieu des nymphes (Milly 1983 : 165-166)

⁷ «Complementarité» designa ací la col·locació sobre el mateix pla d'elements que actuen en el mateix sentit.

Milly conclou (1983 : 182) que, gràcies a la freqüència i a la simplicitat de l'estructura, la duplicació és la fórmula numèrica de base de l'expansió paral·lela. Però cal afegir que no totes les progressions paral·leles descansen damunt la duplicació, com, per exemple, és el cas dels desenvolupaments ternaris, que engloben, com un cas ben particular, la famosa «regla dels tres adjectius escalonats» de Madame de Cambremer i de «les gens bien élevés».

En efecte, Spitzer ha mostrat com, encara que el narrador fa broma, perquè la troba d'una elegància antiquada, de la regla dels tres adjectius, combinada per Madame de Cambremer amb la regla d'«être aimables», ell mateix la utilitza «pour équilibrer sa phrase: quiconque dit quelque chose deux fois trahit son manque s'assurance, qui dit quelque chose trois fois n'admet pas la contradiction. La triade, par son organisation symétrique autour d'un élément central, a quelque chose de définitif (Spitzer 1980 : 409). Aquesta tríade, en realitat no conformada exclusivament per tres adjectius, car poden ser tres determinacions en general, consta de tres elements que no són sinònims sinó, al contrari, manllevats a dominis tan allunyats com siga possible: «la petite phrase [musical]...lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore», «ce premier Swann, rempli de loisir, parfumé par l'odeur du grand marronnier, des paniers de framboises et d'un brin d'estragon» (Spitzer 1980 : 409).

La duplicació, i la seua forma desenvolupada la multiplicació, reposen en la major part dels casos sobre la juxtaposició i la coordinació dels elements. Tanmateix el desplegament de les oracions depèn, d'igual manera, de l'expansió per subordinació, per proliferació dels complements secundaris: complements del nom i de l'adjectiu, aposicions, relatives, adjectius-participis destacats i seguits de la seua expansió, completives, circumstancials. Ajudem-nos, però, amb un dels exemples proposats per Milly, una oració de llargària senzillament colossal, assolida mitjançant l'expansió per diversos procediments de subordinació:

Mais je me rendais compte aussi que cette souffrance, que j'avais connue d'abord avec Gilberte, que notre amour n'appartient pas à l'être qui l'inspire, est salutaire, accessoirement comme moyen (car, si peu que notre vie doive durer, ce n'est que pendant que nous souffrons que nos pensées, en quelque sorte agitées de mouvements perpétuels et changeants, font monter comme dans une tempête, à un niveau d'où nous pouvons la voir, toute cette immensité réglée par des lois, sur laquelle, postés à une fenêtre mal placée, nous n'avons pas vue, car le calme du bonheur la laisse unie et à un niveau trop bas ; peut-être seulement pour quelques grands génies ce mouvement existe-t-il constamment sans qu'il y ait besoin pour eux des agitations de la douleur ; encore n'est-il pas certain, quand nous contemplons l'ample et régulier développement de leurs oeuvres joyeuses, que nous ne soyons trop portés à supposer d'après la joie de l'oeuvre celle de la vie, qui a peut-être été au contraire constamment douloureuse) – mais principalement parce que, si notre amour n'est pas seulement d'une Gilberte (ce qui nous fait tant souffrir), ce

n'est pas parce qu'il est aussi l'amour d'une Albertine, mais parce qu'il est une portion de notre âme, plus durable que les moi divers qui meurent successivement en nous et qui voudraient égoïstement le retenir, et qui doit, quelque mal (quelque mal d'ailleurs utile) que cela nous fasse, se détacher des êtres pour en restituer la généralité et donner cet amour, la compréhension de cet amour, à tous, à l'esprit universel et non à telle puis à telle en lesquelles tel puis tel de ceux que nous avons été succesivement voudraient se fondre.

D'acord amb l'anàlisi de Milly, els desenvolupaments de la frase s'organitzen al voltant dels termes d'una oposició: «je me rendais compte que cette souffrance [...] est salutaire, accessoirement comme moyen [...] mais principalement parce que [...]». En veritat la segona part comporta exclusions («ce n'est pas parce que [...], mais parce que [...] ; à tous [...], et non à telle [...]»), enumeracions binàries («plus durable [...] et qui doit [...] ; à tous, à l'esprit universel ; à telle puis à telle ; tel puis tel»), anàfores («les moi divers qui meurent [...] et qui voudraient [...] ; qui doit [...] se détacher [...] et doner»), una repetició («cet amour, la compréhension de cet amour»). Però l'oració comporta també vint-i-sis determinacions : deu relatives, dos adjectius-participis destacats seguits d'una expansió, tres completives, onze circumstancials, de tal manera que la línia sintàctica principal, extremament reduïda, desapareix sota les excrescències, que s'encadenen les unes amb les altres.

La conseqüència de tal abundància d'elements subordinats en l'oració és el desmembrament de termes, en principi, estretament units i l'efecte de retardar un dels termes és la creació en el lector d'una espera i una atenció acrescuda pel desenllaç. La parentització, un dels mitjans de desplegament de les oracions –i l'acabada de citar n'és un magnífic exemple –, es troba en relació amb el sentit molt fort que té Proust de la discontinuïtat temporal, lògica i psicològica (Milly 1983: 187-193).

L'oració proustiana és formada també, a més a més de la duplicació i de la multiplicació dels determinants, per motius que s'entrellacen, motius de sonoritats, motius lexicals i motius semàntics, que impedeixen que l'oració s'esmicole. Així, per exemple, els motius lexicals es manifesten per repeticions en una oració de mots pertanyents a camps idèntics, com ara : un mateix mot apareix al principi i a la fi; un mot és repetit en sèrie; la repetició ara, no d'un sol mot, sinó d'una sèrie sencera; repeticions paral·leles de mots diferents; repetició d'un tema per la utilització de mots relacionats amb el mateix camp conceptual que el terme inicial; la combinació de diferents temes del tipus precedent, com, per exemple, un parèntesi pot introduir un tema en diàleg amb el tema principal (Milly 1983: 194-198).

Analitzades les característiques singularitzadores de l'estil proustià, ha arribat l'hora d'acaranos amb els pastitxos de Villalonga pretesament creats en forma d'imitació d'un estil tan marcat com aquest.

4. LES IMITACIONES VILLALONGUIANES DE PROUST

4.1. ENTRE EL GAUDI I L'HOMENATGE

Ja coneixem la finalitat catàrtica dels pastitxos proustians, tal com la defensava l'autor mateix. Per a Proust l'exercici imitatiu dels seus autors de capçalera era una teràpia literàriament imprescindible si volia arribar a ser un escriptor original, alliberat de les influències despersonalitzadores. Però també sabem que, al costat d'aquesta funció higiènica, ben saludable, hi havia també el joc lúdic (la ironia) i el reconeixement admiratiu.

En la introducció que Villalonga va escriure l'any 1971 per encapçalar l'edició castellana de *Dos pastiches proustianos* té bona cura d'advertir al lector sobre la motivació de les seues imitacions de l'autor francès: l'admiració enlluernadora i la intencionalitat lúdica, irònica, i no caricaturesca o ridiculitzadora:

Pretendo no haber exagerado ni dislocado gran cosa en estos dos pastiches de Marcel Proust. La admiración que profeso al genial escritor, cuyo natalicio se conmemora en este año de 1971, arranca de mis tiempos de estudiante.

[...]

No; no he pretendido hacer una caricatura: es el mismo Proust quien, amando como amaba a sus personajes, no podía por menos de anotar sus rasgos y, siendo francés, sonreír ante sus debilidades. ¿Ironía? Era la realidad misma, más que Proust, quien practicaba a veces la ironía, que no está reñida con el afecto (Villalonga 2007: 15-16)

Ell actua, com abans havia fet el seu admirat Proust amb els seus autors *pastichés*: recreant-lo amb un pèl de joc irònic, consubstancial al gènere, però sense acritud. I no es cansa d'insistir-hi en aquesta molt breu presentació, que clou amb un exemple, extret de Proust mateix, molt aclaridor:

Hubo, empero, como dice Andrés Maurois, sus tormentos. Amigos indiscretos esparcieron cizaña: Proust, en la intimidad, hacía crueles imitaciones de su Mentor: empinaba el busto, golpeando el suelo con el pie, reproducía su risa, sus inflexiones de voz... El conde montó en cólera. Marcelo se inclinó con ingenio ante su grandeza: «No se puede detestar el rayo, aunque nos deshaga, porque viene del cielo... En cuanto a las imitaciones, no eran sino un exceso de admiración. Si le hablaron a usted de caricatura, no han sabido entenderme.»

Hasta cierto punto, los amigos malévolos no habían, tal vez, sabido entenderle (Villalonga 2007: 16-17)

No crec que ell tinga motius per a témer semblant reacció. El seu amic Jaume Vidal Alcover ja va saber descobrir-nos l'any 1958, en el moment mateix de la seua aparició, en un article publicat al diari *Baleares*, l'íntim lligam d'admiració i ironia subjacents al parell de pastitxos *Charlus a Bearn* i *Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton*, que podem fer extensible als altres dos restants: «Lorenzo Villalonga ironiza sobre Proust. Tal vez no pudiera ser de otra manera: en un espíritu civilizado en exceso, una admiración intensa no puede explicarse más que bajo la forma de la ironía» (Pomar 1998: 94).

4.2. RERE L'ESTIL PROUSTIÀ

El pacte de lectura establert per Villalonga sobre els quatre pastitxos proustians és més que obvi. En els dos suara referits és explicat a través de tots els mitjans possibles: informació paratextual del peritext, com ara el títol en castellà que acabem d'esmentar (*Dos pastiches proustianos*), i informació paratextual de l'epitext⁸, com ara l'article comentat de Vidal Alcover, o la confessió de l'autor mateix en la correspondència, com, per exemple, la carta de 1952 en què li dona la notícia de l'escriptura d'un «nuevo pastiche», que «se titula *Marcel Proust intenta vender un [D]e Dion-Bouton*» (Pomar 1998: 93). Dels dos inclosos dins *Epistolario íntimo de Madame Erard*, el més llarg (pàgines 145-148), també sabem que es va donar a la premsa periòdica l'any 1952 amb el títol *Pastiche de Marcel Proust*. Només un, el breu fragment de carta de la pàgina 161 de l'*Epistolario íntimo de Madame Erard*, naix sense informació paratextual advertidora del pacte d'interpretació en clau de pastitx, però el fet de ser presentada dins la novel·la com una carta de Marcel Proust rebuda pel protagonista, Antonio Larios, és suficient pacte, implícit, si no explícit, de pastitx.

La voluntat de l'autor és indiscutible: fer unes imitacions proustianes ajustades al model del pastitx. Si és així la pedra de toc serà l'anàlisi de l'estil dels quatre suposats pastitxos, que ens permeta comparar-lo a l'estil del model proustià, adés presentat. Recordem que entenem per estil no sols els trets de llenguatge sinó també els temàtics, i fins i tot, dèiem, les tècniques narratives.

Comencem per aquestes últimes, que ja han sigut explicades abans, en dissecionar les revolucionàries tècniques introduïdes per Proust. Hi concloïa que no havien deixat empremta en el discurs o relat villalonguà, ni en les novel·les, ni, encara molt menys, en els breus relats dels pastitxos. Només alguns elements de l'àmbit de la història, sobretot préstecs temàtics i manlleus de

⁸ Utilitze, és clar, la terminologia proposada per Genette (1987).

personatges, havien impregnat la producció de Villalonga, inclosos els pastitxos, que ara ens interessen. Però aquests préstecs temàtics i aquestes incorporacions de criatures de ficció d'origen proustià seràn estudiats tot seguit, en analitzar l'estil.

Els quatre pastitxos proustians presenten unes característiques que permeten agrupar-los. D'una banda, en dos grups d'acord amb l'extensió i l'estructura narrativa: els dos pastitxos editats conjuntament, primer al recull *El lledoner de la clastra* i després al volumet *Dos pastiches proustianos*, i les dues cartes incloses dins *Epistolari íntimo de Madame Erard*; de l'altra, en uns altres dos grups, d'acord ara amb el personatge protagonista: el baró de Charlus, en *Charlus a Bearn*, o Marcel Proust, en els tres restants.

Charlus a Bearn, conté, a més a més, una característica que el fa únic: la translació del marc espacial de França a Mallorca, però sense modificar el marc temporal propi d'À *la recherche du temps perdu*: «Per aquell temps, molt abans de l'escena del borino que fecundà l'orquídia de la duquessa de Guermantes i que m'inspirà a mi, Marcel Proust [...] els dos toms de *Sodoma i Gomorra*, el baró havia pasat una temporada a Mallorca (Villalonga 1986: 30).

Centrats ara en l'anàlisi dels components de l'àmbit de la història, caldria destacar-ne el més notable: el préstec, o robatori, del personatge del baró de Charlus. A l'obra de Proust aquest personatge central apareix caracteritzat pels següents trets d'una personalitat complexa: intel·ligent, sensible, intel·lectual, indiscret, insolent, verinós, orgullós i altiu, barreja de sàdic i bondadós, embrollador, de caràcter variable, efeminat i homosexual. Un retrat interior mantingut per Villalonga:

Era, per altra part, devot, i com que pecava molt (supèrbia, luxúria, ira – avarícia, no; però la prodigalitat també constitueix una falta –, gola, enveja... Peresa, tampoc, però sí el seu contrari: l'activitat per al mal...), sempre necessitava fer un acte de contrició. Constituïa, si això és dir alguna cosa, un ésser fonamentalment bo, però, abans d'arribar al fonament, quantes curiositats malsanes, quantes parets cruïdes, quants de llenyams corcats...!

[...]

A Viena, els psicoanalistes li havien posat l'etiqueta de làbil (Villalonga 1986: 37-38)

No sols és un personatge incorporat amb al mateix caràcter original proustià sinó que actua també exactament igual que es comportava al seu món ficcional d'À *la recherche du temps perdu*: ric i alliberat de la urgència de les necessitats materials pot dedicar el seu temps al pur diletantisme i a la persecució del desig momentani.

La resta de personatges, llevat del Marcel Proust narrador i de l'al·lusió al metge Cottard, tots són estranys al món ficcional proustià. Com en l'autor francès, els personatges del conte pertanyen

a totes les classes socials: l'aristocràcia (baró de Charlus, marquesa d'Ambas Castillas, marquesa d'Orvieto, baronessa de Poblet, comtessa de Piedrahita, marquesa de Squilache, princesa Von Kessler, família de Ca'n Peralada; el cas de dona Felisa de Hohenstaufen i de don Toni i dona Maria Antònia de Bearn és especial, car no queda clar si hi pertanyen o no, especialment és important en els dos últims, car ací, com en la resta de la producció villalonguiana des de la novel·la *Bearn o la sala de les nines*, són grans propietaris rurals que actuen com a aristòcrates, però sense títol nobiliari), la burgesia (Maria de Monmolín, Eileen Wall) i classes populars (Tomeu [majoral], Tomeu [nebot del majoral], madò Francina, dues al·lotes rosses). Aquesta presència de tots els estaments social, però amb una atenció molt especial pels dos dominants (l'aristocràcia i la burgesia) podria ser entesa com un tribut a la imitació de l'obra proustiana, però també és cert que és una constant de la producció literària de Villalonga. Imitació proustiana primerenca? Coincidència?

Un altre parell de trets són compartits per ambdós escriptors. L'un és la dèria per l'enlairament de les nissagues aristocràtiques, ací present en la conversa genealògica entre el baró de Charlus i dona Maria Antònia. L'altre, la reivindicació de la finor de l'anàlisi psicològica i de les personalitats complexes i canviants:

«¿ És que la marquesa d'Ambas Castillas – es pregunta el baró de Charlus – era la mateixa quan prenia el *cocktail* de tomàtiga a Formentor, relatant històries escabroses, que al sopar a ca'n Peralada, devora el senyor rector de Santa Eulàlia, escoltant els darrers miracles de Fàtima? Comedianta? ¿Però quan és que fa comèdia la comedianta? Sempre o mai? Si en fa sempre, allò és la seva manera d'esser, la seva veritat» (Villalonga 1986: 37)

Com acabe de suggerir: Imitació proustiana primerenca? Coincidència? En canvi la resta de trets temàtics constitueixen autèntics leitmotius en l'obra de Villalonga, ben personals, i, per tant, allunyats de la imitació proustiana. És el cas del tipus masculí de mediterrani («– És un perfecte exemplar mediterrani [Tomeu, el majoral] – digué el baró –. Té la pell pastada amb oli i gessamí, com en el poema de García Lorca» [Villalonga 1986: 33]), l'antifreudisme i el relativisme.

Passant momentàniament a l'àmbit de la situació narrativa, m'interessa destacar el paper tan singular del narrador. Marcel Proust, el narrador extradiègetic homodiegètic o narrador testimoni tan singular, car és capaç de penetrar en el món interior de cada personatge, recurrent ja al psicorelat ja al monòleg interior citat i entre cometes, el tradicional, amb una vulneració sistemàtica de les possibilitats de focalització. En unes altres paraules, el narrador es dota d'unes possibilitats de coneixença «impossibles», que fan de la focalització una contínua paralepsi o

alteració per excés d'informació. Una vegada més ens haurem de preguntar on comença l'intent d'imitació de la singular focalització adoptada per Proust, aquella polimodalitat abans comentada, o la simple coincidència. D'altra banda no podem oblidar que ací el narrador és Marcel Proust, l'autor d'À *la recherche du temps perdu*, la persona de carn i os i no aquell «Marcel» que assumia la veu narrativa de l'esmentada novel·la, un ésser de ficció, diferent de l'autor real, encara que compartesca molts trets de la seua personalitat, com no s'ha cansat d'advertir-nos Proust mateix.

Els tres pastitxos restants comparteixen, com ja he avançat, el protagonisme de Marcel Proust, que és alhora el narrador extradiegètic autodiegètic o narrador protagonista, i l'estructura en forma de carta. *Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton*, subtitulat (*Carta de Proust al seu administrador i agent de negocis*) és el més acostat al món diegètic d'*A la recherche du temps perdu*, tant que podria passar-ne perfectament per un episodi intern. En efecte, llevat de la conflictiva identificació Marcel Proust-«Marcel», en aquest conte de Villalonga des del narrador-protagonista fins a la major part dels personatges (Aimé, duquesa de Guermantes, Albertine, la cambrera de Madame de Putbus, Madame Verdurin, Cottard, baró de Charlus, Morel, Françoise, el xofer i l'administrador i agent de negocis de Proust) són amprats a la famosa novel·la, a excepció de tres personatges que acompanyen el narrador-protagonista en l'acció principal, la venda de l'automòbil: el jove tinent, el corredor de cotxes i el mecànic.

El personatge-protagonista presenta uns trets caracteriològics que l'identifiquen sense cap dubte al narrador-protagonista de la novel·la model. Marcel Proust és dibuixat com una persona malaltissa, dubitativa i exquisida. Però, com a bon pastitx, ha d'amplificar-ne els trets perquè siguin més visibles al lector. Marina Gustà ja n'ha fet esment: «Villalonga suposa a Proust (ja he dit que irònicament, gairebé fregant la caricatura) una psicologia complicada, caracteritzada globalment per la preocupació de com ell es mostra davant els altres i de com aquests el veuen» (Gustà 1999: 105). Així, més que no dubitatiu i inquiet pel que la gent puga pensar d'ell, apareix ací en realitat com un vertader neurastènic, gairebé impossibilitat per a l'acció davant el temor febril per les reaccions que podrà desencadenar a cada passa que done. No és ben bé una persona dubtosa: és el dubte personificat, amb majúscules. Sí, és un Proust que ha passat pel filtre, necessari, de la ironia villalonguiana.

Tornem a trobar aquells motius temàtics habituals en la producció literària d'ambdós autors, com ara els ja vists en el conte anterior de l'interès per la finor de l'anàlisi psicològica i la personalitat complexa i contradictòria. Apareix ara, però, un dels leitmotius més recurrents en tots dos: l'homosexualitat i els gusts «equivocs». No cal tornar a insistir sobre les dificultats de veure'ls com el fruit de la imitació conscient del model o com una simple coincidència. I també descobrim dos leitmotius villalonguians ben característics: els joves físicament bells i forts però

intel·lectualment buits o simplement estúpids i la decadència de l'Humanisme pagà arrossegat per les febleses mediterrànies, jueves.

Acabaré amb una referència a la composició del conte-carta. Les contínues desviacions del tema central de la carta (explicar al seu administrador l'atzucac en què es troba amb la venda del cotxe i demanar-li que li solucione el problema) actuen, com hem comprovat en la construcció de les oracions, retardant-ne el desenllaç. Les referències del narrador mateix sovintegen: «Però m'estic desviant, benvolgut senyor, de l'assumpte que motiva aquesta carta» (Villalonga 1986: 53), «No convé, però, defugir el tema que motiva aquesta carta, ni oblidar que vostè, benvolgut senyor, és un home de negocis» (Villalonga 1986: 53).

Les dues cartes incorporades a *Epistolario íntimo de Madame Erard*, les primeres i més modestes provatures villalonguianes, no ofereixen res de nou al que ja hem comentat en els dos pastitxos analitzats. Tornem a trobar, com ja sabem, el mateix tipus de narrador i idèntica concepció neuròtica del protagonista. I en la carta més llarga, la transcrita en les pàgines 145-148, aquella publicada en la premsa l'any 1952 amb el títol de *Pastiche de Proust*, l'autor torna a introduir dos dels leitmotivs usuals de la seua creació literària: el tipus masculí mediterrani «de tez aceitunada y aspecto vigoroso, aunque esbelto [...] de dentadura muy blanca» (Villalonga 1997: 145-146) i l'oposició de primitivisme i culturalisme, el primer amb els seus tipus forts com una roca i intel·lectualment buits; el segon amb els seus representants escarransits i neuròtics.

A diferència de l'empremta de l'estil proustià en l'àmbit tot just analitzat de la història, és a dir, sobretot els trets temàtics i préstecs de personatges, la presència de les característiques d'estil de Proust en l'elaboració de la llengua literària dels pastitxos villalonguians és o bé, en un dels quatre pastitxos, moderadament detectable o bé, en la resta, senzillament inexistent. Dit d'una altra manera, Villalonga escriu aquestes imitacions de Proust sense modificar el seu estil lingüístic propi, que no té res a veure amb el del seu suposat model. Només *Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton*, considerat unànimement el seu millor pastitx proustià, s'hi acosta.

Vegem-ho amb una prova elemental. Propose que recorrem al mateix procediment usat per Milly: mesurar l'extensió de les oracions per línies. Per a poder comparar tots dos estils utilitzarem l'edició d'*À la recherche du temps perdu*, ja citada, de Gallimard en un volum. Doncs bé, les dues cartes de l'*Epistolario íntimo de Madame Erard* no compten amb cap oració que arribe a una extensió d'uns 350 caràcters espais inclosos, que equivalen a 5 línies en l'edició de Gallimard.

Charlus a Bearn, amb un total de 20 pàgines, en l'edició de *Tots els contes* emprada ací, no disposa de cap oració que arribe als 700 caràcters espais inclosos, equivalents a 10 línies de l'edició proustiana de referència i només presenta 3 oracions que assoleixen les 5 línies però no arriben a 6: «El baró...de plata», «Cregui...una maldat» i «Però, malgrat la cristiana...en l'infern»

(Villalonga 1986: 43, 48 i 49, respectivament). Curiosament d'aquestes 3 oracions un parell pertanyen a una carta que Charlus escriu a dona Maria Antònia. És una casualitat? O bé Villalonga fa ni que siga un tímid esforç d'acostar-s'hi a l'estil de Charlus, que dit siga de pas, en la carta que adreça, dins la novel·la proustiana, a Aimé, demostra que l'autor fa escriure al seu personatge com feia escriure al seu narrador Marcel, de manera que en un total de 53 línies podem detectar 5 oracions que ultrapassen les 5 línies, entre les quals fins i tot un parell arriben a les 7 i 7'5 línies respectivament.

A *Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton*, sense aconseguir la complexitat característica de l'oració llarga proustiana, Villalonga si més no fa visible un major esforç per bastir una llengua més pròxima al model proustià, car en un total de 15 pàgines de l'edició de *Tots els contes*, 5 pàgines menys que en *Charlus a Bearn*, descobrim 1 oració que frega els 700 caràcters espais inclosos o 10 línies («La meva passió...el sexe» [Villalonga 1986: 62-63]) i 8 oracions més que compten entre 5 i 8'5 línies («Sense entrar en detalls...on parava Albertines», «Però el valet...un altre comprador», «No em quedava...havia inferit», «Tal pensament...jo demanava», «Aquella afirmació...a corregir», «El corredor tornà...informe favorable», «L'espectacle...meves forces» i «En el meu cas...deficient» [Villalonga 1986: 53-54, 54, 55, 55, 55-56, 57, 58 i 61, respectivament]). Veiem, com a exemple, del ressò de l'estil proustià aquella oració que gairebé assolía les 10 línies:

La meva passió per la duquessa, per Albertine i per la cambrera de madame de Putbus no m'ha tancat a altres curiositats (això que dic és estrictament confidencial, maldament hagi transcendit, transformat per la maledicència, que ha arribat a sostenir que les noies d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* pertanyen totes al sexe masculí) i, com que som patològicament sensible i personal (fruit, en part, de l'educació de la meva senyora àvia), he arribat a descobrir que les inclinacions amistoses o amoroses (dos graus distints d'un mateix procés) no obeeixen en mi a l'atracció del sexe distint (ni a la del propi), sinó a la perfecció individual, sense tenir en compte el sexe (Villalonga 1986: 62-63)

Tenim una enorme oració bastida damunt una estructura bàsica de dues coordinades mitjançant la copulativa «i», que és ralentitzada per una sèrie de duplicacions, com ara l'enumeració de dos termes per mitjà de «i», «o», més un desenvolupament ternari, una coordinada adversativa i una juxtaposada, l'ús continu de la parentització i de la subordinació concessiva i causal. Però oracions com aquesta són absolutament excepcionals, de fet és única.

A excepció d'aquest pastitx, el millor amb diferència, com ja he advertit, Villalonga només agafa de l'estil Proust aquells elements pertanyents a l'àmbit de la història, estudiats adés. Segurament Vidal Alcover té raó d'incidir en aquest vessant del proustianisme de Villalonga:

El proustianisme de Llorenç Villalonga està en ell mateix. Cal suposar que les idees de Llorenç Villalonga sobre estaments i matisos socials i el credo literari segons el qual lo petit val tant com lo gran, que allò que interessa són les motivacions i no els resultats, li són innates. En llegir Proust, Llorenç Villalonga es va sentir com davant un veritable *alter ego* i en *À la recherche du temps perdu* es trobava expressat a si mateix (Vidal Alcover 1980 : 105, n. 69)

En efecte tot sembla indicar que Villalonga no sols sentia una pregonada admiració per Proust sinó que a més a més hi descobria una ànima bessona. Per això, més que no perseguir una finalitat catàrtica d'alliberament, sembla escriure els seus pastitxos per recrear una concepció del món amb què s'identificava. La confessió de Villalonga a Vidal Alcover en la carta adés esmentada de 1952, amb motiu de la redacció de *Marcel Proust intenta vendre un De Dion-Bouton*, cobra ara un sentit molt especial: «Es un verdadero pastiche pero, al mismo tiempo, hay en él reacciones más muy personales. ¿Cómo se explica?» (Pomar 1998: 93-94). No ens pot estranyar haver descobert, al costat dels trets temàtics característics de Proust, aquells personals de Villalonga que ell inseria en un món de ficció que veia també com a propi.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALZAMORA, S. (1999) «Drama i tragèdia dins el cicle de Fedra de Llorenç Villalonga i Salvador Espriu», dins P. Rosselló Bover, ed., *Actes del Col·loqui Llorenç Villalonga*, Barcelona, PAM, pp. 85-99.
- ARITZETA, M. (1997) «La “Sala de les Nines”: l'espai dels silencis», dins M. aritzeta i M. Palau, eds., *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones, Literatura i Mitjans de Comunicació*, Tarragona, Diputació de Tarragona, pp. 316-322.
- (2002), *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*, Barcelona, Proa.
- BILOUS, D. (1982) «Récrire l'intertext: La Bruyère pasticheur de Montaigne», *Cahiers de littérature du XVIIe siècle*, 4, pp. 106-114.
- (1983), «Intertext/pastiche. L'intermimotext», *Texte*, 2, 1983, pp. 135-160.

- BOUILLAGUET, A. (1996) *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, París, Nathan.
- BOSCH, M. DEL C. (1997a) «Pròleg» a Villalonga, L., *Epistolario íntimo de madame Erard*, Palma de mallorca, Estudi General Lul·lià, pp. 7-14.
- (1997b) «Llorenç Villalonga: un senyor que coneix Proust», dins A. Santa, ed., *Llorenç Villalonga. camins creuats IV. Homenatge a Víctor Siurana*, Lleida, Pagès editors-Universitat de Lleida, pp. 167-187.
- (1999) «Llorenç Villalonga: traduccions i pastitxos», dins P. Rosselló Bover, ed., *Actes del Col·loqui Llorenç Villalonga*, Barcelona, PAM, pp. 37-63.
- CURTIUS, E.-R. (1928) *Marcel Proust*, París, Éditions de la Revue nouvelle.
- DELOR I MUNS, R. M. (1994) «Espriu/Villalonga: Una *Fedra* intertextual», *Randa*, 34, 111-132.
- GENETTE, G. (1966) «Proust palimpseste», dins el seu llibre *Figures I*, París, Éditions du Seuil, pp. 39-67.
- (1972a) «Metonymie chez Proust», dins el seu llibre *Figures III*, París, Éditions du Seuil, pp. 41-63.
- (1972b) «Discurs du récit. Essai de méthode», dins el seu llibre *Figures III*, París, Éditions du Seuil, pp. 65-282.
- (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil.
- (1987) *Seuils*, París, Éditions du Seuil.
- GUSTA, M. (1999) «Els dos contes proustians de Llorenç Villalonga», *Els Marges*, 64, pp. 101-106.
- HANNOOSH, M. (1989) *Parody and decadence. Laforgue's Moralités légendaires*, Columbus, Ohio state University Press.
- HUTCHEON, L. (1978) «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, 36, pp. 467-477.
- (1981), «Ironie, satire, parodie. Unes approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- (1991 [1ª1985]) *A Theory of Parody. The Techings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres-Nova York, Routledge.
- JARRETY, M. (dir.) (2001) *Lexique des termes littéraires*, París, Librairie Générale Française.
- MILLY, J. (1970), «Introduction» a *Les pastiches de Proust*, París, Librairie Armand Colin, pp. 11-50.
- (1983 [1ª ed. 1975]) *La phrase de Proust*, París, Éditions Champion.
- (1985) *Proust dans le text et l'avant-texte*, París, Flammarion.
- (1991[1ª ed. 1970]) *Proust et le style*, Ginebra, Slatkine Reprints.
- NADAL, A. (2002) «Llorenç Villalonga i Mercè Rodoreda: crònica d'una transtextualitat», *Randa*, 48, pp. 117-132.

- OLEZA, J. (1996) «Introducció» a Villalonga, L., *Relats*, Alzira, Bromera, pp. 5-65.
- POMAR, J. (1998) *Llorenç Villalonga i el seu món*, Palma de Mallorca, Di7 Edició.
- PROUST, M. (1999) *à la recherche du temps perdu*, París, Gallimard.
- RAIMOND, R. (1989) *Le roman*, París, Armand Colin.
- ROSE, M. A. (1979) *Parody/Meta-Fiction. An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Reception of Fiction*, Londres, Croom Helm.
- SANGSUE, D. (1994) *La parodie*, París, Hachette.
- SIMBOR, V. (1993[1995]) «L'obra teatral de llorenç Villalonga», *Caplletra*, 14, pp. 143-161.
- (1999) *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*, Barcelona, IIFV/PAM.
- (2000) «De teues a meues: les relacions transtextuals entre Mercè Rodoreda i Llorenç Villalonga», dins A. Cabanilles, J. V. Bañuls i A. López, eds., *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris V. Homenatge a César Simon*, pp. 421-436
- (2006 [2007]) «Llorenç Villalonga: la ironia o la civilització», *Caplletra*, 41, pp. 193-216.
- SPITZER, L. (1989 [1^a ed. 1970]) «Le style de Marcel Proust», dins el seu llibre *Études de style*, París, Gallimard.
- VIDAL ALCOVER, J. (1980) «Petita història de *Fedra* i les seves versions», dins el seu llibre *Llorenç Villalonga i la seva obra*, Barcelona, Curial, pp. 122-133.
- VILLALONGA, L. (1986) *Tots els contes (I)*, Barcelona, Edicions 62.
- (1997) *Epistolario íntimo de Madame Erard*, Palma de Mallorca, Estudi General Lul·lià.
- (2007 [1^a ed. 1971]) «Introducción» dins el seu llibre *Dos pastiches proustianos*, Barcelona, Anagrama, pp. 15-17.