

Raül David Martínez
Institut Ramon Llull

LA SALA DE LES NINES EN L'OBRA DE LLORENÇ VILLALONGA I MERCÈ RODOREDA: GENEALOGIA I TRACTAMENT DE L'ESPAI SECRET

RESUM

La diferent representació de l'espai secret de la sala de les nines en l'obra de Llorenç Villalonga i de Mercè Rodoreda està determinada per dues orientacions diferents del discurs del gènere. Mentre l'escriptura de Villalonga desplaça el discurs de la sexualitat des de la factualitat cap a una forma de textualitat que l'invisibilitza progressivament, l'escriptura de Rodoreda el torna a situar amb una resposta radical al centre del text.

Paraules clau: Rodoreda, Villalonga, sexualitat, sala de les nines, Foucault, Deleuze, confessió, veritat.

1. UNA RELACIÓ INTERTEXTUAL MARCADA PEL DISCURS DEL GÈNERE

La relació intertextual entre Llorenç Villalonga i Mercè Rodoreda ha estat abordada per crítics i biògrafs amb enfocaments diversos, des dels estudis de fonts i la recopilació de citacions, fins a l'aplicació de la tipologia genettiana per avaluar-ne les transformacions i les imitacions, passant per les teories de la recepció i la complementarietat semiòtica de les lectures comparades, sense oblidar les aproximacions més simbòliques¹.

Analitzant amb detall el corpus textual establert (cf. Nadal i Mosquera, 2005) es constata en primer lloc que el canal principal de la interacció escriptural correspon sobretot a l'àmbit paratextual: correspondència, pròlegs, etc. Només Rodoreda hi contribueix amb un text literari autònom, el conte «La sala de les nines»², mentre que per part de Villalonga les referències són múltiples però fragmentàries i es limiten a algunes citacions dins alguna de les seves creacions i a la rèplica o la crítica dins articles i pròlegs. Aquest fet denota àmpliament la diferent perspectiva dels autors sobre el diàleg literari: d'una banda, la penetració psicològica i l'apropiació de l'univers de l'interlocutor a través de l'exercici de la reescriptura, de l'altra, el comentari explícit i distanciat.

Per entendre millor la seva naturalesa, cal precisar que aquesta relació textual, possiblement propiciada per l'editor arran dels èxits literaris que suposen *Bearn* (1961) i *La plaça del diamant* (1962)³, es concentra sobretot en un moment en què Villalonga ha arribat al terme d'un cicle creatiu que es clou amb la constatació desenganyada del

¹ Cf. Jaume Vidal Alcover (1980), Jaume Pomar (1995), Margarida Aritzeta (1997, 1998 i 2002), Carme Arnau (1998), Vicent Simbor (2000), Antoni Nadal i Roberto Mosquera (2005).

² Aparegut el 1967 dins *La meua Cristina i altres contes*. Citem la versió inclosa dins Mercè Rodoreda (1979).

³ Nadal i Mosquera (2005: 83-84) especulen sobre el to aparentment elogiós de la crítica, atribuint-lo a la voluntat de complaure l'editor, que li hauria encarregat l'article. L'única trobada dels dos escriptors també va ser per iniciativa de l'editor: «un cèlebre dinar que els va reunir al Club Nàutic de Palma el 1967 en què es va fer palesa la manca de sintonia entre ells» (Vidal Alcover, 1984: 88).

fracàs de la intel·ligència com a pilar de les relacions humanes i de l'educació sentimental. Amb l'aparició de *La gran batuda* (1968) i del cicle de Lulú a partir dels anys 70, l'obra de Villalonga experimenta un gir estilístic cap a l'histrionisme i cap a una radicalització ideològica contrària a la revolució social i al desordre moral, que l'escriptor mallorquí sintetitza en el comportament caricaturesc d'uns personatges femenins inspirats en una visió particular de les heroïnes rodoredianes.

Els indicis d'un profunda divergència entre els discursos de Rodoreda i de Villalonga al voltant del discurs del gènere són perceptibles si es comparen les opinions del mallorquí al llarg del temps. En el primer article dedicat a Rodoreda, aparegut a *Baleares* el 27/07/1962 i titulat «Acerca de *La plaza del Diamant*» fa l'elogi de la novel·la pel seu realisme no tremendista i en lloa el caràcter senzill dels personatges i l'objectivització de la història a través d'una focalització precisa en ells, que li permet d'obtenir una autèntica estructura narrativa i no pas una simple descripció behaviorista. L'escriptor hi valora especialment que Rodoreda s'allunyi de la tendència «excrementícia» imperant que ell detesta. Però quan uns anys més tard inclou en *La Lulú* (Villalonga, 1970: 68) algunes referències i citacions de *La plaza del Diamant*, el que glossa amb sarcasme és precisament aquell comportament simple dels personatges:

El Quimet de la plaza del Diamant era igualment misteriós, amb l'avantatge de no ser un resucitao. [...] El cel emperò la protegí, impossibilitant que fes un disbarat: el Quimet es casà poc després amb una joveneta de Gràcia, Natàlia de nom —si bé anomenada Colometa—, molt bona noia, molt neta, molt endreçada, molt maca; i contràriament al que sol passar a les novel·les roses, perquè els designis dels déus són inescrutables, foren tots dos ben desgraciats.

La seva crítica sobre *El carrer de les Camèlies* en l'article «Lo mismo, pero muy diferente» (*Baleares*, 14/07/1966) resulta igualment ambigua: l'elogi hi batalla amb la ironia. D'entrada, Villalonga comença expressant el seu mal humor en afirmar que Mercè Rodoreda continua desenvolupant els postulats del neorealisme segons els quals «los protagonistas pertenecerán al bajo pueblo y serán siempre débiles mentales», tot i que matisa que ella aconsegueix fer-ne «obras humanas y hasta geniales». Ara bé, la genialitat d'aquesta «humanitat» també li sembla que té uns límits i manifesta la seva desconfiança davant del fet que el «lirisme» de *La plaza del diamant* pogués tenir continuïtat en *El carrer de les Camèlies*. I encara que admeti que Rodoreda mateixa pugui utilitzar també la ironia quan proposa aquells retrats, li etziba que segueix una «consigna bobalicona» i li atribueix uns «medios mostrencos». Així, tot i que hagi afirmat que Rodoreda publica «dos novelas que siendo a primera vista semejantes son en realidad todo lo contrario», els seus comentaris tendeixen més aviat a imposar una lectura similar de les dues obres, molt crítica amb el que sembla considerar una narrativa immersa en la misèria material i espiritual:

Colometa, protagonista de la primera y Cecilia, de la segunda, pertenecen a las más bajas categorías sociales. A la penuria económica de su medio unen una deficientísima educación y una inteligencia que no llega a mediana. Ya conoce el lector por fastidiosas experiencias, lo que suele esperarse de tales premisas. [...] Colometa era una santa y Cecilia ha nacido prostituta, pero ambas constituyen un model de idéntica gracia femenina.

I d'aquesta manera al final de l'article, al contrari del que n'afirma el títol, acaba afirmant amb una irònica pirueta que tot i semblar dues obres diferents, en el fons es

tracta d'una repetició: «Se trata, en efecto, de algo que puede calificarse de milagroso: la identidad de los contrarios».

A més d'aquests dos articles, la «Carta a Rodoreda» que encapçala *La Lulú*, en presenta la protagonista com un personatge inspirat per l'obra de l'escriptora i caracteritzat per un angelisme i una senzillesa d'esperit que li permeten triomfar en un món contemporani regressiu que ha fet esclatar la raó i torna al primitivisme, a les ingènues arcàdies rousseaunianes que reclamen els hippies, sintetitzades en una imatge de la feminitat «sensitiva». L'hipotext rodoredià és manipulat irònicament i es converteix en un manifest que denuncia la decadència del món contemporani entre l'humor, la resignació per la desaparició de «les formes de vida intel·ligents» («si usam la paraula en el sentit social i humanista de saber viure i fer la vida agradable» com diu Villalonga a *El misantrop* (Villalonga, 1972: 89)) i les galanteries cursis. La ridiculització de la «sensibleria» esdevé així l'eix principal d'un discurs ideològic conservador en què el discurs del gènere esdevé una sinècdoke del discurs de la revolució social contra la qual reacciona⁴. La citació de Mercè Rodoreda s'incorpora a un univers literari orientat cap a la transmissió d'un sistema de valors en què la feminitat és tòpicament decorativa, estúpida, submissa i irresponsable:

El nostre món se'ns acaba. Tant la Colometa com la Cecília rodoredianes, despullades d'una civilització racionalista, constitueixen anticipacions d'un món nou —altres en diran vell, perquè tot és morir i recomençar— que ens espera: instints, intuïcions a flor de pell, bruixeries, somnis, fam i res de lògica; d'aquella lògica matemàtica que permeté a Einstein la fórmula de l'energia nuclear que clourà una època.

La valoració d'aquesta relació intertextual resulta, doncs, força complexa. A «L'obra recent de Llorenç Villalonga (1968-1975)», Jaume Vidal (1980: 217) especula sobre l'ambigüïtat de les valoracions de Villalonga i la dificultat consegüent de saber si admira o odia una obra, a causa de la seva habitual ironia:

El cicle [de la Lulú], sobretot en el seu final, és esperpèntic, cosa no gens sorprenent, ja que és una constant en l'obra de Llorenç Villalonga el tractament esperpèntic dels temes, sobretot quan suposen l'enfrontament de la intel·ligència a la beneïtura, amb el consabut triomf d'aquesta. El manlleu exprés que fa a Mercè Rodoreda d'alguns trets de Colometa, la protagonista de *La plaça del Diamant*, per configurar Lulú, el podem interpretar fàcilment així: com l'homenatge de la intel·ligència derrotada a l'estúpidesa victoriosa. Un homenatge irònic, no cal dir-ho; amb els perills que això suposa. Perquè valer-se de la ironia com de l'escala d'encortinar —que diríem a Mallorca— pot fer les coses malentes. [...] No és fàcil destriar on comença l'admiració de Llorenç Villalonga per una persona, per una obra, per una feta, per una decisió, per un programa polític, moral, social, i fins on arriba i en quina mesura és autèntica, sincera, o és l'expressió d'un gran menyspreu.

⁴ Jaume Vidal observa en la seva biografia de l'autor de *Bearn* el mecanisme de retorsió de la cita intertextual (1984: 98): «en descobrir aquelles criatures senzilles, com a beneïtes de tan senzilles —els comentaristes les qualifiquen “d'ànimes de càntir”—, que són la Cecília C. del *Carrer de les Camèlies* i la Natàlia-Colometa de *La plaça del Diamant*, li fan gràcia i els manlleua trets de caràcter i de comportament per compondre el personatge central de les dues novel·les destinades a fer la sàtira de tota tendència progressista i, en particular, del socialisme en política i en el govern d'un Estat».

Dues cartes, una adreçada a Rodoreda el 1966 (Nadal i Mosquera, 2005: 88) i una altra adreçada el 9 de juny de 1974 a Joan Sales, aporten també alguns comentaris paradoxals que cal tenir ben presents a l'hora de pronunciar-se tant sobre el tema de fons com sobre l'estimació que poguessin tenir-se els escriptors. La primera diu: «Les masses creuen que l'elegància és debilitat i desprecien la dona com un animalet inferior, ximple. Com si la ximpleria tengués sexe. O com si la grolleria fos força. A quantes de confusions ens pot dur, avui, el mot feminitat... Però vostè m'entén perfectament. Puc aplicar-li el mot». La segona: «Els meus personatges masculins tenen ànima, però poc esperit. Les dones són més intel·ligents. Jo no m'ho proposo, però així surt. A la Mercè Rodoreda li ocorre una cosa semblant, però al revés: les seves fèmines són un poc bledes però arxifèmines, “moixetes”, netes, felines...».

Des d'una perspectiva més acadèmica, també Vicent Simbor (2000) destaca que en la citació intertextual l'hipertext és utilitzat per Rodoreda amb un caire seriós i hi ha una transvaloració positiva de don Felip de Bearn, mentre que Llorenç Villalonga fa una transvaloració negativa dels personatges rodoredians. Hi ha, doncs, una retorsió del manlleu rodoredià en què la ironia enterboleix el que s'ha llegit sempre com un homenatge però en el qual es poden introduir matisos significatius⁵.

Per la seva banda, la manera com Rodoreda aborda la qüestió de la feminitat en el seu relat villalonguïà pren una direcció ben diferent. L'escriptora ens presenta una història psicològicament complexa amb una clara matriu edípica marcada per la figura de la mare autoritària i capriciosa que «espatlla» el jove Bearn a causa de la seva obsessió de voler una nena, que li fa criar el seu fill com si en fos una. A la mort del pare, moment en què li correspondria ocupar el seu lloc «d'home de la família», el xoc amb la mare «que acceptava però no entenia aquella beneitura —després d'haver-la acceptada va començar a molestar-la—» genera un substitut fetitxista, les nines, en què la feminitat queda reduïda al silenci i és objecte d'una admiració malsana que l'exalça al mateix temps que la immobilitza i l'esclavitzza fins que la història troba un desenllaç fatal amb una mort de l'admirador-carceller que sembla una venjança assassina contra la figura masculina malaltissa que ha reduït la feminitat a aquella imatge patètica, malèfica i captiva.

Com a anècdota, no podem deixar de subratllar que la venjança i l'assassinat acaben tenint també en aquesta dialèctica de l'homenatge ambigu un ressò molt interessant en la carta preliminar que Villalonga adreça a Rodoreda dins *La Lulú* («Pròleg a la vuitena novel·la de Villalonga», Villalonga, 1970: 7):

Pensant en aquestes coses he desitjat destruir la seva obra, després de plagiar-la convenientment. [...] Atordit, he vist l'advocat per comptes de sortejar almenys la justícia humana i m'ha aconsellat que una volta reimpressos els llibres en nom meu (cosa de la qual no he de tenir remordiments, perquè constitueix un homenatge moral a vostè- fixi's si és subtil, això), seria prudent fer desaparèixer l'autora, per evitar que xerràs. «Però jo mai, ha seguit ajuntant dos dits d'una manera molt fina, no li aconsellaré un homicidi». Ja, la idea està llançada i arregla't si vols.

⁵ Jaume Pomar (1998:153) parla d'homenatge paròdic, mentre que Nadal i Mosquera (2005: 90), que repeteixen en diverses ocasions el mateix terme «d'homenatge» no deixen d'assenyalar que la lectura de Rodoreda per Villalonga és «molt superficial i fins i tot incoherent».

2. EL SECRET I LA TRANSGRESSIÓ

Quan Rodoreda escriu la seva narració, el 1962, l'edició de *Bearn* que havia pogut llegir era la versió amputada de l'epíleg publicada per Club Editor —la versió castellana d'Atlante de 1956 no tingué gaire distribució. L'epíleg original de l'obra, on la destrucció de la sala de les nines impedeix conèixer de manera fefaent allò que contenia i consagra així el dubte sobre l'enterbolida història dels Bearn, heterodoxos políticament i sexualment, no serà publicat en català fins a l'edició de les obres completes de Villalonga el 1966, per Edicions 62. No deixa de ser significatiu, doncs, que la narració de Rodoreda prengui com a títol precisament la meitat mutilada del títol original de l'obra villalonguiana: la sala de les nines. I sobretot que allò que retingué la seva atenció per sobre de qualsevol altre aspecte de l'obra fos precisament aquest espai secret, misteriós i condemnat, saturat d'una sexualitat conflictiva. Hi ha, en efecte, raons de pes per interessar-s'hi, perquè la sala de les nines no és una anècdota sinó que representa la peça central d'un dispositiu d'ordenació de la realitat que delimita a partir del seu contingut de caràcter sexual allò que és públic i allò que és privat, allò de què es pot parlar oficialment i allò que només pot ser confessat en unes condicions particulars i que ha de ser vehiculat en el discurs paradoxal i excepcional del secret.

Una bona part de l'obra de Llorenç Villalonga es caracteritza per uns personatges que observen pautes de comportament contradictòries en l'àmbit públic o en uns espais privats caracteritzats per una saturació de desig, és a dir plens d'ordres establerts i de relacions de força que determinen l'ocultació d'una temptació sentida com il·legítima i la seva revelació en forma de confessió (cf. Foucault, 1976: 64). De la diferència entre aquests dos àmbits, de la confrontació dels discursos que els constitueixen i de les normes que els regeixen neix la tensió psicològica que actua com a força motriu de la narració.

Aquest espai de confrontació en què se situa el discurs pot ser llegit des de la psicoanàlisi clàssica com l'espai on germina el mecanisme de la sublimació artística del conflicte entre les pulsions del desig relegat a l'àmbit secret i remot del subconscient i un superjo que inscriu en l'individu les normes del model social hegemònic. La major part de l'obra narrativa de Villalonga trasllada a l'espai literari aquest esquema, que l'autor va glossar repetidament en nombrosos articles periodístics dels anys 20 i 30 del segle XX des d'una perspectiva de la psicologia disciplinària que l'allunyà de Freud i el féu interessar per altres corrents psicoanalítics com els d'Adler.

D'aquest pensament binari fet d'oposicions interdependents, Villalonga n'extreu el discurs de l'ambivalència o de l'equivalència dels contraris que tant el caracteritza i que situa la seva obra en un espai liminar que separa i uneix alhora els àmbits del desig de transgressió i de l'amenaça de la repressió, tot fent visible la maquinària de categorització i de jerarquització del discurs de l'ordre social i també les seves defallences. Davant d'això, Villalonga adoptarà en general una actitud irònica, volteriana: sovint les seves obres es resolen amb una renúncia, una tornada a l'ordre, o amb la decepció davant del fracàs d'una alternativa que semblava possible. L'intent haurà mostrat, però, l'existència de comportaments alternatius, encara que els seus personatges no s'atreveixin a adoptar-los o acabin pagant cars els intents de fer-ho.

És precisament aquesta amenaça de càstig, de punició de l'acte prohibit amb l'exclusió del cos social, el que marca la seva obra amb el segell del que per Foucault (1976: 49) seria el secret per antonomàsia: el secret d'ordre sexual, i més en particular el de l'heterodòxia sexual: «Ce qui est propre aux sociétés modernes, ce n'est pas qu'elles aient voué le sexe à rester dans l'ombre, c'est qu'elles se soient vouées à en parler toujours, en le faisant valoir comme *le secret*».

Un secret que se situa estrictament en el nivell intradiegètic, car el lector sap en tot moment en què consisteix allò que no es pot o no es vol dir o fer. Carme Bosch comenta en un article de 1983 (Nadal i Mosquera, 2005: 99) que el relat de Rodoreda «destrueix el mite» de la cambra de les nines perquè en descriu el contingut, però en realitat la seva relació amb l'avantpassat Felip de Bearn i les seves nines ja és explicada al capítol 2 de la segona part de la novel·la, precisament arran d'unes consideracions sobre l'amor i la curiositat, la sexualitat, l'homosexualitat, la masculinitat i la feminitat (Villalonga, 1993: 119-120).

Paradoxalment, el secret, només pot existir si una enunciació el revela, encara que sigui de forma negativa com a no-dit. I Villalonga el revela sempre gràcies precisament a la ironia amb què articula els nivells diegètics per explicitar discursivament en un nivell allò que en un altre és subratllat només per silencis eloqüents⁶. La primera obra de Villalonga, *Mort de dama*, ho demostra ja molt bé, per exemple, amb el comentari del narrador omniscient sobre el recital-striptease d'Aina Cohen amb «La camperola» (Villalonga, 1988: 115):

Si «El Adalid», que havia de prorrompre en elogis l'endemà del recital, hagués pogut endevinar la delectació morbosa que suposaven aquests versos tan ximplers, segurament l'horror l'hauria fet emmudir, i tot el cos de redacció se n'hauria anat al desert a fer penitència. Però no hi havia por que ho veiessen, perquè no ho miraven. N'Aina Cohen era beneïta en privar-se de seguir el seu impuls. Dins un medi com el nostre, qualsevol amor heterosexual l'hauria compromesa més que els seus desvarieigs. En matèries tan monstruoses, de les quals ni tan sols es deu haver de parlar, l'actitud d'«El Adalid» hauria estat la mateixa que la de la baronessa o la de Dona Teodora Despujol. «Quan dos cans s'apleguen a la via pública —escriu Gide— si són de sexe contrari és que es fan l'amor. Si del mateix, vol dir que *juguent*».

En realitat, Rodoreda no destrueix el mite perquè descriu els objectes custodiats a la sala, sinó perquè ens permet d'entrar-hi i constatar allò que abans només era un relat. En efecte, don Joan Mayol té coneixement del contingut de la sala en primer lloc per les memòries de don Toni, però tot i que toca els objectes per dur-los a la foguera, no en tindrà un coneixement directe (Villalonga, 1993: 232): «Puc assegurar que mai no he arribat a conèixer aquella habitació, tal pressa ens donàrem a llançar al foc tot quant hi havia, pepes, carpetes i papers».

Rodoreda, en canvi, elimina els silencis eloqüents i per tant la ironia i el dubte sobre el grau de coneixement de la realitat reportat pel discurs. La seva escriptura vehicula una voluntat d'afirmació, de constatació, no d'evocació ni de relativitat del punt de vista.

⁶ Cf. Foucault (1976: 38): «[...] Le mutisme lui-même, les choses qu'on se refuse à dire ou qu'on interdit de nommer, la discrétion qu'on requiert entre certains locuteurs, sont moins la limite absolue du discours, l'autre côté dont il serait séparé par une frontière rigoureuse, que des éléments qui fonctionnent à côté des choses dites, avec elles et par rapport à elles dans des stratégies d'ensemble. Il n'y a pas à faire de partage binaire entre ce qu'on dit et ce qu'on ne dit pas; il faudrait essayer de déterminer les différentes manières de ne pas le dire, comment se distribuent ceux qui peuvent et ceux qui ne peuvent pas en parler, quel type de discours est autorisé ou quelle forme de discrétion est requise pour les uns et les autres. Il n'y a pas un, mais des silences et ils font partie intégrante des stratégies qui sous-tendent et traversent le discours».

3. LA SALA DE LES NINES, UNA PEÇA CLAU DEL DISPOSITIU DE LA SEXUALITAT

La genealogia de la sala de les nines com l'espai del secret de caràcter sexual i de la revelació és llarga i es pot resseguir en tota la producció novel·lística de Villalonga. Ja a *Mort de dama* (1931), Llorenç Villalonga posa en escena una protagonista reclosa en una cambra relativament reservada que és alhora una tribuna pública on la visiten les senyores mallorquines i que serveix d'altaveu i de tribunal per a les revelacions sobre les heterodòxies sexuals dels altres (el marquès de Collera i la colònia estrangera), tant com de confessorari privat de la lluita interna entre les pulsions eròtiques de dona Obdúlia i el ferri capteniment per mantenir una reputació pública impecable. Simultàniament, dins la segona trama argumental habitual en les novel·les de Villalonga, la poetessa Aina Cohen es veu obligada també a recloure's a la seva possessió de Son Magraner per mantenir, gràcies a l'aïllament, un prestigi que la seva conducta histèrica posa en perill. I un tercer espai reservat, el bordell, la *maison close* on mor el marquès de Collera, se situa a la intersecció dels dos anteriors en desvelar les conseqüències d'un comportament privat inadequat amb el prestigi públic.

La tragèdia *Fedra* (1932) reprèn la presentació tan teatral de la cambra de dona Obdúlia (permeable al públic que substitueix l'auditori de senyores mallorquines a través de la «quarta paret») per enclaustrar-hi la neurosi i la mort de Fedra, culpable d'un delictes d'hybris, com se sap, per la seva passió amorosa il·lícita i per la seva acció enganyosa.

Tres anys més tard, una altra obra teatral, *Sílvia Ocampo* (1935) declina i combina uns elements semblants: els salons reservats a la família són profanats per la presència de la madura Sílvia Ocampo, que sedueix el jove Antoni Clavier. Els amors escandalosos de la parella seran relegats cap a uns espais cada cop més allunyats que acullen igualment una corrua de personatges de costums i de sexualitat equívocs, especialment amb tendències homosexuals, i que plantegen de nou el dilema de les aparences respectables i d'allò que hauria de romandre invisible i que malgrat tot arriba a fer-se veure o roman invisible segons un prisma subjectiu (Villalonga, 1935):

Sílvia: ¿Negarás ahora que Suárez te está haciendo el amor? [...]

Sílvia: Pero Antonio ¿es que tienes ojos y no ves? ¿Cómo es posible que seas tan ciego?

Antonio: Ya eres lista tú. Tú y Suárez seréis muy cultos y muy inteligentes, pero a ratos me parecéis dos locos, dos anormales, que no hay quien os entienda.

Sílvia, *como iluminada*: ¡El verdadero anormal eres tú, que como ha dicho Suárez no sospechas siquiera lo que deseas ni te das cuenta de lo que te rodea! Nosotros seremos desequilibrados, pero no somos ciegos!

Convertida en novel·la i sota el títol d'*Un estiu a Mallorca*, la versió definitiva de 1975 és menys explícita però inclou nous espais d'aïllament forçat: el marit de Felipa d'Estrada, misantrop o hipocondríac, apareixerà reclòs per voluntat pròpia en una cambra qualificada de cel·la, i Felipa d'Estrada somia que se li apareix un home tancat en una gàbia que és de vegades el marit i de vegades el cosí Antoni Clavier de qui està enamorada i que li desperta uns sentiments contradictoris que van des de la protecció com a sublimació del desig fins a l'ànsia de castigar-lo, tant per la seva conducta desordenada davant la societat com pel fet de constituir una temptació desestabilitzadora.

El 1937, la novel·la *Mme Dillon* reprèn el tema dels amors escandalosos d'una dona madura, Alícia Dillon, i d'un noi jove i socialment ben situat: Xim Puigdesaura, marcats

per la lluita entre l'anàlisi racional i el desig. De nou, aquests amors troben refugi en un lloc apartat de la vida pública, però alhora al cor mateix de la jerarquia social; la possessió de Son Creus, llogada per la baronessa de Bearn amb diversos subterfugis i no pas sense provocar un cert escàndol en sordina. A l'interior de la possessió, la parella s'instal·la a l'antiga cambra de la cosina Angèlica, tancada i conservada tal com la deixà el dia del seu suïcidi, la vigília del seu casament, quan fou seduïda pel seu cosí, actual amant de l'estrangera. A la possessió hi ha dos espais misteriosos més: en primer lloc, la cambra fosca de la princesa Nemús (una faula edípica molt pintoresca lligada a la llegenda de la família Bearn però que podria evocar perfectament la dissort de la princesa de Clèves seduïda per M. de Nemours, protagonista de la novel·la homònima de Mme de La Fayette, gran tractat psicològic sobre els perills de la seducció i els sacrificis morals de resistir-s'hi al qual Villalonga dedicà diversos comentaris en articles periodístics). I en segon lloc la cambra del porxo on està tancat l'oncle Jaume, esdevingut boig arran de la mort d'Angèlica, després d'haver descobert la seva relació il·lícita amb el cosí i d'haver-la volguda castigar.

Mme Dillon, refeta per incorporar-hi una trama paral·lela amb la figura de Violeta Pérez, apareix el 1964 sota el nom de *L'hereva de dona Obdúlia*. Violeta Pérez, neboda cupletista de dona Obdúlia de Montcada esdevinguda senyora mallorquina gràcies al testament transgressor de la tia, es veu al seu torn indecisa entre el seu nou paper de dama irreprotxable i la seva passió per un pobre immigrant murcià —Antonio— que la vol seduir i que coneix el seu passat. Violeta, com Fedra, el denunciarà per fer-lo tancar a la presó, un altre àmbit d'exclusió on quedarà relegada i silenciada, si no el desig en si, almenys l'encarnació de la temptació.

Aquesta reclusió castradora té, d'altra banda un magnífic desenvolupament narratiu a través d'una sinècdoque recurrent en diverses obres: després de la condemna a mort del presoner tot el que en quedarà serà una foto i un rull de cabells, que seran tancats dins la mateixa capseta que havia contingut una foto i un rull de cabells de l'assistent militar de qui dona Obdúlia s'havia enamorat i havia acusat falsament —com també feren Fedra i Violeta— quan era ella l'agent actiu del desig. Com en *Mort de dama*, un tercer espai, que ja no és el bordell sinó l'espai de reclusió psiquiàtrica, se situa en la intersecció de la doble opció de caure o no caure en la temptació per mostrar les conseqüències dramàtiques del dilema: l'entresol del carrer dels Canonges on roman tancada, invisible, boja i reduïda al silenci Aina Cohen, després de l'episodi esperpèntic de l' striptease sàfic que consagra alhora la seva carrera i la seva follia histèrica.

Finalment, el 1956 apareix en castellà, i el 1961, en català, *Bearn* amb la seva sala de les nines, la sala secreta per excel·lència: tancada i misteriosa, situada al cor de la possessió però llunyana i inaccessible, que conté uns secrets de família que relativitzen la llegenda que s'ha bastit al voltant de la nissaga: la seva noblesa, el seu caràcter, la seva antiguitat... La sala que per primera vegada serà destruïda per no revelar públicament allò que conté, un contingut que no és mostrat però que és explícit: els documents comprometedors expurgats de l'arxiu oficial i la col·lecció de nines d'un avantpassat expulsat de l'exèrcit per una conducta que posa en qüestió la seva masculinitat i la seva salut mental, això darrer segurament com a exutori de la primera possibilitat.

Hi ha, però, a *Bearn* dos altres espais secrets que continuen la llarga sèrie enumerada: «el quarto fosc que té finestró alt obert quasi damunt la foganya on escrivia Don Toni» des d'on Joan Mayol assistirà a l'autèntica confessió intel·lectual que el seu protector farà amb el vicari i acte seguit a la confessió sentimental feta a la neboda Xima (capítols 13 a 17 de la primera part). I per una altra banda (gairebé simètricament,

al capítol 12 de la segona part)⁷, la biblioteca privada de Lleó XIII des de la qual don Joan Mayol no pot assistir al que sembla una altra confessió filosòfica —aquest cop entre don Toni i el Papa— però en la qual descobreix sobtadament una altra veritat quan, tot llegint l'ègloga II de les *Bucòliques* de Virgili, se li revela l'autèntica naturalesa de l'amor homosexual que uneix Coridó i Alexis, situació que remet directament, per paral·lelisme, a l'avantpassat «travesti» (segons els emissaris de Bismarck) de Don Toni⁸.

La ironia del destí volgué que s'afegís a aquesta cadena una baula més, d'ordre metaliterari. L'epíleg, que dona la segona part del títol escapçat pel Club Editor i que resulta cabdal per entendre la irònica consciència amb què es construeix la faula dels Bearn, aspecte essencial del caràcter de don Toni, va ser amputat per l'editor. El discurs sobre l'heterodòxia intel·lectual i sexual, finalment explícit a les darreres pàgines, fou, al seu torn, reduït al silenci, confinat a la no-existència, perquè no desestabilitzés una lectura de la novel·la més realista, menys incòmoda.

4. SEXUALITAT, DISCURS I VERITAT

Al llarg d'aquesta genealogia es comprova que aquest espai del secret és un espai d'exclusió, el lloc que, dins el cor mateix del sistema social, és mantingut al marge com a dipòsit tolerat d'unes realitats sexuals pertorbadores, inaccessible i infranquejable: a Bearn, la sala és tancada i s'hi arriba per una escala secreta; a la narració de Rodoreda la porta també és tancada però, portant l'expulsió un grau més enllà, ja no s'hi accedeix des de l'interior sinó que cal entrar-hi des de fora, per la finestra.

A la seva *Història de la sexualitat*, Foucault (1976: 10-11) escriu:

Ce qui n'est pas ordonné à la génération ou transfiguré par elle n'a plus ni feu ni loi. Ni verbe. A la fois chassé, dénié et réduit au silence. Non seulement ça n'existe pas, mais ça ne doit pas exister et on le fera disparaître dès la moindre manifestation —actes ou paroles.[...] S'il faut vraiment faire place aux sexualités illégitimes, qu'elles aillent faire leur tapage ailleurs: là où on peut les réinscrire sinon dans les circuits de la production, du moins dans ceux du profit. La maison close et la maison de santé seront ces lieux de tolérance...

Aquest engranatge del mecanisme social és perfectament observable en les novel·les de Villalonga. Si al principi l'alcova de dona Obdúlia és accessible i transitable i s'hi pren la paraula per produir una veritat alternativa davant d'un auditori que hi sent però no vol escoltar, en els textos següents l'espai de confinament es va allunyant cap a fora de la ciutat. A *Sílvia Ocampo-Un estiu a Mallorca* encara s'hi produeixen visites i la confessió privada entre Sílvيا i Felipa continua donant la paraula a una veritat incòmoda persistent, en el capítol titulat molt significativament «Catarsi», però l'home engabiat amb qui somia Felipa anuncia ja l'arribada de la reclusió completa i del càstig, ja contra l'objecte del desig (derivació en patologia agressiva mal qualificada de sadisme; Villalonga, 1975: 182-183), ja contra el subjecte que desitja, per

⁷ El paràgraf conté un comentari que fa palesa la simetria en mencionar el «quarto» citat i a l'ànsia de conèixer la veritat: «Feia anys, jo havia escoltat a Bearn tota la conversa del senyor amb Dona Xima. Havia estat més fort que jo. Aquesta vegada també la conversa del senyor em temptava i la consciència em presentava mil disculpes raonables» (Villalonga, 1993: 170).

⁸ Cal recordar que Villalonga va comentar positivament el *Corydon* d'André Gide en un article titulat «Reacciones psicológicas. En torno al "Corydon"», aparegut al diari *El Día* el 7 de novembre de 1929.

contrarestar el seu desig il·lícit (forma de masoquisme). Es tracta d'un símptoma, en tot cas, de la famosa «histèria» que destrueix els personatges femenins villalonguians.

A *Mme Dillon-L'hereva de dona Obdúlia*, en canvi, la cambra de la cosina Angèlica ja només serà accessible als protagonistes de la relació il·lícita i el conflicte sobre el desig heterodox, interioritzat com una lluita íntima, purament psicològica, ja no donarà veu a cap comentari ni públic ni reservat sinó a una carta en què Mme Dillon exposa al seu amant el seu neguit i que potser no serà ni tan sols lliurada al seu destinatari. Alhora, coincidint amb aquest silenciament de la veu del desig, tot allò relacionat amb la sexualitat heterodoxa serà finalment, com anunciava Foucault, reclòs en dos àmbits regits per lleis específiques que els priven de legitimitat: el manicomi, d'on no pot sortir cap veritat racional, i la presó, que estigmatitza i desautoritza aquell que ha gosat una transgressió. Així, l'oncle Jaume —testimoni de la seducció d'Angèlica— serà reclòs a les golfes, on possiblement morirà boig de dolor i de remordiment; Aina Cohen serà reclosa al seu entresol a causa de la seva follia provocada per la repressió del desig, i Antonio el murcià serà reclòs a la presó a causa dels amors imaginables però no acceptables de la nova senyora de Montcada.

I al final de la sèrie, la sala de Bearn serà ja secreta i inaccessible, no hi tornarem a penetrar mai més, i tot el que fa referència al seu contingut només serà transmès com un rumor desprovist de la veritat personal que presidia les confessions anteriors, transmès per la llegenda oral o a través d'una font escrita indirecta i mediada: les memòries de don Toni, a les quals tampoc no podrem accedir. Només quedarà com a font autoritzada la confessió, el relat mediador, de don Joan Mayol, que retranscriu unes informacions parcials i interpretades subjectivament, puix que ha destruït «les proves de la seva bastardia».

El text, la carta de don Joan, que és al capdavant la novel·la mateix, es converteix així en el vel que s'interposa entre nosaltres i la veritat, darrere del qual el narrador pretén que no hi ha res, tal com insinua don Joan Mayol als emissaris prussians amb la referència al vel d'Isis. La ficció textual, doncs, emmascararia la vertadera naturalesa sexual heterodoxa al voltant de la qual es constitueix el discurs, que és un discurs d'ocultació: «El Misteri es deixà emmascarar, somrient, per les Paraules», com diu el final de *Desenllaç a Montlleó* (Villalonga, 1993: 382)¹¹. La crema documental organitzada per don Joan, mediador textual, narrador i escriptor d'una simptomàtica carta de confessió-novel·la (alhora discurs de veritat en un nivell i discurs de ficció en un altre) i contrafigura per comparació metatextual de l'escriptor Villalonga, impedeix de fer públics uns fets que provocarien un escàndol polític i sexual comprometedor per a la reputació social dels protagonistes. Si don Toni podia conciliar en una actitud ètica les proves de la veritat amb la consciència de la falsedat, l'actitud de don Joan Mayol, en canvi, traint la confiança i l'esperit del seu protector en destruir les proves per impossibilitar la delimitació entre veritat i falsedat, genera un conflicte de consciència que diposita fora del discurs, en la interpretació de la confessió, la responsabilitat d'un judici definitiu sobre els fets¹².

¹¹ No deixa de ser simptomàtic, d'altra banda, que dins la biblioteca secreta de Lleó XIII, allò que hi troba Joan Mayol relacionat amb la sexualitat sigui vehiculat precisament per una icona de la literatura: Virgili.

¹² Foucault (1976: 89): «S'il faut avouer, ce n'est pas seulement parce que celui auquel on avoue aurait le pouvoir de pardonner, de consoler et de diriger. C'est que le travail de la vérité à produire, si on veut scientifiquement le valider, doit passer par cette relation. Elle ne réside pas dans le seul sujet qui, en avouant, la porterait toute faite à la lumière. Elle se constitue en partie double : présente, mais incomplète, aveugle à elle-même chez celui qui parle, elle ne peut s'achever que chez celui qui la recueille. A lui de dire la vérité de cette vérité obscure : il faut doubler la révélation de l'aveu par le déchiffrement de ce qu'il dit. Celui qui écoute ne sera pas simplement le maître du pardon ; le juge qui condamne ou tient quitte ; il sera le maître de la vérité. Sa fonction est herméneutique».

És a dir que imposa una suspensió de la veritat i la lliura a la mirada de l'altre, el lector.

Així veiem, per exemple, que si dona Obdúlia assumia els seus actes i s'absolia ella mateixa, si Fedra, Felipa d'Estrada i la cosina Angèlica assumien els seus sentiments i les seves culpes amb una resposta repressiva que les duia al suïcidi mentre Sílvia Ocampo i Alcía Dillon assumien el seu fracàs i s'allunyaven voluntàriament, a *Bearn*, en canvi, resulta finalment indesxifrabable quin fou el caràcter de Felip de Bearn, si la nissaga podia considerar-se legítima i fins i tot si la mort dels senyors ha estat un suïcidi o un assassinat. Tan sols queda la incògnita sobre els motius del desenllaç i les seves causes remotes i el problema de consciència d'aquell que ha fet desaparèixer les proves que potser podrien explicar-lo. El dipositari de la història deixa de ser el document notarial per passar el relleu al document literari.

Però cal assenyalar que en aquestes zones d'exclusió es generen també veritats. D'una banda s'hi genera una veritat íntima dels personatges gràcies a uns processos de confessió que situen els subjectes en el seu lloc dins la història i la societat com a pecadors, transgressors, dissimuladors, culpables penedits, covards, agosarats o transgressors en relació amb el discurs de la sexualitat. Dona Obdúlia de Montcada confessa la seva natura i la dels altres i —subratllant irònicament el gest confessional— s'absol de tota culpa, fa hereva la neboda esgarriada i no deixa ni cinc per a misses, mentre que la neboda virtuosa Antònia de Bearn, que actua hipòcritament amb el capellà per aconseguir l'herència, no aconseguix l'absolució al confessor. La gèlida Felipa d'Estrada aprèn a anomenar els seus sentiments i a permetre'ls. Alcía Dillon s'adona de la seva inadequació amb la realitat que l'envolta i inicia un camí cap a la consolació en la meditació metafísica que també practicarà don Toni, amb la seva perruca d'home il·lustrat que —conscient de la falsedat de la seva estirp i de la fatuïtat del seu desig— ha accedit a cremar la seva biblioteca però que no renuncia a les seves idees,.

Per l'altra, s'hi troben també certes veritats documentals en forma d'arxius fragmentats (*Bearn*) o complets (Alcía Dillon, Violeta de Palma) que fan sorgir pels marges de la història oficial les traces fossilitzades d'allò silenciats que la relativitza. Ja a *Mort de dama*, l'alcova és descrita com un reliquiari on sobreviu, per poc temps, l'ombra del que va ser una «senyora arrogant i poderosa»: «Sala i alcova nupcial de Dona Obdúlia, llit amb grans cortinatges —una veritable cascada de púrpura. Pareds folrades així mateix de vermell. La cambra, diminuta i sumptuosa, és un reliquiari» (Villalonga, 1988: 25). Les relíquies reals —ben físiques— que s'hi conserven completen la realitat documental: la capseta folrada que conté la foto i el rull de cabells de l'assistent que dona Obdúlia volgué seduir, descoberta per Violeta de Palma, hereva testamentària i espiritual de dona Obdúlia, i hereva igualment de les seves passions i dels seus gestos.

La sala de les nines de Bearn és igualment un reliquiari que conté les nines com objectes sacralitzats i fossilitzats, testimonis muts però comprometedors d'una vida feta de transgressions, així com els documents maçònics expurgats de l'arxiu oficial, que comprometen la imatge pública i la vida familiar de don Toni.

Les paraules recobreixen, doncs, potser la veritat, però una lectura en palimpsest permet de retrobar els arxius recoberts. De la mateixa manera, si l'escriptura novel·lística de Villalonga situa el discurs de la sexualitat en una posició central però únicament de forma negativa a través de la ironia o de la subjectivitat que suspèn el judici, en canvi els arxius salvaguardats permeten de copsar a través de la seva obra no literària —traduccions i comentaris d'obres mèdiques, articles periodístics, a manca de

molta de la correspondència de l'escriptor, destruïda per la vídua— la importància atorgada a la repressió del desig sexual no canònic en nom d'un determinat ordre social.

5. LA IMPROBABLE PARELLA SADOMASOQUISTA

El relat de Rodoreda constitueix en certa manera una rèplica a aquesta construcció discursiva al voltant de l'elusió, precisament des de la posició hermenèutica del lector que judica. Que no es tracta d'un simple exercici de citacions, ho demostra el fet que, sense tenir en compte la coherència de l'univers narratiu, la carta d'Eladi Formentí és una resposta a Joan Mayols (sic), el qual, però, havia transmès el seu relat a un únic destinatari sota secret de confessió. La intrusió rodorediana en l'univers de la sala de les nines és doncs, transgressora i violenta i no prové de la intimitat de la confidència sinó d'un gest voluntari, no sol·licitat. Però el més rellevant és que, en contra del caràcter subjectiu de la confessió d'aquell que ha destruït les proves documentals del que relata, aquesta rèplica comporta precisament la transmissió d'un document de testimoni directe dels fets relatats. Eladi Formentí «talla els seus comentaris» i copia la carta sense suplantar la veu dels protagonistes, refocalitzant d'aquesta manera el relat en el primer nivell intradiegetic on se situa l'actuació sexual conflictiva.

La sala rodorediana es caracteritza pel mateix procés d'aïllament i exclusió de la transgressió sexual que no encaixa en la norma. El senyoravi Bearn que era «devorat pel foc del cos que no perdona», com tants d'altres personatges villalonguians, és qualificat de boig. La seva mare l'indueix a tenir un comportament que es desvia dels patrons estàndards del gènere masculí regalant-li nines perquè jugui. I un cop mort el pare i vingut el moment d'ocupar el seu lloc com a cap de família, esclata la crisi i es dedica a col·leccionar nines, provocant així el trencament del vincle amb l'entorn social, escenificat per la decisió de la mare de canviar el pany de la porta de la cambra, de manera que l'accés al món particular del fill s'ha de fer amb una escala de llistons per la finestra. Se segrega així l'espai d'una anormalitat psicològica definida com «la sensibilitat exacerbada dels qui tenen el seny un si és no és mancat».

Però en canvi, la relació amb el seu contingut és completament diferent: l'autora fa que el jove Bearn introdueixi a la sala un testimoni directe que pot donar fe del seu contingut i del que hi passa. Així, es descriuen amb detall les nines, els seus vestits, els teixits i les joies, es fan llargues enumeracions inventarials, es descriuen amb precisió les eines i els moviments de les accions que animen aquell univers: com i amb què es cus, es planxa, etc. i es desvela al seu centre una pràctica ritual violenta (els claus recorden els estigmes i en conseqüència un sentit sacrificial) al voltant d'una certa representació de la feminitat en un context ple de significacions ocultes:

M'agradaria poder explicar les coses que vaig veure aquella nit —i, més que les coses, la mena de presència que hi havia darrere les coses: lluïssors que s'apagaven de seguida que hi girava els ulls, començaments de xiuxieig que es fonien tot d'una quan hi anava a parar l'orella. Però em temo que no ho sabré fer. [...] Al bell mig de la sala n'hi havia una [de nina] de rossa amb els peus clavats a terra amb un clau al mig de cada peu: «Si no la clavo, cau...» em va dir, i per dir-m'ho se'm va acostar amb ulls de bruixo i em va dir que s'acostava tant perquè ella no ho sentís, perquè no ho sabia que estava clavada pels peus.

La dimensió testimonial ateny a l'interior del relat fins i tot el registre de la veritat pública quan el mateix testimoni que ha assistit a la intimitat de la sala de les nines

actuarà pràcticament com a jutge forense en descobrir-se el cadàver del jove Bearn: de manera incomprensible —i incoherent amb la presentació del relat, que parla d’una «persona que ningú no podrà saber mai qui era— els criats van a buscar-lo de seguida, a punta de dia (sabien, doncs, qui era i podrien testificar al seu torn, de manera que res no escapa finalment al coneixement de la realitat) i és aquesta persona qui certifica la mort (“estava ben mort”) i s’encarrega de fer la identificació i el que podria equivaler a l’alçament del cadàver en girar-lo de cara».

Però no és tan sols un testimoni passiu sinó també un còmplice que col·labora en l’acte transgressor ja que ajuda a carregar la planxa amb carbó, l’allisa amb cera, esmoca les espelmes i acaba planxant. Testimoniatge i col·laboració es fonamenten en un pacte de confiança («em tenia per un bon home i coneixia la meva santa paciència») però que imposa certes condicions al testimoni per poder assistir als fets, limitant el marge de maniobra i la pertinència del discurs: «vostè és un sant home, un sant home, però no sap el que diu... Es va calmar de seguida i em va aclarir que no volia tractes amb les dones». El resultat és que el testimoni esdevé presoner d’una posada en escena de les relacions entre els gèneres de la qual són excloses les dones malgrat la seva representació objectual obsessiva, d’una banda perquè el jove Bearn bloqueja la porta des de dins amb una post perquè ningú no pugui entrar, de l’altra perquè algú enretira l’escala de llistons i no pot sortir per la finestra i finalment perquè el jove Bearn s’oposa que trenqui el pany per poder sortir.

Ens trobem així amb l’associació d’una sèrie de trets que corresponen a un típic patró masoquista: l’exhibicionisme de la pròpia submissió a una relació de dominació davant els ulls d’un testimoni, el pacte acceptat tant pel testimoni com pels agents de la relació de submissió i la representació en termes fetitxistes d’un conflicte psicològic relacionat amb l’autoritat materna i el paper de la feminitat en la biografia del jove Bearn, fixat en un ritual en què intervenen diverses formes de violència física i simbòlica (cf. Deleuze, 1967: 20-23 i 50-61).

Deleuze (1967: 28-30) pren com a referència la definició freudiana del fetitxisme: «le fétiche est l’image ou le substitut d’un phallus féminin, c’est-à-dire un moyen per lequel nous dénions que la femme manque de pénis», però el desenvolupa com un acte de denegació que busca, a través d’una representació idealitzada, la neutralització de la decepció provocada per la realitat:

Il apparaît en ce sens que le fétichisme est d’abord dénégation (non, la femme ne manque pas de pénis); en second lieu, neutralisation défensive (car, contrairement à ce qui se passerait dans une négation, la connaissance de la situation réelle subsiste, mais en quelque sorte suspendue, neutralisée); en troisième lieu, neutralisation protectrice, idéalisante (car, de son côté, la croyance à un phallus féminin s’éprouve elle-même comme faisant valoir les droits de l’idéal, pour mieux annuler les atteintes que la connaissance de la réalité pourrait lui porter. [...]) Il ne s’agit donc pas de nier le monde ou de le détruire, mais pas davantage de l’idéaler; il s’agit de le dénier, de le suspendre en le déniaut, pour s’ouvrir à un idéal: une telle opération est parfaitement conforme à l’esprit juridique du masochisme. Que ce processus conduise essentiellement au fétichisme n’est pas étonnant.

El patró fetitxista pot aplicar-se, en efecte al jove Bearn separat de la seva primera nina. Un sentiment de pèrdua i de mancança d’aquella relació imposada des de la maternitat el porta a tancar-se a la sala de l’escala secreta on reproduirà el món al qual l’ha iniciat la seva mare i del qual ella mateixa l’ha expulsat, fenomen sentit com un càstig: «És el càstig de la meva mare... ha sentit l’olor de la planxa i vol que passi la nit

amb les nines». Però que és alhora un plaer per la convivència amb una representació artificial i idealitzada d'aquella feminitat. En efecte, les nines esdevenen una representació subjecta (la nina rossa està clavada al terra) i adaptable a l'ideal de la feminitat transmès al jove Bearn i al qual s'abandona amb plaer en les activitats de costura i abillament, de contemplació constant, substitut ideal de la mare quan deixa de ser còmplice.

Aquest entramat de relacions comporta diverses formes de violència: d'una banda la violència psicològica del càstig acceptat pel jove Bearn, i de l'altra la violència física exercida sobre el testimoni per sotmetre'l al seu paper: quan esmenta la cosidora, el jove Bearn li tapa la boca amb fúria i «fins que no la va treure vaig patir molt». El testimoni empronat a la cambra acaba sentint finalment una forma de malestar que és deguda a un sentiment d'amenaça i d'humiliació:

sorolls insòlits, gemecs ofegats com si les nines, rabioses de no poder estar soles, se m'acostessin amb la boca plena de males paraules i mossegant-se la llengua per no deixar-les sortir, corredisses brusques, ran de paret [...] i sobretot una bonior espessa amb alts i baixos, que em feia pensar que potser m'havia dormit al costat d'un eixam d'abelles —tot contingut amb penes i treballs, a punt d'esclatar.

I en surt amb una sensació d'estranyesa per dintre «com si alguna cosa s'hi hagués fet malbé», que remet directament a la idea de la corrupció, a la degradació per contaminació, articulada en la imatge d'unes roses blanques, símbol prou conegut de puresa femenina, que «devien haver arreplegat pols i la pluja en comptes de rentar-les les havia empastifat».

Però el relat de Rodoreda, no es conclou amb la simple exposició de la lògica del mecanisme masoquista de suspensió del judici entre la realitat del conflicte sexual i la seva representació desplaçada, sinó que en surt amb un trencament que suposa una altra forma de violència molt més radical: la violència màxima de la mort, imposada com un acte de realitat última i irreductible que destrueix tot l'entramat de representacions fantasmàtiques.

Així, la porta de la sala és esbotzada de manera que l'espai d'exclusió on la relació amb la feminitat romania suspesa en un ritual fix es desintegra com a tal i el seu univers interior mostra la violència que hi havia continguda darrere la màscara del fetitxe. La mort traumàtica del jove Bearn esquitxa de sang aquelles nines que en si «no eren dolentes» i «no podien fer cap mal». Però sobretot aquella realitat suspesa, immòbil, reduïda a les remors somortes, ha experimentat un sotrac: la nina rossa està desclavada i situada a l'ampit de la finestra, creant així una continuïtat de sentit entre la seva nova posició i la mort del jove, estès a sota de la finestra, corroborada per la disposició final dels dos cadàvers, un cara avall, l'altra cara amunt, tots dos amb una mirada d'emmirallament gràcies a la similitud dels ulls respectius.

L'escriptura de Rodoreda, al contrari que la de Villalonga, no condueix així a la impossibilitat del judici i a la irresolubilitat del lloc que ocupa el discurs de la sexualitat al centre de la realitat, sinó que exposa els elements i les proves factuais en què es recolza el relat. El du així a una execució resolutiva en què el discurs de la sexualitat, sense restriccions, no se situa com a hipotext emmascarat sinó que aflora amb un devessall de descripcions que reorienten la focalització cap a allò que està extraient de

manera explícita i radical —sàdica, alliberada per la sang—¹³ de l'espai silenciàt: una altra feminitat, una altra sexualitat. Les nines, que ni tan sols no són descrites per Villalonga, passen a tenir un paper central actiu i en resulta una forma d'alliberament traumàtic però als antípodes de l'alliberament de Joan Mayol, sense cap problema de consciència. Eladi Formentí conclou: «Si de vegades hi pens, veig les nines [...] descolorides de cara i de vestit per la pau del temps, que és la pau que em desig i que desig per sempre a qui llegirà aquestes ratlles».

BIBLIOGRAFIA

- Aritzeta, Margarida (1997). «La sala de les nines, l'espai dels silencis». Dins Margarida Aritzeta i Montserrat Palau (eds.), *Paraula de dona. Actes del Col·loqui Dones Literatura i Mitjans de comunicació*. Tarragona: Diputació provincial, Universitat Rovira i Virgili, pp. 316-322.
- Aritzeta, Margarida (1998). «Mons possibles i narrativa breu». Dins *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 105-128.
- Aritzeta, Margarida (2002). *El joc intertextual. Quatre itineraris per la «sala de les nines»*. Barcelona: Proa.
- Arnau, Carme (1998). «Mercè Rodoreda, contista (1933-1974). Una aproximació a la seva evolució i influències». Dins *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 215-239.
- Deleuze, Gilles (1967). *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. París: Les éditions de minuit.
- Foucault, Michel (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París: Gallimard.
- Foucault, Michel (1994). *Préface à la transgression*. París: Gallimard.
- Foucault, Michel (1999). *Les anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*. París: Gallimard-Le Seuil.
- Nadal, Antoni i Mosquera, Roberto (2005). *Llorenç Villalonga polemista*. Binissalem-Barcelona: Fundació casa Museu Llorenç Villalonga, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 83-102.
- Pomar, Jaume (1995). *La raó i el meu dret. Biografia de Llorenç Villalonga*. Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- Pomar, Jaume (1998). *Llorenç Villalonga i el seu món*. Binissalem: Di7 Edició.
- Rodoreda, Mercè (1979). «La sala de les nines». Dins *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62. MOLC, 18, pp. 205-213.
- Simbor, Vicent (1999). *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable*. València / Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Simbor, Vicent (2000). «De teues a meues: les relacions transtextuals entre Mercè Rodoreda i Llorenç Villalonga». *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. V, 421-436.
- Vidal Alcover, Jaume (1980). *Llorenç Villalonga i la seva obra*. Barcelona: Curial.

¹³ Deleuze (1967: 31): «Le suspens esthétique et dramatique chez Masoch s'oppose à la réitération mécanique et accumulatrice telle qu'elle apparaît chez Sade. Et l'on remarquera en effet que l'art du suspens nous met toujours du côté de la victime, nous force à nous identifier à la victime, tandis que l'accumulation et la précipitation dans la répétition nous forcent plutôt à passer du côté des bourreaux, à nous identifier au bourreau sàdiques».

- Vidal Alcover, Jaume (1984). *Llorenç Villalonga (o la imaginació raonable)*. Palma de Mallorca: Ajuntament de Palma. Biografies de mallorquins, 6.
- Villalonga, Llorenç (1935). «Silvia Ocampo. Cuadro III». *Brisas, revista mensual, Año II, julio 1935, núm. XV*. Pàgines no numerades.
- Villalonga, Llorenç (1970). *La Lulú*. Barcelona: Club Editor.
- Villalonga, Llorenç (1972). *El Misanthrop*. Barcelona: Edicions 62.
- Villalonga, Llorenç (1975). *Un estiu a Mallorca*. Barcelona: Club Editor.
- Villalonga, Llorenç (1993). *Obres completes, 2. Novel·la 2*. Barcelona: Edicions 62.
- Villalonga, Llorenç (1988). *Obres completes, 1. Novel·la 1*. Barcelona: Edicions 62.